



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO



Ana Carolina Fonseca Carvalho

CATELYN STARK DOS LIVROS PARA AS TELAS

*A representação da mãesposa em **Game of Thrones***

Monografia

Mariana
2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO**

Ana Carolina Fonseca Carvalho

CATELYN STARK DOS LIVROS PARA AS TELAS

*A representação da mãesposa em *Game of Thrones**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C331c Carvalho, Ana Carolina Fonseca.

Catelyn Stark dos livros para as telas [manuscrito]: a representação da mãe-solteira em Game of Thrones. / Ana Carolina Fonseca Carvalho. - 2023.

90 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Game of Thrones (Programa de televisão). 2. Ficção - História e crítica. 3. Maternidade. 4. Mimese na literatura. I. Mendonça, Felipe Viero Kolinski Machado. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 070

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa-Bibliotecário Coordenador
CBICSA/SISBIN/UFOP-CRB6a1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Carolina Fonseca Carvalho

Catelyn Stark dos livros para as telas

A representação da mãe-espósa em *Game of Thrones*

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em jornalismo

Aprovada em 30 de março de 2023

Membros da banca

Doutor - Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça - Orientador - UFOP

Doutora - Karina Gomes Barbosa - UFOP

Doutor - Carlos Magno Camargos Mendonça - UFMG

Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 03/04/2023



Documento assinado eletronicamente por **Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça**, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR, em 03/04/2023, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0503513** e o código CRC **DE7A1203**.

AGRADECIMENTOS

Obrigada à Deus e à minha família por me darem condições de concluir o curso. À República Luluzinhas e aos amigos que fiz no curso, capazes de me manterem louca e sã ao mesmo tempo. Ao meu orientador Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, pelo carinho, paciência e companhia nos últimos anos pesquisando o universo de Westeros.

Mariana não tem um Café Parris a quem eu possa agradecer, como o George R. R. Martin sempre faz, mas tem a pastelaria do Seu Jadir que é bem melhor.

RESUMO

O objeto deste trabalho é discutir a adaptação da personagem Catelyn Stark dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* para a série *Game of Thrones* e as diferentes representações dela como uma mãesposa (LAGARDE, 2005) na narrativa literária e na audiovisual. Foram escolhidas 21 cenas/passagens dos livros e da série separadas em três categorias: *Amor de mãe*, *A mãe em segundo lugar* e *Possibilidades e impossibilidades de ser mãe* analisando a representação feminina e de maternidade nas narrativas a partir de Badinter (1985), Hutcheon (2011), Silva (2013), Mulvey (1983) e Ebersol e Penkala (2020), entre outras autoras e outros autores que debatem questões sobre adaptação, maternidade e representação feminina. Conclui-se, em linhas gerais, que a construção de Catelyn na série desafia menos os limites da mãesposa, optando pela representação mais tradicional da boa mãe.

Palavras-chave: *Game of Thrones*, Catelyn Stark, adaptação, maternidade, representação.

ABSTRACT

The objective of this work is to discuss the adaptation of the character Catelyn Stark from the books *A Song of Ice and Fire* to the tv series *Game of Thrones* and her different representations as a motherwife (LAGARDE, 2005) in the literary and audio-visual narratives. 21 scenes/passages from the books and the show were chosen and separated in three categories: Mother's love, The mother at the second spot e Possibilities and impossibilities of being a mother analyzing the female and maternal representation in both narratives from Badinter (1985), Hutcheon (2011), Silva (2013), Mulvey (1983) e Ebersol e Penkala (2020), among other authors that debate questions about adaptation, maternity and female representation. It is concluded, in general lines, that the construction of Catelyn in the series challenges less the limits of the motherwife, opting for the more traditional representation of the good mother.

Keywords: *Game of Thrones*, Catelyn Stark, adaptation, maternity, representation.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Michelle Fairley interpreta Catelyn Stark | 12 |
| Figura 2 - Brasões das famílias do paracosmos de ASOIAF | 24 |
| Figura 3 - Protocolo analítico | 43 |
| Figura 4 - Ned e Catelyn conversam no bosque sagrado S01E01 | 51 |
| Figura 5 - Ned entre Catelyn e Mestre Luwin S01E01 | 52 |
| Figura 6 - Catelyn escuta Cersei S01E02 | 54 |
| Figura 7 - Catelyn consola Robb após a morte de Ned S01E10 | 57 |
| Figura 8 - Catelyn escuta o conselho dos homens do Norte S01E10 | 58 |
| Figura 9 - Catelyn observa Robb ser nomeado Rei do Norte S01E10 | 58 |
| Figura 10 - Catelyn se despede de Ned S01E02 | 61 |
| Figura 11 - Catelyn fala sobre Jon Snow S03E02 | 63 |
| Figura 12 - Catelyn e Robb se reencontram S01E08 | 65 |
| Figura 13 - Catelyn presente em conselho de guerra S01E08 | 66 |
| Figura 14 e 15 - Nova dinâmica de poder entre Catelyn e Robb S01E8 | 67 |
| Figura 16 - Catelyn e Robb conversam sobre Arya, Sansa e Renly S02E01 | 70 |
| Figura 17 - Fanart da Senhora Coração de Pedra | 72 |
| Figura 18 - Agendas em Game of Thrones | 73 |
| Figura 19 - Catelyn e Ned deitados juntos S01E02 | 75 |
| Figura 20 - Cersei e Lancel S01E08 | 77 |
| Figura 21 - Catelyn ameaça refém no Casamento Vermelho S03E09 | 81 |
| Figura 22 - Catelyn após a morte de Robb S03E09 | 82 |

LISTA DE SIGLAS

GOT - Game of Thrones

ASOIAF - A Song of Ice And Fire (título original dos livros As Crônicas de Gelo e Fogo)

AGOT - A Game of Thrones (título original de Um Jogo dos Tronos)

ACOK - A Clash of Kings (título original de A Fúria dos Reis)

ASOS - A Storm of Swords (título original de A Tormenta de Espadas)

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 DAS PÁGINAS ÀS TELAS: NARRATIVAS EM MOVIMENTO | 17 |
| 2.1 Como pensar a adaptação | 17 |
| 2.2 O universo de ASOIAF e GOT como uma narrativa de ficção e uma saga fantástica | 21 |
| 2.3 O universo de GOT como uma narrativa seriada complexa | 25 |
| 3 SER MULHER/SER MÃE EM ASOIAF E GOT | 32 |
| 3.1 O que é ser mulher? | 32 |
| 3.2 O que é ser mãe? | 33 |
| 3.3 A representação da maternidade | 38 |
| 3.4 A maternidade no paracosmos de ASOIAF e GOT | 39 |
| 4 METODOLOGIA | 42 |
| 5 ANÁLISE CRÍTICA | 48 |
| 5.1 Amor de mãe | 50 |
| 5.2 A mãe em segundo lugar | 63 |
| 5.3 Possibilidades e impossibilidades de ser mãe | 74 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 85 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 87 |

1 INTRODUÇÃO

As Crônicas de Gelo e Fogo (*A Song of Ice and Fire*, no original), é uma saga literária de fantasia que foi adaptada para a série de televisão *Game of Thrones*. A série de livros, do autor estadunidense George R.R. Martin, começou a ser publicada em 1996, com o livro *A Guerra dos Tronos* e, até o momento presente, conta com cinco livros. Ainda faltam dois volumes para finalizar a história, ambos sem data de lançamento prevista. Os livros já foram traduzidos para 45 idiomas, vendendo mais de 70 milhões de cópias ao redor do mundo.¹ Com o sucesso comercial dos livros e de sagas de fantasia que ganharam adaptações cinematográficas, como a trilogia *Senhor dos Anéis* (2001-2003), o autor passou a ser procurado para transformar seus livros em filmes. Ele recusou várias propostas por acreditar que seus livros seriam quase “impossíveis” de adaptar, porém, ele foi convencido pelos produtores David Benioff e D.B. Weiss a vender os direitos de seus livros para serem adaptados em uma série de televisão.

Assim surgiu a série audiovisual *Game of Thrones*, produzida pelo canal de TV pago *Home Box Office (HBO)*². A primeira temporada foi ao ar em 2011 e a série foi concluída em 2019, com oito temporadas. A série foi um enorme sucesso de público e de crítica, tornando-se a mais vista da história do canal. Segundo a *Variety*, 44,2 milhões de espectadores assistiram à última temporada.³ No site agregador de críticas *Rotten Tomatoes*, sete das oito temporadas contam com mais de 90% de aprovação da crítica especializada.⁴ O sucesso foi tanto que a série ganhou um *spin-off*, a série *House of The Dragon*, cuja primeira temporada estreou no dia 21 de agosto de 2022 e custou aproximadamente \$20 milhões por episódio.⁵

Tanto os livros quanto a série se passam em um universo fictício composto por dois continentes: *Westeros* e *Essos*. *Westeros*, onde a maior parte da história se passa, é inspirado na Europa Medieval. O enredo envolve um grande número de personagens e famílias em disputas de poder, intrigas políticas, guerras, além de elementos fantásticos como magia, dragões e criaturas sobrenaturais. As mulheres desta sociedade vivem em uma posição de

¹ Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/pesquisa-usa-ciencia-de-dados-para-analisar-os-livros-de-game-of-thrones-e-mostrar-por-que-sao-tao-populares/#:~:text=2.007%20personagens.,foram%20traduzidas%20para%2045%20idiomas>. Acesso em: 23/09/2022.

² Durante o período de exibição da série, de 2011 a 2019, a HBO se expandiu para além de um canal pago, tornando-se um conglomerado midiático, incluindo a criação de um serviço de streaming próprio, a HBO Max.

³ Disponível em: <https://midianinja.org/news/euphoria-se-torna-a-segunda-serie-mais-assistida-da-hbo-atras-ape-nas-de-game-of-thrones/>. Acesso em 23/09/2022.

⁴ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/game-of-thrones/s06>. Acesso em 23/09/2022.

⁵ Disponível em: <https://variety.com/2022/tv/news/house-of-the-dragon-budget-episode-cost-1235238285/>. Acesso em: 23/09/2022.

submissão, tendo suas vidas controladas pelos pais e pelos maridos. As nobres são obrigadas a se casarem e a terem filhos, de preferência homens, por motivos políticos, enquanto as mais pobres estão muito vulneráveis à violência, principalmente a sexual, e à exploração sexual. Ainda que se tratem de produtos ficcionais com elementos fantásticos, o enredo e os personagens de Westeros podem nos dizer muito sobre questões pertinentes da contemporaneidade, como machismo, estupro e violência de gênero. O projeto de pesquisa “*Quais vidas importam em Westeros? Gêneros e sexualidades em As Crônicas de Gelo e Fogo e em Game of Thrones*”, orientado pelo Professor Doutor Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, se volta justamente para questões de gênero e sexualidade mobilizadas nos livros e na série, analisando quatro personagens: Arya Stark, Sansa Stark, Daenerys Targaryen e Cersei Lannister. O projeto desenvolvido na Universidade Federal de Ouro Preto contou com a minha participação⁶, além dos estudantes Kaio Moreira Veloso e Júlia Diêgoli. Durante a análise crítica dos livros e da série, além de analisarmos as quatro personagens já mencionadas, também observamos outros personagens que mobilizam questões pertinentes ao problema da pesquisa. Uma destas personagens se tornou o tema desta monografia: Catelyn Stark.

Figura 1 - Michelle Fairley interpreta Catelyn Stark



⁶ Voluntária PIVIC do projeto “Quais vidas realmente importam em Westeros? Gêneros e Sexualidades em As Crônicas de Gelo e Fogo e em Game of Thrones”, coordenado pelo prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Mendonça Machado. 2020 - 2021. Bolsista PIBIC do projeto “Quais vidas realmente importam em Westeros? Mapeamentos sobre representações de gêneros e de sexualidades em Game of Thrones a partir do circuito da cultura”, coordenado pelo prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Mendonça Machado. 2020 - 2021.

Foto: divulgação/HBO

Catelyn Stark é a esposa de Eddard Stark, conhecido como Ned, um dos lordes mais importantes de Westeros, responsável pelo reino mais ao norte, e um dos principais personagens do primeiro livro e da primeira temporada da série. Na série, ela é interpretada pela britânica Michelle Fairley (que, no contexto das gravações/veiculação da série, tinha entre 47 e 50 anos). O casal teve cinco filhos, sendo Robb o mais velho. Eddard também tem um filho ilegítimo, Jon Snow, de quem Catelyn se ressentia. Quando Ned vai embora, no primeiro livro, Catelyn fica para trás, cuidando do reino e do filho Bran, que sofreu uma queda de uma torre. Bran foi empurrado, mas todos acreditam que tenha sido um acidente. Posteriormente, outra tentativa de assassinato contra Bran obriga Catelyn a entrar em intrigas políticas que acabam gerando uma guerra entre sua família, os Starks, e a família da rainha, os Lannisters. O marido de Catelyn, Ned, morre no final da primeira temporada e do primeiro livro, enquanto uma de suas filhas desaparece e a outra é feita de refém na capital do reino. Robb, o filho de Catelyn, passa a comandar os exércitos e é nomeado como Rei no Norte, o que configura uma rebelião contra a coroa. Durante seu enredo, Catelyn precisa lidar com o próprio luto, além das consequências políticas dos seus atos e de sua família. Na terceira temporada da série e no terceiro livro, *Uma Tormenta de Espadas*, Catelyn e seu filho são assassinados, traídos pelos próprios aliados. Ela tem a garganta cortada e é jogada nua no rio. Na série, essa é a sua última aparição. Porém, nos livros, ela é ressuscitada, tomando para si o alter-ego da Senhora Coração de Pedra, buscando vingança por todos que destruíram sua família. Nos livros, Catelyn é uma mãe, mas também tem um lado político e estrategista. Ela é a protagonista do núcleo de seu filho Robb. Ainda que aceite o papel social imposto a ela pela sociedade patriarcal em que vive, Catelyn não reage de forma passiva aos acontecimentos e suas ações têm muita importância na trama. Porém, na série, muitas decisões e falas de Catelyn são transferidas para personagens masculinos, colocando-a em uma posição mais de “espectadora”.

O **objetivo geral** desta pesquisa é analisar a adaptação da personagem Catelyn Stark dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* para a série de televisão *Game of Thrones* e como a adaptação acabou praticamente criando uma nova personagem. Faz parte do objetivo geral, ainda, analisar quais sentidos sobre maternidade e gênero são constituídos através das duas versões de Catelyn. Quais mudanças foram feitas na personagem na adaptação? E como a construção dessa nova personagem, feita pela série, reverbera um certo tipo de representação da maternidade na mídia? Se a adaptação da personagem Catelyn não incluiu suas decisões

estratégicas e racionais, seus objetivos além de “cuidar do lar e das crianças” e sua forma de se posicionar firmemente em ambientes dominados por homens, o que isso revela sobre como as mães são representadas na mídia?

Os **objetivos específicos** incluem: verificar se a série, em comparação com os livros, retirou boa parte das decisões e ideias de Catelyn da trama, tornando-a uma personagem mais passiva como forma de aumentar o protagonismo de Robb; analisar as características da nova personagem criada pela série e quais sentidos sobre maternidade são ativados nessa construção; observar como a representação da mulher-mãe em Catelyn se reconstrói a partir das relações com outros personagens da série, como seu marido Ned e seu filho Robb; e refletir sobre o papel da série na perpetuação de tipo de representação de mulher-mãe.

Representações midiáticas são parte essencial de como vivemos em sociedade. Em seu texto *O dispositivo pedagógico da mídia*, a pesquisadora Rosa Maria Bueno Fischer discute como a mídia, com ênfase especial na televisão, “produz imagens, significações, enfim, saberes que de alguma forma se dirigem à “educação” das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem” (FISCHER, 2002, p.151), resgatando os Estudos Culturais de Stuart Hall (1997). Para Fischer, os espaços da mídia se tornaram espaços de formação dos sujeitos contemporâneos, tanto quanto a família, a escola e os espaços religiosos (2002, p.153). Filmes, séries, programas, redes sociais e telejornais, fazem parte de noções construídas a respeito de países, pessoas, grupos, etc. Em uma de suas palestras mais famosas, *O perigo de uma história única*⁷, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie reflete sobre como produtos midiáticos influenciam a percepção social e como é perigoso quando esses produtos contam uma “história única” sobre certos grupos, fazendo com que a percepção sobre estes seja preconceituosa e estereotipada. Vivendo em um contexto patriarcal, em que as mulheres ainda sofrem diversos tipos de violência física, verbal e simbólica, estudar como essas representações são feitas é essencial, não apenas como uma prática de pesquisa acadêmica, mas como prática cidadã.

No projeto, há um recorte mais específico na representação feminina: a mulher que também é mãe. Pensando o gênero como uma construção social, e não apenas biológica (MACHADO, 2018), sabemos que a mulher, durante muitos anos, foi definida apenas por sua capacidade de ter filhos, sendo colocada como mera “reprodutora”, tendo seu valor medido pelo número de herdeiros, de preferência homens, a que desse a luz. Essa “diminuição” da mulher apenas à maternidade faz com que muitas mulheres se sintam obrigadas a ter filhos,

⁷ Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=ptbr
Acesso em: 28/09/2022.

como se o valor delas diminuísse por não quererem ser mães. Analisar representações que reforçam esses valores pode mostrar como desconstruí-los, não apenas na mídia, mas também na sociedade.

A escolha do objeto de estudo, a série *Game of Thrones* e os livros de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, veio de alguns fatores. O primeiro é um interesse pessoal, desde antes do ingresso no curso de jornalismo pelo universo criado e pelos personagens, já que ambas as obras possuem um elenco muito amplo de personagens masculinos e femininos com representações diversificadas. A participação no projeto de pesquisa, coordenado pelo professor doutor Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, contribuiu para que o interesse pessoal também se tornasse um interesse acadêmico com o avanço dos projetos, das leituras teóricas e das análises feitas em conjunto.

E por último, destaca-se como a questão da representação se torna ainda mais relevante ao estudar um produto de enorme impacto como *Game of Thrones*. De acordo com dados da empresa *Parrot Analytics* e do *Guinness World Records*, na época do lançamento da oitava temporada em 2019, a série era a mais assistida do mundo nos últimos anos.⁸ Tanto os livros de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, quanto a série audiovisual *Game of Thrones*, são narrativas fantásticas, com elementos mágicos, como dragões e feiticeiras, em suas tramas. Porém, o fator de “fantasia” dessas obras de ficção não impede que elas mobilizem questões fundamentais do cotidiano em suas histórias, discursos e personagens. *Game of Thrones* se tornou um marco na cultura pop, aqui pensado como um campo de tensões e disputas simbólicas em produtos midiáticos, que são influenciadas pelo contexto social, ao mesmo tempo em que influenciam as formas de ser e viver das pessoas (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015). Ou seja, se a representação de uma mulher em qualquer produto midiático já afeta a percepção das pessoas do que significa ser mulher, isso é potencializado quando falamos de um produto tão importante quanto *Game of Thrones*.

Apontar como um produto midiático representa a mulher e a maternidade é fundamental no contexto social patriarcal e machista em que ainda vivemos. Segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos, o Brasil ocupa o 5º lugar no ranking mundial de feminicídio.⁹ Um estudo do Fórum Brasileiro de Segurança Pública revelou que, em 2021, a cada sete horas uma mulher foi vítima de feminicídio.¹⁰ A pesquisa

⁸ Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/chegada-8a-temporada-game-of-thrones-serie-mais-assistida-ultimos-anos/>. Acesso em: 28/09/2022.

⁹ Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/colunistas/tribuna/2022/Reduzir-os-casos-de-femicidio-um-desafio-para-2022>. Acesso em: 19/10/2022.

¹⁰ Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/cidadania-1/2022/09/indice-de-femicidios-no-brasil-continua-alto-mesmo-apos-16-anos-dia-lei-maria-da-penha>. Acesso em: 19/10/2022.

Percepções da população brasileira sobre feminicídio, dos Institutos Patrícia Galvão e Locomotiva, realizada em 2021, mostra que 33% dos entrevistados atribuem a culpa do crime à vítima, ainda que de forma imparcial.¹¹

Além dos altos índices de violência de gênero, ainda existem diversas pressões sociais sobre as mulheres, que ainda são muito cobradas para serem mães e para seguirem modelos tradicionais de criar seus filhos, o que gera diversas consequências para elas. O estudo *Estatísticas de Gênero*, divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2021¹², mostra que apenas 54,6% das mulheres, de 25 e 49 anos com crianças de até três anos em casa, ocupam o mercado de trabalho. Enquanto isso, 67,2% das mulheres da mesma faixa etária que não tem crianças estão no mercado. As mulheres ainda são muito definidas por seus papéis de mãe, algo que é alimentado por representações midiáticas. É o que se espera ser evidenciado na comparação entre a Catelyn dos livros e a da série de televisão, já que as duas versões acabam construindo versões diferentes do que significa ser uma mulher-mãe.

Ao analisar a adaptação de Catelyn Stark dos livros para a série, precisamos analisar tanto os livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* e a série audiovisual *Game of Thrones*, quanto o processo de transcodificação de um para o outro. O primeiro conceito que teremos de mobilizar para esta pesquisa é o de **adaptação**, nos baseando na autora Linda Hutcheon e no seu livro de 2011, *Uma Teoria da Adaptação*, e no pesquisador brasileiro Marcel Vieira Barreto Silva (2013). No primeiro capítulo teórico, ainda iremos abordar os conceitos de **narrativa** (LEAL, 2006), **narrativa seriada** (CAPANEMA, 2016; LEITE, 2022) e de **saga fantástica** (BARTH, 2016).

Em um segundo capítulo teórico, iremos explorar os conceitos de gênero, sexo e maternidade a partir de autores como BUTLER (2012), BEAUVOIR (1967), MACHADO (2018), BADINTER (1985), BORSA e FEIL (2008) e LAGARDE (2005). Também iremos abordar o conceito de representação (WOODWARD, 2000), em especial a representação feminina na literatura e no meio audiovisual (EBERSOL; PENKALA, 2020; FISCHER, 2002).

Ao analisar Catelyn Stark e sua adaptação, também nos ancoramos em pesquisas específicas sobre a série e os livros. Os livros *Women of Ice and Fire: Gender, Game of*

¹¹ A pesquisa qualitativa online contou com 1.503 entrevistados (1.001 mulheres e 502 homens), entre setembro e outubro de 2021. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/percepcoes-da-populacao-brasileira-sobre-feminicidio-instituto-patricia-galvao-locomotiva-2021/>. Acesso em: 19/10/2022.

¹² Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101784_informativo.pdf. Acesso em: 19/10/2022.

Thrones and Multiple Media Engagements (GJELSVIK; SCHUBART, 2016) e *Women in Game of thrones: power, conformity and resistance* (FRANKEL, 2014) são importantes referências por fazerem uma análise geral da representação de todas as personagens femininas. O livro de Frankel (2014) aborda as personagens a partir de arquétipos e categorias baseadas na forma como elas desempenham seu papel de gênero na trama. Já o livro de Gjelsvik e Schubart (2016) se volta para a transmidialidade, analisando dos livros até jogos de videogame, sendo uma referência ainda mais importante para esta pesquisa, que trata justamente da transcodificação de uma personagem do papel para a tela. Além destas, procuramos textos mais específicos que tratassem da personagem Catelyn ou de questões envolvendo a maternidade na série e nos livros. O texto *Representation of Motherhood in Game of Thrones* (RUF, 2020) trata, especificamente, da forma como a maternidade é representada na série GOT¹³. *A game of genders: comparing depictions of empowered women between a game of thrones novel and television series* (JONES, 2012) traça comparações entre as representações femininas na série e nos livros. A dissertação *Um jogo de Rainhas: as mulheres de Game of Thrones* (COUTO, 2015) analisa a trajetória de Catelyn Stark, Cersei Lannister e Daenerys Targaryen na primeira temporada da série.

Esta monografia também dialoga com a monografia *Gênero e Representação na Série Game Of Thrones: as possibilidades e impossibilidades das mulheres através da trajetória de Cersei Lannister*, de Laryssa Gonçalves De Lima (2022). A monografia, orientada pelo prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, surgiu em parceria com o projeto *Quais Vidas Importam em Westeros* e traz diversos temas pertinentes a esta pesquisa, como a maternidade e a representação feminina.

¹³ Game of Thrones.

2 DAS PÁGINAS ÀS TELAS: NARRATIVAS EM MOVIMENTO

2.1 Como pensar a adaptação

Adaptar é um pouco como redecorar.

Alfred Uhry

Como definir uma adaptação? Ao estudar as adaptações das peças clássicas de William Shakespeare para o cinema brasileiro, o pesquisador brasileiro Marcel Vieira Barreto Silva faz uma revisão do conceito, passando pelas diferentes formas como ele foi pensado ao longo dos anos. Os primeiros teóricos que trataram sobre adaptações dos livros para o cinema, colocaram como se o cinema “vulgarizasse” o produto literário, sendo uma versão inferior e parasitária da obra original.

Alçado, portanto, à condição de forma artística que melhor representava as condições do sujeito na sociedade burguesa, esse romance ocupava, durante a primeira metade do século XX, um lugar de distinção na crítica literária da alta cultura. Foi quando, de repente, o cinema surgiu e se apropriou de suas histórias, transformando-as em espetáculos populares para grandes plateias. (SILVA, 2013, p.40).

Posteriormente, o pioneiro André Bazin (1991) passou a destacar a especificidade cinematográfica, afirmando que o valor de uma adaptação estaria na forma como ela transfere os elementos do texto-fonte para a linguagem cinematográfica, mantendo “um elemento através do qual o texto-fonte mantém a sua existência, agora em novos códigos” (SILVA, 2013, p.43). Este elemento ficou conhecido como o espírito ou a essência do texto. Sai a visão de adaptação como uma versão inferior, mas entra a noção da necessidade de uma certa fidelidade, não à linguagem como se constitui no texto original, mas a essa essência do material fonte. A dificuldade de analisar adaptações por meio desta visão é o fato do conceito de essência ser muito abstrato, dependendo de uma análise muito subjetiva do pesquisador. Afinal, cada leitor interpreta a essência de uma obra a partir de seu próprio repertório. Segundo Silva (p.48), o conceito também dificulta a análise de formas mais radicais de adaptação, como o pastiche, a paródia e a adaptação intercultural. Feita esta rápida recuperação de como os estudos de adaptação foram evoluindo, passamos para uma visão mais contemporânea da temática.

Quando estabelecemos que seria fundamental para esta pesquisa explorarmos esse conceito, procuramos por uma leitura teórica que pudesse iniciar a nossa discussão. A tese de

doutorado *Encantamentos de corpo e alma : representações do amor de Jane Austen no audiovisual* (2014), de Karina Gomes Barbosa da Silva, que analisa 12 filmes e minisséries inspirados nos romances da romancista inglesa Jane Austen, traz como uma das suas principais referências a autora Linda Hutcheon, então começamos a investigar o conceito por esta referência.

Linda Hutcheon (2011) se desafia a definir o conceito de adaptação em *Uma Teoria da Adaptação*, publicado em 2011. Um dos maiores desafios nesta definição é que *adaptação* se refere simultaneamente a duas coisas: ao processo de transpor uma obra para outra mídia, gênero ou versão (no caso desta pesquisa, a mudança de livro para série de audiovisual) e também ao produto final. Hutcheon (2011) trabalha com o conceito desta forma, com seu significado duplo.

E assim como não há forma de analisar o conceito de adaptação como algo único, também não há como analisar uma adaptação como um produto único. Como a autora define (HUTCHEON, 2011, p.28), as adaptações só podem ser lidas como adaptações se tiverem uma natureza dupla e multilaminada. Se avaliássemos apenas a série *Game of Thrones* ou apenas os livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, não estaríamos avaliando a adaptação, mas os produtos individuais. No caso desta pesquisa, em que o foco está na **adaptação** de uma personagem específica, Catelyn Stark, é fundamental investigar ambos os produtos, além de aspectos do processo que permitiu que o mundo de *Westeros* chegasse às telas.

Trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “**palimpsetuosas**” - para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (ERMARTH, 2001, p.47) -, assombrados a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente (HUTCHEON, 2011, p.27).

A noção de adaptações como palimpsestos conversa com três conceitos que o pesquisador Marcel Vieira Barreto Silva (2013) resgata como fundamentais para a compreensão de adaptações: o **dialogismo** de Mikhail Bakhtin, a **intertextualidade** de Julia Kristeva e a **transtextualidade** de Gérard Genette.

Para Bakhtin, todo texto é dialógico, ou seja, possui seu significado dependente de uma série de estruturas anteriores, como estilo, gênero e época, além de ser composto por um emaranhado de vozes. (SILVA, 2013, p.49). Conforme Silva reflete, a noção de dialogismo contribui para o estudo de adaptações por, em primeiro lugar, compreender o diálogo entre textos como algo cultural, e em segundo, por diminuir a importância da fidelidade entre obras, “ao indicar a estrutura dialógica como uma relação horizontal entre vozes, cada qual

disputando o seu lugar na ordem do discurso” (SILVA, 2013, p.51), ao contrário da visão verticalizada, principalmente dos primeiros teóricos da adaptação.

A partir do dialogismo, Kristeva (1980) elabora o conceito de intertextualidade, procurando explicar como um texto é composto de outros que já existiam antes, o que pode se dar de diferentes formas. Nos objetos de estudo desta monografia, por exemplo. Um exemplo de intertextualidade dentro deste universo podem ser as inspirações históricas que o escritor George R.R. Martin usou para criar seus personagens e suas tramas. Outro ainda mais evidente é o fato de que a série GOT é uma adaptação dos livros ASOIAF, sendo uma das formas de intertextualidade definidas por Kristeva: a transposição. Neste caso, o intertexto envolve uma mudança de um sistema de signos para outro, no caso do literário para o audiovisual, “alteração da posição – a destruição de uma velha posição e a formação de uma nova” (KRISTEVA, 1980, p.53 APUD SILVA, 2013, p.52).

Gérard Genette (1982) inseriu o conceito de Kristeva de intertextualidade no conceito de transtextualidade, “tudo aquilo que se põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. (GENETTE, 1982, p.7 APUD SILVA, 2013, p.52). Genette também procurou compreender as formas mais específicas pelas quais as referências textuais compõem uma obra, estabelecendo cinco formas de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

Mas como analisar uma adaptação, projeto e processo simultaneamente? Segundo Silva (2013, p.36), existem três campos de estudos do tema: os estilísticos, os históricos e os de caso. Esta monografia se encaixa em particular no último, ao analisar a personagem Catelyn Stark nos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* e na série *Game of Thrones*.

Ao analisar as adaptações, Hutcheon (2011) não as classifica pensando nas mídias específicas. Por exemplo, livros que viram filmes, filmes que viram videogames. O foco da autora sai da mídia específica e se move para as diferentes formas pelas quais o público se engaja com essas narrativas: **contar**, **mostrar** e **interagir**. No modo **contar**, o engajamento do público “começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual” (HUTCHEON, 2011, p.48). Os livros ASOIAF¹⁴ analisados nesta pesquisa se encaixam neste modo, por exemplo. O modo **mostrar** abarca o cinema, teatro, ópera, pintura. O engajamento deixa o campo da imaginação para adentrar o campo sensorial. No modo mostrar, as narrativas são contadas através do visual e do sonoro, principalmente. Por fim, o

¹⁴ *A Song of Ice and Fire*, nome original em inglês da saga literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*.

modo **interagir** permite que o público adentre no mundo representado e interaja com ele, como em videogames e parques temáticos.

Na adaptação que estudamos aqui, dos livros ASOIAF para a série GOT, o processo de transcodificação se dá entre uma série literária, o modo **contar**, para uma série audiovisual, o modo **mostrar**. “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os personagens representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p.69). O meio audiovisual possui componentes que não são possíveis no literário, como som e imagens. Porém, o literário também tem recursos próprios que podem não ser considerados adequados para o audiovisual. Enquanto nos livros, encontramos vários monólogos internos dos personagens explicando o próprio passado, mas a série *Game of Thrones* não utiliza o recurso do *voiceover*¹⁵, então precisa transmitir esses pensamentos em diálogos, nas performances dos atores, na trilha sonora e na composição visual das cenas. Comparando estes dois produtos, o foco desta pesquisa estará na narrativa e nos discursos presentes nas duas obras, ainda que questões como visual e performance sejam mobilizadas em casos particulares.

Em sua pesquisa, Silva trabalha com o conceito de adaptação intercultural, conceito cunhado por Patrice Pavis (2008), por compreender que o caso que ele pesquisa, das adaptações dos textos de Shakespeare para o cinema brasileiro, representam não apenas uma passagem de um sistema de signos para o outro, mas da cultura inglesa do final do século XVI e início do XVII para a brasileira do século XX e XXI.

O estudo intertextual da adaptação leva em conta texto e filme, buscando semelhanças e diferenças em seus elementos estruturantes (trama, personagem, tempo, espaço, ação dramática etc.); por outro lado, o estudo intercultural da adaptação investe, a partir desses elementos estruturantes, em como a cultura-alvo medeia a transposição do texto-fonte no filme adaptado. O método intertextual, sem dúvida, ainda nos será válido, porém, queremos ir além, acrescentando aí a cultura como elemento definidor na criação dos sentidos dentro do processo adaptativo. (SILVA, 2013, p.59).

Silva elabora categorias para analisar os elementos reestruturados em uma adaptação intercultural.

1. Língua falada: ao analisar adaptações de Shakespeare para um contexto brasileiro, a mudança mais evidente é na língua, que passa do inglês ao português brasileiro.
2. Cronótopo: observa como a adaptação reinsere elementos do texto-fonte em um tempo e um cenário diferentes.

¹⁵ Narração em *off*.

3. Trama: mudanças nos personagens ou em pontos da trama.
4. Dominantes genéricas: mudança do gênero dominante da obra. No caso da pesquisa de Silva, por exemplo, ele analisa o filme *Didi, O Cupido Trapalhão* (2003), que adapta a tragédia *Romeu e Julieta* para uma comédia romântica.
5. Estilo de encenação: mais semelhante ao método utilizado por Hutcheon (2011), analisa as mudanças na forma como os elementos são apresentados ao público em diferentes modos de contar.

Das categorias utilizadas pelo pesquisador, esta monografia fará uso de duas: trama e estilo de encenação, já que os livros e a série analisadas se passam no mesmo período de tempo, uma aproximação da era medieval.

2.2 O universo de ASOIAF e GOT como uma narrativa de ficção e uma saga fantástica

No livro *Introdução às Narrativas Jornalísticas*, o pesquisador Bruno Leal Souza (2022), antes de trabalhar com o conceito de narrativas dentro do jornalismo, explana como seu trabalho compreende o conceito de narrativa. Na perspectiva do autor, a narrativa não se limita a uma forma de contar histórias e a um texto embalado e pronto, como em um podcast, um romance ou uma série, apesar deste fator ser parte do conceito.

Mas narrar é mais que uma forma textual, pois está intimamente ligado à apreensão e à inteligibilidade das coisas e de nós mesmos. A narrativa é um modo, antropológicamente situado, de dar sentido ao mundo, aos acontecimentos, às pessoas. É ela mesma um agir, que contribui para dinâmicas das relações culturais e das experiências humanas. (LEAL, 2022, p.16).

Leal (2022, p.16) considera as narrativas como fundamentais para a experiência humana e intrínsecas à nossa diversidade cultural e explica que, através das narrativas que absorvemos e ouvimos, aprendemos operações importantes para que possamos contar as nossas histórias como sujeitos ou narradores ao invés de ouvintes.

E as narrativas constroem “uma imagem do mundo, das pessoas, das ações, de tempos e espaços” (LEAL, 2022, p.51), independente de serem ou ficcionais. Ainda que as regras, os acontecimentos e os personagens de um produto que consumimos não sejam reais, estas histórias se tornam parte do nosso mundo e se inserem na nossa forma de compreendê-lo. Leal resgata o pensamento do crítico brasileiro Luiz Costa Lima (2006), ao definir as narrativas ficcionais como “formas oblíquas, indiretas, de falar sobre o mundo”, (LEAL, 2022, p.53). O pesquisador complexifica a dicotomia ficção/realidade, ao afirmar que “não só

a ficção faz parte da realidade social, como dialoga com ela o tempo todo; nossa relação com o mundo é assentada, por sua vez, num gesto imaginativo fundamental”. (LEAL, 2022, p.58). Baseado em Paul Ricoeur (1991), o autor reflete como a imaginação é um ato presente no nosso dia a dia, já que, antes de tomar decisões, até as mais simples, costuma-se fazer um movimento de imaginar possibilidades e futuros resultados. O termo de “mundos possíveis”, muito utilizado para se referir a mundos ficcionais, também pode ser utilizado na nossa realidade, referindo-se aos nossos planos futuros, nossos sonhos e idealizações dos resultados de nossas ações. Ou seja, a forma como pensamos a “realidade” e a “ficção”, em ambos os casos, partem do imaginar.

Mesmo um produto ficcional, como os analisados nesta monografia, não surgem sem uma relação com a realidade social-histórica em que foram criados, já que os criadores são influenciados por outros produtos, resposta do público, convenções de mercado, entre outros fatos. Leal (2022, p.63) afirma que, justamente por sua relação estreita com a realidade social, nenhuma ficção consegue estar livre de implicações ideológicas.

Resgatando o pensamento da autora Cristina Costa (2002), Nayara Leite (2022) explica o vínculo entre ficção e realidade da seguinte forma:

a ficção se utiliza do real, mas não se apropria dele objetivamente, e sim do que nele se encontra enquanto consciências, para assim criar novas experiências. Ou seja, a ficção cria essa experiência não real e estimula a imaginação, mas nem se opõe à realidade que a circunda nem tampouco utiliza de forma objetiva; ela a utiliza de forma indireta e a partir de sua própria subjetividade, fruto de sua vivência. (LEITE, 2022, p.17).

Leite (2022, p.19) explica que temas atuais, como racismo, homofobia e machismo, estão cada vez mais tematizados dentro de produções ficcionais televisivas, o que também ocorre em *Game of Thrones*, um dos objetos de estudo desta monografia.

Dentro do campo de narrativas ficcionais, *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones* fazem parte de mais um recorte: o da ficção fantástica. O autor Pedro Afonso Barth, em seu mestrado sobre os livros, situou *As Crônicas de Gelo e Fogo* como uma **saga fantástica**, destacando que este ainda é um campo de investigação muito novo. Originalmente, o termo saga se referia a um gênero oral, associado a culturas nórdicas e germânicas, histórias sobre clãs familiares, em que os valores não eram atribuídos aos indivíduos, e sim à família, algo que, inclusive, está presente na saga ASOIAF. Os personagens do universo criado por Martin dão muito valor aos lemas e aos valores de suas famílias e se guiam por eles em suas ações.

Mas Barth utiliza o termo saga em sua versão mais recente e ampliada. Saga é utilizado como termo para narrativas híbridas e em contínua expansão, já que não se limitam a um livro ou um produto audiovisual, algo que se encaixa no objeto estudado. O universo criado por George R.R. Martin já para as telas da televisão, para videogames, graphic novels, jogos, entre outros produtos. “Assim, uma saga é um modelo aberto de relato, extenso, propenso a modos distintos de leitura, suscetível a ampliações – na criação de enciclopédias, de histórias prequelas e continuações.” (BARTH, 2016, p.14). Embora alguns exemplos de sagas sejam de produtos destinados a um público mais jovem, como Star Wars, por exemplo, o autor, através do pensamento de Martos García (2009), ressalta que sagas não devem ser vistas como um produto infantil, ainda que permitam uma leitura mais escapista.

A principal característica de uma saga, algo que se destaca ainda mais em uma saga fantástica, é a criação de um **paracosmos**, um outro universo, com regras próprias de funcionamento. No caso do universo de ASOIAF e GOT, este mundo inclui elementos fantásticos, como dragões, criaturas de gelo e feiticeiros.

Para fazer com que o leitor compreenda esse mundo inventado, é preciso forjar meios de incorporação dos elementos do paracosmos. Por isso, a grande maioria das sagas necessita de paratextos, mapas cartográficos, linha cronológica de acontecimentos, árvores genealógicas, brasões e símbolos heráldicos. Essa característica é denominada por Glória Garcia Rivera (2013, p.554) como “iconotextualidade”. (BARTH, 2016, p.18).

A iconotextualidade está muito presente no universo criado por Martin. Os livros contém mapas que mostram a geografia dos continentes fictícios e não-fictícios, anexos com uma lista dos personagens das famílias mais importantes mencionadas e com os brasões.

Figura 2 - Brasões das famílias do paracosmos de ASOIAF



Arte: Ram de Guzman/Behance

Conhecendo aos poucos as regras do paracosmos criado pelo autor, o leitor vai se inserindo no universo alternativo, passando a coabitá-lo de forma empática. Quando este paracosmos consegue ser adaptado para outras mídias, é uma característica fundamental das sagas: a transmidialidade, que ““acarreta a pertença a vários meios ou suportes, de modo que uma mesma história ou narrativa seja contada através de diferentes plataformas comunicativas.” (MARTOS NÚÑEZ; MARTOS GARCÍA, 2013, p.70 APUD BARTH, 2016, p.21). Henry Jenkins (2007) aproxima o conceito de narrativa transmídia ao de paracosmos, ao definir que histórias transmídia “em complexos mundos ficcionais que podem sustentar múltiplos personagens inter-relacionados e suas histórias”. (BARTH, 2016, p.21). Sobre o leitor, Jenkins (2009 APUD BARTH, 2016) destaca que a participação ativa dos fãs é fundamental para esse tipo de produto que atravessa diferentes plataformas. O leitor escolhe a saga com quem sente mais identificação e se insere no paracosmos, podendo inclusive produzir mais conteúdo para o universo como fanarts, fanfictions e teorias na internet, algo possibilitado pelo fenômeno da convergência tecnológica. Retomando o pensamento da antropóloga francesa Michèle Petit (2008), Barth explica que os leitores das sagas criam uma comunidade e que, ao compartilharem suas leituras, experimentam uma sensação de pertencimento.

Na obra *Introducción al mundo de las sagas*, Alberto Martos Garcia (2009) afirma que o leitor das sagas é um leitor pós-moderno, que tem características diferentes do leitor tradicional. Segundo o estudioso espanhol, o leitor pós-moderno de sagas consome livros e filmes concretos, mas tem necessidade de ligar-se a uma série, a um ciclo ou coleção mais ampla, o que propicia uma leitura extensiva e multimídia, diferente do leitor tradicional que se centrava num autor e numa obra e realizava uma leitura intensiva. (BARTH, 2016, p.27-28).

A transmidialidade das sagas acaba incentivando o que Vicente Verdú (2003) definiu como capitalismo de ficção, em que as empresas exploram o poder do mundo criado por um autor para vender mais e mais produtos, menos por um desejo criativo, do que por uma ambição mercadológica. Porém os fãs não são uma massa manipulada e os limites entre autor e leitor, produtor e consumidor, se tornam cada vez mais tênues à medida que novas tecnologias permitem que esses consumidores se comuniquem uns com os outros e com os produtores, podendo até mudar os rumos criativos de uma produção dependendo de como eles se manifestam. Um caso dentro da série é o das Serpentes de Areia e o núcleo de Dorne, introduzidos na quinta temporada da série, ambos foram mal recebidos pelo público por diferentes motivos e tiveram uma participação consideravelmente menor da sexta temporada. Na sétima, as personagens voltam a se destacar um pouco mais quando se aliam à Daenerys, mas as quatro personagens do núcleo são mortas de forma violenta no segundo e no terceiro episódios. As mortes praticamente não têm consequências no resto da série e um personagem de Dorne, sem nome e que nunca havia sido apresentado antes, aparece no episódio final da série. O apagamento das serpentes e do núcleo de Dorne da série pode ser atribuído à péssima recepção que eles receberam dos fãs, que até comemoraram as mortes.¹⁶

Porém, mesmo sendo produtos que emergem a partir do capitalismo de ficção e de um desejo mercadológico, as sagas não devem ser ignoradas ou deixadas de lado como um produto banal, já que possuem um papel fundamental na formação de novos leitores. É preciso passar as sagas por uma análise crítica e identificar se elas de fato possuem elementos mais profundos e permitem uma leitura mais complexa.

2.3 O universo de GOT como uma narrativa seriada complexa

Após definir adaptação, narrativa e saga fantástica, conceitos importantes para analisarmos tanto a série literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*, quanto a série *Game of*

¹⁶ Disponível em: <https://www.insider.com/game-of-thrones-why-fans-hate-dorne-sand-snakes-2017-7>. Acesso em: 04/03/2023.

Thrones, passamos para a necessidade de compreender como a série estrutura sua narrativa. Para compreender conceitos de ficção televisiva, narrativa seriada e narrativa complexa, partimos da dissertação de mestrado, *Narrativas Seriadas Complexas A Construção da Personagem na Série Boneca Russa* (2022), de Nayara Klécia Oliveira Leite, que, mesmo analisando outra série, mobiliza diversos conceitos fundamentais para esta pesquisa.

Ana Maria Balogh (2002) explica que a linguagem da ficção televisiva é uma mescla de várias outras, desde rádio, cinema e literatura até publicidade. Esta mistura é parte do que garante seu alcance cada vez mais amplo e sua forte permanência. O surgimento de novas tecnologias, como os celulares, quebrando a hegemonia da televisão como transmissora de imagens audiovisuais, poderia ser visto como algo que a enfraquece, mas François Jost (2010, p.56) afirmou que a televisão acabou tendo seu poder estendido, acompanhando o espectador para onde quer que ele vá e reforçando sua presença no cotidiano das pessoas. Ao investigar a relação entre os espectadores e as séries de televisão, Jost (2012) explica que parte desta ligação se dá devido ao prazer na repetição, algo presente desde a infância em que ouvimos as mesmas histórias infantis repetidas vezes.

Outro fator importante para aproximar os telespectadores da série é a relação com os “heróis”. no processo de evolução das formas narrativas, as formas de construção dos heróis passaram por renovações em que os heróis mitológicos ou superiores aos humanos dariam lugar a heróis mais realistas, ou seja, produções que apresentam personagens que são iguais aos seres humanos, com destaque para suas vidas profissionais e privadas em ambientes também mais realistas. (LEITE, 2022, p.14).

Nayara Leite (2022) afirma que estudiosos como Mittell (2012), Buonanno (2019) e Jost (2012), apontam que um dos principais recursos da ficção televisiva é a serialização, “por apresentar a possibilidade de desenvolvimento de narrativas mais densas, como na literatura, com enredos que podem se desenvolver ao longo de episódios e temporadas” (LEITE, 2022, p.13). A autora analisa os estudos de Milly Buonanno (2019) sobre como novas tecnologias, como os serviços de streaming e por demanda, alteraram a forma como telespectadores consomem ficção serializada. Tornou-se uma prática popular o *binge watching*, em português o “maratonar” séries, em que ao invés de assistir aos episódios de forma semanal, o espectador assiste a série de forma ininterrupta, fazendo com que ela se torne quase um filme de muitas horas. A Netflix, por exemplo, criou o hábito de lançar temporadas de suas séries originais de uma vez, como uma obra para ser consumida de uma vez. Buonanno (2019) não considera um ou outro padrão superior ao outro, mas reconhece que a prática de maratonar séries quebra o padrão de serialidade usado pelas ficções televisivas. *Game of Thrones* se

encaixa na forma mais tradicional de ficção serializada, com episódios sendo exibidos semanalmente pelo canal de TV pago HBO. Porém, como todas as temporadas estão disponíveis na plataforma de streaming do canal, a HBO Max, fica a cargo do espectador escolher como irá assistir à produção.

Nayara Leite explica na introdução de sua dissertação de mestrado que novas tecnologias, a popularização das séries e o aumento dos canais de distribuição com os serviços de streaming, por exemplo, possibilitaram que as séries apostassem mais em “**narrativas complexas**”, conceito utilizado também em outros sistemas narrativos, como cinema e literatura, como reforça Letícia Capanema (2016).

Esse cenário de maleabilidade temporal que as novas tecnologias de distribuição, e mesmo de gravação de conteúdo, ao tempo em que agradam e facilitam a vida do espectador — por permitir que este assista aos episódios de seus programas favoritos quando e onde quiser —, também forçou novas estratégias de produção de ficções televisivas, que passaram a mesclar estratégias das soap operas, dramas seriados diurnos, considerada a mais popular das serializações televisivas, como lembra Buonanno (2019), com complexificações capazes de atrair o público mais sofisticado da TV a cabo, como destacam Mungioli e Pelegrini (2013). (LEITE, 2022, p.15-16).

Capanema (2016) explica que Aristóteles já estudava o conceito de narrativa complexa no universo literário em *Poética*, compilação de textos do filósofo reunida por volta de 335 a.C.¹⁷, afirmando que a forma complexa

encontra-se em narrativas que contém ações de peripécia e/ou reconhecimento. A peripécia seria “uma mudança para a direção contrária dos eventos” (2011, 57) e o reconhecimento, “a mudança da ignorância ao conhecimento” (2011, 58). Aristóteles qualificou como complexas a tragédia *Édipo Rei* (Sófocles, 427 A.C) e a epopéia *Odisséia* (Homero, poema épico oral, compilado a partir do século VIII A.C.). As narrativas simples foram definidas como aquelas formadas por ações contínuas e unitárias, sem a presença transformadora da peripécia e do reconhecimento. (CAPANEMA, 2016, p.574).

O campo da teoria literária não foi capaz de criar uma teoria única para definir o conceito de narrativa complexa, já que diferentes autores o analisaram através de perspectivas diferentes. Sob influência do estruturalismo, Todorov (2013) defende que uma narrativa complexa se definiria por contar várias histórias, dando o exemplo da narrativa árabe *As Mil e Uma Noites* e do livro *Ligações Perigosas* (Choderlos De Laclos, 1782). Sob esta perspectiva, podemos analisar os livros de ASOIAF como narrativas complexas, já que eles acompanham

¹⁷ Disponível: <https://www.infoescola.com/literatura/poetica-obra-de-aristoteles/#:~:text=Po%C3%A9tica%20>. Acesso em: 24/02/2023.

diferentes núcleos de personagens com narrativas próprias em diversas localidades, que influenciam uma às outras.

O brasileiro Affonso Romano de Sant'Anna é outro estudioso que se debruçou sobre a temática com o suporte teórico do estruturalismo. Para Sant'Anna (1973), uma narrativa simples seria a que utiliza a ideologia dominante em sua narrativa, apoiando-se em lugares comuns como mitos da comunidade e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal, enquanto a complexa desconstrói os mitos e aposta em mais ambiguidade moral. A saga literária ASOIAF também se encaixa no conceito de narrativa complexa sob esta perspectiva. O autor George R.R. Martin já comentou diversas vezes que se interessa muito mais em escrever personagens complexos e moralmente ambíguos.

Gosto de personagens cinzas, durante muito tempo a fantasia esteve focada demais em heróis e vilões tradicionais”, afirmou Martin. “E quando olho ao redor, não vejo heróis puros e brilhantes e vilões absolutamente sombrios, vejo muitos humanos falhos que têm em si a capacidade de serem heróis ou vilões; é um questão das escolhas que eles fazem em momentos cruciais de suas vidas, em momentos de estresse ou agitação emocional. (tradução nossa)¹⁸

No modernismo literário, a complexidade narrativa surge através do uso de técnicas mais incomuns, “como diversos níveis narrativos, reflexividade, incoerência temporal, múltiplos pontos de vistas, monólogos interiores, ambiguidades etc.” (CAPANEMA, 2016, p.576).

Da literatura, Capanema (2016) passa a analisar o conceito de narrativa complexa no mundo do cinema, destacando dois importantes movimentos que mudaram a linguagem cinematográfica: o *nouveau cinéma* que surgiu na década de 1960 na França e o cinema de grande público, os *blockbusters*, do final do século XX e começo do XXI. Robbe-Grillet, um dos autores do movimento francês, definiu sua forma de fazer cinema como disnarrativa, com o objetivo de desconstruir a ilusão narrativa, “as obras do *nouveau cinéma* contêm a proposta de desconstrução das normas canônicas da narrativa, revelando outras poéticas de representação do real.” (CAPANEMA, 2016, p.576). Robbe-Grillet apostava em enredos mais labirínticos, com uma cronologia menos linear e o uso da aleatoriedade como recurso para movimentar a história. Capanema traz os estudos de pensadores do cinema contemporâneo,

¹⁸ No original: “I like grey characters, fantasy for too long has been focused on very stereotypical heroes and villains,” Martin said. “And when I look around, I don’t see pure white shining heroes and absolutely black villains, I see a lot of flawed human beings who have it in them to be heroes or villains; it’s a matter of the choices that they make in crucial periods in their lives, in moments of stress and emotional turmoil.” Disponível em: <https://www.reuters.com/article/uk-books-author-georgemartin-idUKBRE86J15220120721>. Acesso em: 24/02/2023.

David Bordwell (2002), Allan Cameron (2006), Miklos Kiss (2012), Thomas Elsaesser (2009) e Warren Buckland (2009), que observam formas pelas quais o cinema atual busca sair dos moldes narrativos mais tradicionais, através de recursos como narrativas não lineares e fragmentação espaço-temporal. Buckland (2009) define este tipo de obra como filmes *puzzle*, ou quebra-cabeça, trazendo exemplos como *A Origem* (2010) e *Amnésia* (2000), de Christopher Nolan. As diferentes formas pela qual o cinema aplica a narrativa complexa é fundamental para compreendermos como esta forma narrativa é encontrada na ficção televisiva, principalmente ao lembrarmos que a série GOT, a série analisada aqui, é uma produção da HBO, canal de TV pago estadunidense que ficou conhecido principalmente por apostar em narrativas menos convencionais para a televisão, aproximando a linguagem das séries do mundo do cinema. Leite (2022, p.24), a partir de Martin (2014), destaca como produções originais de canais da TV a cabo dos EUA contribuíram para a criação da “terceira era de ouro da televisão”, transformando a forma de consumo, distribuição e produção das séries televisivas.

Ao abordar narrativas complexas no universo televisivo, Capanema (2016) inicialmente recupera os formatos canônicos da ficção televisiva.

Stéphane Benassi (2000) distingue três formas matriciais: o folhetim, a série e o telefilme. De acordo com o autor, os folhetins são ficções obtidas pela fragmentação da unidade diegética em diversos capítulos, dotados de evolução narrativa, temporal e semântica, como as telenovelas brasileiras. As séries são ficções em que cada episódio encerra sua própria unidade diegética, com um esquema narrativo, semântico e temporal fixo. (...) Por fim, os telefilmes são ficções unitárias, ou fragmentadas em poucos episódios, fechadas em si mesmas e, por essa razão, frequentemente exibidas de uma só vez. (CAPANEMA, 2016, p.576).

Segundo Benassi, a hibridação desses formatos de série e folhetim cria o que ele define como folhetim “serializante” e “série folhetonante”. Jason Mittell (2012) também considera a hibridação como elemento central para a complexificação das narrativas televisivas, já que o equilíbrio entre os formatos serial e episódico rejeita a “necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, (...) privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros” (MITTELL, 2012, 36 APUD CAPANEMA, 2016, p.579). Este tipo de narrativa complexa na ficção televisiva incentiva uma maior participação dos fãs. “O público tende a aderir a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional.” (MITTELL, 2012, p.36 APUD LEITE, 2022, p.25). A transmidialidade de Henry Jenkins (2009) também exerce um papel fundamental na

complexidade narrativa, já que a participação dos espectadores não se limita apenas a assistir os programas, mas também a comentar em redes sociais e especular teorias em fóruns de discussão online.

Também se baseando em Mittell (2012), Nayara Leite (2022) explica que narrativas complexas na ficção televisiva saem do formato serializado e periódico que foi popular durante muitos anos. Este formato também é conhecido como “caso da semana”, e é muito comum em séries policiais, como *Law & Order* (1990 - atual), e médicas, como *House* (2004 - 2012). Neste formato, cada episódio apresenta novos problemas e novos personagens, mas ao final de um ou dois episódios, essa linha narrativa já é concluída, com pouca ou nenhuma consequência para os personagens fixos da série, o que permite que os episódios sejam vistos em ordem não linear. As narrativas complexas apostam na construção de arcos mais longos, como é o caso de grandes sucessos, como *Breaking Bad* (2008 - 2013) e *Lost* (2004 - 2010). A pesquisadora estuda a série *Boneca Russa* da Netflix sob este viés das narrativas complexas. Este também é o caso da série de televisão objeto de estudo desta monografia, *Game of Thrones*. A série constrói arcos longos, atravessando episódios e temporadas, com os eventos, em sua maioria, tendo impactos permanentes no enredo e nos personagens. Mittell (2012) também menciona que o formato televisivo de narrativas complexas também utiliza técnicas narrativas mais incomuns, como “a presença de linhas de ações múltiplas e alterações cronológicas”. (LEITE, 2022, p.9). *Game of Thrones* conta com diversas linhas de ação, devido ao seu amplo elenco de personagens divididos em diferentes localidades, cada uma com linhas narrativas próprias, mas que afetam umas às outras. O fato dos diversos núcleos estarem em locais muito diferentes se encaixa no que Paul Booth (2011, p.373) definiu como “deslocamento temporal”.

Nayara Leite reflete sobre como este formato mais complexo de narrativa permitiu a criação de personagens que fugiam dos perfis dos heróis simpáticos e que nunca faziam nada de errado, para entrarem em um campo mais moralmente ambíguo. Capanema (2016) traz o pensamento de François Jost (2015), que aponta que na teledramaturgia contemporânea “os personagens ganham profundidade (psicológica, emocional e social) ao mesmo tempo em que tornam-se mais voláteis, isto é, não são monolíticos, pois sofrem grandes mudanças ao longo da narrativa” (CAPANEMA, 2016, p.580-581). Leite (2022) aborda a importância da popularização de personagens mais ambíguos para criar representações de personagens femininas mais diversas no audiovisual. “Nesse cenário, intensificou-se a presença de personagens centrais femininas menos estereotipadas, construídas a partir do viés mais próximo das anti-heroínas do que das heroínas convencionais de outrora”. (LEITE, 2022, p.9).

A versão televisiva da personagem analisada nesta monografia, Catelyn Stark, pode ser vista sob este prisma, já que possui algumas características e atitudes que a distanciam do estereótipo de maternidade, muitas vezes reforçado pelo audiovisual. Em especial, a sua relação com Jon Snow, filho bastardo do seu marido (o que se revela ser uma mentira mais tarde, mas ela nunca soube). Catelyn trata Jon, um órfão, com frieza e desprezo, algo que a série retrata como motivado por ciúmes e sob uma luz e de crueldade. A forma como a personagem trata Jon foge do estereótipo da mãe carinhosa e acolhedora e da esposa compreensiva, que perdoa todos os erros do marido.

3 SER MULHER/SER MÃE EM ASOIAF E GOT

3.1 O que é ser mulher?

Sendo a verdade interna do gênero uma fabricação, e, por conseguinte, sendo o gênero uma fantasia que é replicada nos corpos, ele não pode ser verdadeiro e nem falso, mas sim produzido como um “efeito de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. (Butler, 2012, p.195).

Antes de analisarmos uma personagem feminina, é necessário explicarmos o que compreendemos como uma **mulher**. Entendemos aqui o conceito de gênero sob a perspectiva dos estudos feministas e da teoria *queer*. No capítulo *Porque Ninguém Nasce Homem, Mas se Torna, e Porque os Gays não são Homens* do livro *Homens que se vêem*, escrito por Felipe Viero Kolinski Machado, doutor em comunicação, professor de jornalismo da UFOP e orientador desta monografia, o autor faz uma revisão introdutória do conceito de gênero. Segundo Thomas Laqueur (2001 APUD MACHADO, 2018), a partir do século XVIII, estabeleceu-se a noção bissexuada de gênero e sexo que se manteve por muitos anos, em que os dois conceitos eram uma coisa só. A ideia de homem e de mulher se definia a partir das genitálias e dos hormônios e o feminino e o masculino eram os únicos sexos/gêneros possíveis. Dentro desta lógica binária, Simone de Beauvoir (1967;1970) explica que a mulher seria sempre vista como o “segundo sexo”, com sua subjetividade sendo reduzida ao seus ovários e ao útero, e contruída sempre em oposição ao “ser homem”.

Anos depois, teóricos criaram a separação entre sexo e gênero, compreendendo que este último seria menos influenciado por fatores biológicos do que por fatores históricos e sociais. A antropóloga Margaret Mead (2000) percebeu, ao estudar o temperamento sexual de membros de diferentes tribos da Nova Guiné, que o padrão europeu de “mulher afetiva x homem agressivo” era o oposto nas tribos, ou seja, as características emocionais que os europeus atribuíam a homens e mulheres não poderiam ser diretamente ligadas a fatores biológicos, pois, se fossem, seriam iguais em qualquer país ou cultura.

Para a antropóloga, por conseguinte, seria impossível negar, frente a essas evidências, o caráter maleável daquilo que se tomava como “natureza humana”. Igualmente, pois, se poderia dizer que muitos, senão todos, os traços “masculinos” ou “femininos” estariam tão vinculados ao sexo como o vestuário e o corte de cabelo, sendo variáveis conforme determinado contexto espacial, social e histórico (MEAD, 2000). (MACHADO, 2018, p.29).

Machado (2018) explica que Judith Butler (2012), analisa o gênero como **performativo**, termo inicialmente proposto por John Langshaw Austin (1962), que seria

“uma repetição que se dá no corpo, dentro de um quadro regulado e controlado, e que, ao longo do tempo, adquiriria a aparência de naturalidade.” (MACHADO, 2018, p.34). O ato de nomear o sexo, em frases como “é um menino” ou “é uma menina”, já instaura, desde o nascimento do indivíduo, “um ato de dominação e de coerção, um ato performativo institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos segundo os princípios da diferença sexual” (BUTLER, 2012, p.168 APUD MACHADO, 2018, p.18).

O autor se aprofunda em discutir o conceito da masculinidade, mas várias dessas discussões também podem se aplicar ao conceito de feminilidade e ao que significa ser mulher. Baseando-se em Connell (2003), Machado (2018) explica que não podemos falar de masculinidade como algo único, já que existem múltiplas masculinidades, atravessadas por diversos outros fatores como etnia, classe social e cultura. Também não é possível falar de uma feminilidade única, já existem diversas formas de ser mulher em diferentes sociedades e momentos da história. Mas um dos fatores que sempre atravessa a discussão acerca do que é ser mulher, é o “ser mãe”.

3.2 O que é ser mãe?

De acordo com Prehn (1999) a mulher é biologicamente pré-determinada a gestar e foi criada, desde os tempos primitivos, para cuidar da prole. Enquanto a mulher possuía a função da domesticação, cultivo da terra e cuidado dos filhos, o marido, possuía a função da caça e de outras atividades que exigiam força e velocidade. (BORSA; FEIL, 2008, p.4).

O fato do corpo feminino ser o responsável por gerar uma criança foi determinante ao longo da história para que o gênero feminino fosse constantemente definido por esta capacidade, além de relegado ao espaço privado. “Historicamente, o papel da maternidade sempre foi construído como o ideal máximo da mulher, caminho da plenitude e realização da feminilidade, associado a um sentido de renúncia e sacrifícios prazerosos”. (BORSA; FEIL, 2008, p.4). Borsa e Feil (2008) acrescentam que a medicina higienista também desempenhou um papel fundamental na limitação da identidade da mulher ao papel materno e à visão de que ela é a peça central dentro de qualquer contexto familiar, como explica C. Favaro (2007). As autoras explicam que no século XIX, a medicina assumiu um novo papel social, analisando fatores como alimentação e condições ambientais como fundamentais para solucionar problemas da área da saúde, em especial o da mortalidade infantil. Ao buscar solucionar o problema, os higienistas criaram uma série de regras, principalmente para a mãe, que é

colocada como a mediadora entre os filhos e o Estado. “Os higienistas reconstruíram socialmente a biologia feminina, buscando resgatar, na ordem natural do instinto, a maternidade e a amamentação como fatores vitais para a sobrevivência dos filhos (Costa, 1979, Almeida, 1999).” (BORSA; FEIL, 2008, p.3).

Em *O mito do amor materno: Um amor conquistado*, Elisabeth Badinter (1985) detalha como o conceito de amor materno colocado como algo instintivo e natural da biologia feminina é mais uma tecnologia de gênero, “resultado de uma construção social e cultural, nada tendo a ver com instinto, fator sanguíneo ou um determinismo da natureza.” (BORSA; FEIL, 2008, p.4).

Até fins do século XVIII, a maioria dos registros históricos e literários acerca da maternidade mostram uma relação de frieza dos pais e das mães em relação aos filhos, atribuindo essa indiferença às altas taxas de mortalidade infantil da época, afinal “como seria possível interessar-se por um pequeno ser que tinha tantas possibilidades de morrer antes de um ano?” (BADINTER, 1985, p.85). Mas como a autora destaca, a indiferença parental não é apenas causada pela mortalidade infantil, mas também causadora. O conceito de infância ainda não tinha a mesma importância do que na contemporaneidade. Alguns raros registros de mães muito dedicadas aos filhos e que sofriam muito por suas mortes mostram que o amor materno não é completamente uma construção social, mas não era de forma alguma uma realidade universal. Badinter (1985, p.87) reflete que o pouco interesse que os cronistas tinham pelas mães mais dedicadas aos filhos demonstrava como o amor materno não era um valor social e moral do período. Para as mulheres de classes sociais mais altas, como a nobreza, cuidar dos filhos, amamentar e até amar as crianças “em demasia” eram vistos como atos “indignos”. “Um médico, Moreau de Saint-Elier, afirmava em meados do século XVIII que o cuidado dos filhos “é um encargo constrangedor na sociedade”. (BADINTER, 1985, p.99). A criação dos filhos comumente ficava a cargo de amas, internatos ou governantes e preceptores, especialmente nas classes mais abastadas. No caso dos preceptores, eles também eram responsáveis por ensinar as crianças a ler e escrever e algumas noções de latim, história e geografia.

A partir do final do século XVIII e início do XIX, cria-se uma série de argumentos para criar o mito do amor materno como algo biologicamente natural para a mulher, uma das consequências da medicina higienista que já foi mencionada.

No fim do século XVIII, o amor materno parece um conceito novo. Não se ignora que esse sentimento existiu em todos os tempos, se não todo o tempo e em toda parte. (...) Mas o que é novo, em relação aos dois séculos precedentes, é a exaltação

do amor materno como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade. Alguns, mais cínicos, verão nele, a longo prazo, um valor mercantil. Igualmente nova é a associação das duas palavras, "amor" e "materno", que significa não só a promoção do sentimento, como também a da mulher enquanto mãe. (BADINTER, 1985, p.145-146).

Badinter (1985, p.148) explica que foram necessários três discursos para a construção do mito do amor materno: “um alarmante discurso econômico, dirigido apenas aos homens esclarecidos, um discurso filosófico comum aos dois sexos e, por fim, um terceiro discurso, dirigido exclusivamente às mulheres”.

O discurso econômico de filósofos como Montesquieu, Voltaire e Rousseau pregava a necessidade de diminuir as taxas de mortalidade infantil porque a Europa estaria com um níveis populacionais muito baixos. Na visão do capitalismo nascente, a criança adquiriu um “valor mercantil”, como explica a autora (1985, p.153), já que se tornaria um trabalhador capaz de produzir riqueza para o Estado. “Em 1770 Diderot resume a nova ideologia nos seguintes termos: ‘Um Estado só é poderoso na medida em que é povoado, em que os braços que manufaturam e os que o defendem são mais numerosos.’” (BADINTER, 1985, p.154).

Mas as noções de sacrifício e dever apregoadas pelo discurso econômico não teriam sido suficientes para mudar a mentalidade da época, se não fossem corroboradas pelos discursos do Iluminismo acerca de igualdade e felicidade individual. Ainda que a igualdade pregada seja mais entre os homens do que entre todos os seres humanos, ainda havia uma corrente igualitária circulando na época. Como Badinter (1985, p.172), explica, o papel da mulher ainda não é revolucionado neste período, mas o da esposa-mãe, sim, já que, além de ser mais vista não como propriedade, e sim como companheira de seu marido, sua autoridade como mãe é reconhecida de forma mais igualitária em relação a do pai. A defesa do Iluminismo de que a busca pela felicidade individual é um dever de todo ser humano também colaborou muito para o discurso do amor materno natural, já que o ambiente familiar foi colocado como principal fonte para a felicidade. Nas palavras de E. Shorter (1977, p.279), o núcleo familiar passa a ser visto como um “ninho afetivo”. O casamento por amor também é cada vez mais popularizado.

O terceiro discurso que Badinter explica que foi utilizado para incentivar as mulheres a cumprirem as tarefas esquecidas por tantos anos, como a amamentação e a criação dos filhos, foi a valorização crescente deste papel da mãe como essencial para a família e, conseqüentemente, para a sociedade, ao cumprirem um dever que os homens não podiam (e não queriam) cumprir. A autora (1985, p.181) explica que as mulheres mães ganham um status de “responsáveis pela nação” e elas são convocadas a cumprirem seus “deveres

maternos” com argumentos voltados para a natureza e o instinto, a promessa de que a maternidade seria uma das características mais atraentes que uma mulher poderia ter, além de fonte de grande prazer e felicidade, e a ameaça de que, caso a mulher não cumprisse seus deveres maternos, a natureza, Deus ou o destino encontrariam uma forma de lhe punir, principalmente através de doenças terríveis.

Ainda que tenha se passado mais de um século para apagar a “indiferença e frieza” materna, até o século XIX, a maior parte das mulheres já tinham aceitado o papel de boa mãe, principalmente as mulheres burguesas. As aristocratas demoraram mais para mudar seus costumes e as mais pobres foram as últimas a mudarem por terem menos condições de criar os filhos da forma extremamente vigilante que era pregada como a correta. De forma geral e progressiva, as mulheres passaram a assumir cada vez mais a amamentação, a criação e o cuidado com os filhos, algo que mulheres de classes mais baixas já faziam há anos, não por serem atitudes moralmente e socialmente incentivadas, mas por não terem opção. “Para fazer tudo isso, a mãe deve dedicar a vida ao filho. A mulher se apaga em favor da boa mãe que, doravante, terá suas responsabilidades cada vez mais ampliadas.” (BADINTER, 1985, p.206). A preocupação maior com a saúde das crianças também resulta em uma exigência de que as mães estejam sempre vigilantes e em uma maior culpa por parte delas quando os filhos ficam doentes. Também surge o amor materno quase compulsório, já que “ Não amar os filhos tornou-se um crime sem perdão. A boa mãe é terna, ou não é uma boa mãe”. (BADINTER, 1985, p.211). Cuidar da prole se torna a ambição principal da mãe, que restringe sua vida pública ao espaço privado familiar para garantir que os filhos sejam bem cuidados. Mesmo as mulheres que não conseguem cumprir tais tarefas, sentem a necessidade de fingir e de trapacear para não serem julgadas socialmente.

Diversos estudos feministas do século XX abordam a maternidade compulsória e o casamento como ferramentas de opressão dos homens sobre as mulheres. A canadense Nancy Chodorow (1978), afirma que a reprodução da maternidade na contemporaneidade é central para a divisão sexual do trabalho e “se dá através de processos psicológicos induzidos social e estruturalmente que se reproduzem de forma cíclica.” (BORSA; FEIL, 2008, p.4). Através da divisão sexual do trabalho, mulheres foram relegadas ao espaço privado familiar, enquanto os homens ocupam o espaço público, não apenas no trabalho, mas na política e na sociedade, como um todo. Conforme M.N. Strey (1999) explica, esta divisão de espaços entre homens e mulheres fez com que os homens se colocassem acima na hierarquia social, possuindo uma posição de dominação dentro da própria família. Mesmo com a mulher conquistando o mercado de trabalho após a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), o espaço familiar e

privado continua sob seus cuidados, resultando em uma jornada dupla de trabalho que as sobrecarrega. Segundo o Estatísticas de Gênero do IBGE, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, em 2019, as mulheres gastavam, em média, 10,4 horas semanais a mais do que os homens na realização de tarefas domésticas.¹⁹

Embora as crenças sobre trabalho apropriado para ambos os sexos tenham mudado no mercado de trabalho, as crenças sobre quem deve fazer o trabalho doméstico não-pago sofre transformações muito mais devagar. O trabalho familiar, principalmente as tarefas domésticas, tende a ser trivializadas na imaginação popular, em parte por ser considerada como trabalho de mulher, por não ser remunerado e prazeroso e por se tratar de uma atividade repetitiva e demorada. (BORSA; FEIL, 2008, p.7).

No livro *Os Cativéis das Mulheres: Mãesposas, freiras, prostitutas, presas e loucas* (tradução nossa)²⁰, a antropóloga mexicana Marcela Lagarde (2005) desenvolve o conceito dos cativéis das mulheres, círculos vitais nas vidas dos corpos femininos, perpassados por um

complexo de fenômenos opressivos que articulam a expropriação, a inferiorização, a discriminação, a dependência e a subordinação, define a sexualidade, as atividades, o trabalho, as relações sociais, as formas de participação no mundo e na cultura das mulheres. Além disso, define os limites de suas possibilidades de vida. (LAGARDE, 2005, p.17 APUD EBERSOL; PENKALA, 2020, p.156).

Um dos cativéis explorados por Lagarde é o da mãeposa (madresposa no original, em espanhol), já que o matrimônio e a maternidade seriam dois aspectos inseparáveis um do outro que determinam os modos de vida femininos, independente da idade, classe social, etnia e nacionalidade, já que “todas as mulheres pelo simples fato de serem mulheres são mães e esposas”²¹ (LAGARDE, 2005, p.363) (tradução nossa), mantendo-se em uma posição de seres inferiorizados pela opressão masculina, servidoras voluntárias para os atores que detêm o controle político, econômico e social. A autora explica que, mesmo mulheres sem filhos biológicos e marido, ou seja, que estariam fora da categoria de mãeposa, ainda assim podem ser encaixadas nesse cativél através de substitutos, sendo “esposas” de seus pais e “mães” de seus amigos, por exemplo. (LAGARDE, 2005, p.370).

A partir dos anos 60, vários movimentos feministas defendem que a maternidade é uma condição sob a qual a mulher fica ainda mais vulnerável à opressão masculina, então ela

¹⁹ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releas/27877-em-media-mulheres-dedicam-10-4-horas-por-semana-a-mais-que-os-homens-aos-afazeres-domesticos-ou-ao-cuidado-de-pessoas>. Acesso em: 25/02/2023.

²⁰ No original: Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas.

²¹ No original: Todas las mujeres por el sólo hecho de serlo son madres y esposas.

deve tentar escapar disso. A partir de Szapiro & Carneiro (2002), Borsa e Feil (2008, p.5) explicam que “escapar da maternidade também significaria, para a mulher, não mais aceitá-la como um destino inevitável e sim concebê-la como uma escolha livre e autônoma, como uma opção.”

3.3 A representação da maternidade

Após a figura da boa mãe e da boa esposa serem construídas, eram precisos diversos mecanismos para a manutenção dessa identidade. Woodward (2000) explica como as práticas de representação atuam para construir e reforçar identidades.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. (WOODWARD, 2000, p.17-18).

Essas práticas de significação incluem as relações de poder, de forma que a representação privilegia certos grupos e modos de viver, o que constrange os indivíduos que não se encaixam em tais grupos a se aproximarem o máximo possível deles. Em *O dispositivo pedagógico da mídia*, Rosa Maria Bueno Fischer (2002) discute como a televisão produz imagens, significados e discursos que “de alguma forma se dirigem à “educação” das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem” (FISCHER, 2002, p.153). As representações de maternidade no cinema, na televisão e na literatura, indiretamente, ensinam ao público o que é ser uma boa mãe e o que significa ser uma mãe ruim, e, por consequência, uma mulher e uma pessoa ruim, já que, como ficou estabelecido, o valor de uma mulher ainda é muito estreitamente ligado à forma como ela exerce sua maternidade.

Ana Paula Penkala e Isadora Ebersol (2020) utilizam o conceito de mãesposa desenvolvido por Lagarde (2005) para discutir a representação feminina no cinema em uma análise da protagonista do longa *Precisamos falar sobre o Kevin* (2011). Este conceito também será útil para esta monografia discutir as representações de Catelyn Stark nas páginas e nas telas. Ebersol e Penkala (2020) detalham como a personagem Eva (Tilda Swinton) se vê retirada de sua liberdade e identidade pessoal e presa no papel de mãesposa, algo que o filme mostra que nunca foi um desejo dela, nem algo que a deixasse satisfeita. Ela ainda é constantemente cercada pela culpa por não “amar o suficiente” seu filho, e sendo colocada por

grande parte da sociedade como parte dos motivos deles ter cometido um massacre na escola durante a adolescência.

3.4 A maternidade no paracosmos de ASOIAF e GOT

Westeros, parte do paracosmos de ASOIAF e GOT onde se passa a maior parte da história, é inspirado na Europa Medieval, ainda que seja em um mundo ficcional, composto por criaturas fantasiosas como dragões e zumbis de gelo e com ciclo de estações do tempo diferentes da realidade. Os costumes sociais, econômicos e, principalmente, as relações de poder entre homens e mulheres deste paracosmos remetem a Europa na Idade Média, período entre os séculos V e XV.²² Porém, demonstrando um certo anacronismo, a visão destas obras a respeito da maternidade bebe tanto dos conceitos do amor materno instintivo e natural e do cativo da mãesposa, quanto dos hábitos do pré-século XVIII descritos por Batinder.

A maternidade é vista como um destino biológico das mulheres, mas não a exigência da performance da boa mãe e do amor materno instintivo e natural. Para as mulheres da nobreza, como é o caso da personagem que está em foco nesta monografia, Catelyn, o matrimônio e a maternidade são necessidades políticas e econômicas. Catelyn foi prometida pelo pai a Brandon Stark, o herdeiro de Winterfell, quando tinha 12 anos de idade. Com o assassinato de Brandon, Catelyn é imediatamente prometida ao irmão mais novo do falecido, Ned Stark, que se tornou o herdeiro. O que importa para a decisão do casamento não é uma ligação emocional ou até uma afinidade entre os dois que irão para o altar, mas o desejo das famílias Tully e Stark de consolidarem uma aliança política através do matrimônio. O livro conta que os dois se conheceram praticamente no dia do casamento e apenas cumpriram seus deveres. Posteriormente, ao longo dos anos em que ficam casados, eles criam uma relação de companheirismo e carinho, mas esta boa relação não é vista como uma condição para o casamento entre os nobres de Westeros. A maternidade também não é uma decisão individual, já que as mulheres nobres têm o dever de reproduzir e fornecer herdeiros para a família, de preferência homens que possam carregar o sobrenome do marido. Na sociedade de Westeros, há uma enorme diferença de tratamento entre as meninas e os meninos, indo ao encontro da explicação de Batinder.

Não será isso uma confissão de que amamos a criança em primeiro lugar pelo que nos proporciona socialmente e porque ela lisonjeia nosso narcisismo? Toda filha custará um dote a seu pai, sem nada lhe trazer, a não ser algumas alianças ou a

²² Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/idade-media.htm>. Acesso em: 27/02/2023.

amizade de seu vizinho. Pouca coisa, afinal de contas, se considerarmos que alianças e amizades se rompem ao sabor dos interesses. (...) Não, realmente a filha não é um bom negócio para os pais, e nenhuma cumplicidade parece aproximá-la da mãe. Esta guarda seus tesouros de ternura e de orgulho para o primogênito, herdeiro exclusivo do patrimônio e do título quando os pais são nobres. (BADINTER, 1985, p.91).

A forma como a maternidade é performada no mundo de George R.R. Martin também é muito diferente. Atividades como amamentar e cuidar pessoalmente do bem-estar e da educação dos filhos não são exigidas das mães nobres deste universo, já que elas possuem criadas e amas que realizam estas atividades por elas. Não há um valor social e moral em ser uma mãe “presente” e dedicada. Catelyn não é a responsável por escovar os cabelos das filhas, por ensinar os filhos a ler e escrever, entre outras “responsabilidades” atribuídas às mães pós-criação do “mito do amor materno”, como definido por Badinter (1985). E alguns dos filhos de Catelyn também são levados para longe dela. Quando Ned parte para Porto Real, ele leva as filhas Sansa e Arya para longe da mãe, algo que ela considera razoável, pois já é uma tradição comum do período que os nobres enviem os filhos que não são herdeiros para outros lugares.

- Sansa deverá desposar Joffrey, isto é agora claro; não devemos lhes dar bases para suspeitar da nossa devoção. E já é mais que tempo de Arya aprender os costumes de uma corte do Sul. Dentro de poucos anos também ela estará em idade de casar. Sansa brilharia no Sul, pensou Catelyn para si própria, e os deuses bem sabiam como Arya precisava de requinte. Relutantemente, abriu mão delas no coração. (MARTIN, 2010, p.85).

No entanto, a personagem Catelyn também mistura características da boa mãe. Por exemplo, ainda que aceite a partida de Sansa e Arya, ela fica mais triste ao saber da partida de Bran, seu filho de oito anos, a quem é muito apegada.

- Sim - disse -, mas, por favor, Ned, pelo amor que me tem, deixe que Bran fique aqui em Winterfell. Ele só tem sete anos.
- Eu tinha oito quando meu pai me enviou para ser criado no Ninho da Águia - ele respondeu. - Sor Rodrik me disse que existem maus sentimentos entre Robb e o Príncipe Joffrey. Isto não é saudável. Bran pode construir uma ponte sobre essa distância. É um rapaz amável, rápido para rir, fácil de amar. Deixe que cresça com os jovens príncipes, deixe que se torne seu amigo como Robert se tornou meu. Nossa Casa ficará mais segura assim.
Ele tinha razão, e Catelyn sabia. Mas isto não tornava a dor mais fácil de suportar. Então perderia todos os quatro: Ned e ambas as meninas, e o seu doce, amoroso Bran. Só lhe restariam Robb e o pequeno Rickon. Já se sentia só. Winterfell era um lugar tão vasto. (MARTIN, 2011, p.85).

Outro ponto em que Catelyn se assemelha mais à “boa mãe” é quando Bran cai de uma torre e entra em coma. Catelyn passa dias ao lado da cama do filho, sem se alimentar e

sem dormir direito, culpando-se por não ter conseguido impedir a mania de escalar do filho que provocou o acidente.

A vigilância materna estende-se de maneira ilimitada. Não há hora do dia ou da noite em que a mãe não cuide carinhosamente de seu filho. Quer esteja em boa saúde ou doente, ela deve permanecer vigilante. Se adormece estando o filho enfermo, eis que se sente culpada do maior dos crimes maternos: a negligência. A nova mãe passa portanto muito mais tempo com o filho do que a sua própria mãe passara com ela. (BADINTER, 1985, p.210-211).

Portanto, ainda que a maternidade socialmente exigida no paracosmos de ASOIAF e GOT seja muito diferente do que Badinter define como “boa mãe” e Lagarde, como “cativeiro da mãesposa”, Catelyn se aproxima muito de ambas as categorias. E qual o motivo por trás disso? Ainda que tenha suas ambiguidades morais, a construção da personagem Catelyn se aproxima muito mais de uma heroína do que de uma vilã. E como Ruf (2020, p.30 APUD LIMA, 2022, p.75) explica: “O que, em última análise, torna Catelyn heróica não é que ela seja sempre ‘boa’, mas que ela aceite seus deveres maternos e faça o possível para cumpri-los”.

4 METODOLOGIA

As Crônicas de Gelo e Fogo e *Game of Thrones* criaram um paracosmos, personagens, acontecimentos e frases, que se tornaram parte da cultura pop. Compreendemos este termo como um aglutinador de tensões e disputas mobilizados por produtos midiáticos (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015). Ainda que estes produtos sejam determinados por lógicas de mercado que se transformam, eles têm a capacidade de influenciar as pessoas e como elas experienciam o mundo, desafiando pesquisadores “enquanto constelação afetiva contemporânea que diz sobre disputas materiais e simbólicas e construções identitárias”. (MENDONÇA, DA SILVA, 2021, p.4). Em *Cultura da Mídia*, Douglas Kellner (2001), sugere que produtos da mídia sejam compreendidos como produções complexas, que não servem apenas para entretenimento, mas também para aprendizagem ao incorporarem uma série de discursos políticos e sociais (MENDONÇA, DA SILVA, 2021).

O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. (KELLNER, 2001, p.9).

A análise da adaptação da personagem Catelyn Stark será feita no modelo da análise crítica cultural da mídia proposta por Kellner (2021), procurando compreender quais sentidos sobre ser mulher e ser mãe são propostos pela representação da personagem, com um foco especial em como a adaptação dos livros para a tela elimina sentidos anteriores e traz novos.

A pesquisa irá analisar passagens dos cinco livros da série literária e cenas da série audiovisual em que a personagem aparece ou é mencionada de alguma forma que mobilize sentidos sobre as possibilidades e as impossibilidades de ser mãe. Em GOT, o foco está principalmente nas três primeiras temporadas em que a personagem Catelyn ainda está viva, em cenas em que ela aparece ou é mencionada de alguma forma. Para a análise literária, foram criados fichamentos para cada livro com trechos de diálogos, cenas e narrações, que tragam questões pertinentes à representação da mulher-mãe. Já para a análise da série audiovisual, continuará sendo utilizado o protocolo analítico desenvolvido no projeto de pesquisa *Quais Vidas Importam em Westeros*, coordenado pelo prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça. Além de incluir o episódio, a temporada, os diretores e roteiristas e a

minutagem da cena, o protocolo descreve o que ocorre e quais sentidos sobre gênero e sexualidade são mobilizados no momento, os enquadramentos e posicionamentos de câmera, a paisagem sonora, além de trazer trechos de diálogos e um frame da cena.

Figura 3 - Protocolo analítico

Temporada: __ Episódio: __ Personagem: _____ Duração Episódio: __ min.
Episódio escrito por: _____ Episódio dirigido por: _____

Cena __: __min__seg – __min__seg - Link: _____

Descrição da cena: O que se observa, uma descrição detalhada da cena em tela.

Enquadramento/movimento de câmera: Menção aos planos/enquadramentos e aos seus sentidos.

Reprodução de diálogo: Reprodução de um diálogo considerado pertinente (questão norteadora).

Paisagem sonora: Menção à trilha e aos sons ambientes que constituem a cena.

Quadros/Frames: Imagens consideradas emblemáticas tendo em vista a investigação.

Fonte: MENDONÇA, 2022, p.6

Como já estabelecemos no capítulo 2, ao analisar uma adaptação, se torna necessária uma comparação entre os produtos. Os objetos desta pesquisa são tanto os livros quanto a série. Para compará-los, o foco será no aspecto em comum das linguagens literária e audiovisual: o textual. Nos livros, serão analisados diálogos, a construção da narrativa e da narração, inclusive os pensamentos dos personagens. Na série, os diálogos e a construção da narrativa serão estudados. Outros aspectos do audiovisual, como trilha sonora e direção, que não possuem correspondentes no material literário, podem ser tomados de forma mais pontual quando for relevante, mas como o foco está na **adaptação**, essas ocorrências provavelmente serão raras.

No total foram selecionadas 21 passagens/cenas da personagem, nove nos livros e oito na série de tv, que se correspondem de alguma forma entre si, já que mostram adaptações feitas da narrativa literária para a narrativa audiovisual. Em um dos artigos que surgiu a partir do projeto de pesquisa *Quais vidas importam em Westeros?*, *Notas Sobre o Martírio Feminino em Game of Thrones*, escrito pelo professor orientador do projeto, Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, é feita uma análise de seis cenas de personagens femininas passando por algum tipo de violência de gênero. Machado divide as cenas em três blocos: *Os casamentos forçados e a cultura do estupro em GOT*, *Mulheres de GOT em marcha pela remissão de seus pecados/crimes* e *Mulheres de GOT sendo assassinadas por seus parceiros*.

Nesta pesquisa adotamos uma abordagem semelhante. Tomando a representação da mulher-mãe, ao invés da representação da violência de gênero, como guia, criamos três categorias para abordar a temática: **Amor de mãe**, sobre a troca de uma visão mais política para uma mais emocional da Catelyn dos livros para a série, **A mãe em segundo lugar**, abordando a perda de protagonismo da personagem e **Possibilidades e impossibilidades de ser mãe**, sobre a retirada de características dos livros que não se encaixam em uma visão estereotipada da maternidade. É importante destacar que tais categorias foram estabelecidas a partir dos movimentos de coleta e análise prévia desses materiais e, ainda, a partir do diálogo com perspectivas teóricas e políticas que compõem nossas bases. Certas cenas e passagens aparecem em mais de uma categoria, por permitirem uma análise sob mais de um dos prismas que utilizamos aqui.

Passagens e cenas da categoria Amor de mãe

- S01E01 - S01E01 - AGOT²³: Ned e Catelyn conversam sobre ele ter sido chamado para ser Mão do Rei. No livro e na série os diálogos são semelhantes, mas os papéis dos personagens estão invertidos.
- S01E02 - ACOK²⁴ - Cersei e Catelyn conversam após a queda de Bran e Catelyn vê Cersei na Mãe no septo.
- S01E10 - S01E10 - AGOT: enquanto no livro Catelyn tenta desaconselhar todos de irem para a guerra, defendendo que a vingança seria fútil, na série ela apoia a visão de Robb, mostrando-se uma personagem mais emotiva.
- S03E02 - AGOT Catelyn discursa sobre como sua família foi castigada por ela não conseguir amar Jon Snow, transformando uma questão política em uma questão de ciúmes.

Passagens e cenas da categoria A mãe em segundo lugar

- S01E08 - S01E08 - AGOT: Catelyn e Robb participam de um conselho de guerra. No livro, apenas os dois estão presentes, já a série adiciona personagens masculinos e distribui boa parte das falas de Catelyn para eles.
- S02E01 - ACOK: Catelyn e Robb tentam se aliar a Renly, mas enquanto no livro Catelyn decide ir, na série Robb ordena que ela vá.

²³ *A Game of Thrones*, título em inglês de *A Guerra dos Tronos*, primeiro livro da saga.

²⁴ *A Clash of Kings*, título em inglês de *A Fúria dos Reis*, segundo livro da saga.

- S06E08 - ASOS²⁵: Mudança no destino de Catelyn após a sua morte no Casamento Vermelho.

Passagens e cenas da categoria Possibilidades e impossibilidades de ser mãe

- S01E01 - AGOT: Catelyn e Ned estão deitados juntos e recebem a carta de Lysa sobre Jon ter sido assassinado. Há uma retirada da nudez de Catelyn na adaptação do livro para a série.
- S03E02 - AGOT: Catelyn discursa sobre como sua família foi castigada por ela não conseguir amar Jon Snow, reduzindo uma questão política a uma questão de ciúmes.
- S03E09 - ASOS: Morte de Catelyn e Robb no Casamento Vermelho.
- S06E08 - ASOS: Mudança no destino de Catelyn após a sua morte no Casamento Vermelho.

Explicaremos de forma resumida as cenas escolhidas e seu contexto.

Na primeira temporada e no primeiro livro da saga, conhecemos Catelyn Stark, a esposa de Eddard “Ned” Stark, Protetor do Norte e um dos lordes mais importantes do continente fictício de Westeros. Os dois têm cinco filhos juntos. Também convive no castelo Jon Snow, que Ned afirma ser seu filho bastardo (embora, posteriormente, seja revelado que isso é uma mentira). Catelyn não possui uma boa relação com Jon. No início da trama, o rei de todo o continente viaja até o Norte para pedir que Ned, seu amigo de infância, seja a Mão do Rei, seu conselheiro mais importante. Antes de tomar sua decisão, Ned vai conversar com Catelyn. Nos livros, Ned pensa em negar a proposta, mas Catelyn afirma que ele precisa aceitar, pois negar um pedido do rei colocaria a família deles em uma posição política frágil. Já na série, os papéis foram invertidos. Catelyn pede que o marido fique, enquanto ele sabe que precisa ir por razões políticas e diplomáticas. Ainda no primeiro episódio, Catelyn e Ned estão deitados juntos quando um mestre (espécie de médico e conselheiro neste paracosmos) entra no quarto. Nos livros, Catelyn se levanta, nua, chocando o marido, enquanto na série, ela está vestida. O mestre traz uma carta secreta da irmã de Catelyn afirmando que os Lannisters, outra família nobre do reino e desafeto dos Starks, conspiraram para assassinar o Mão do Rei anterior, o que reforça a decisão de Ned de aceitar ser Mão para investigar a situação. Os Lannisters têm um segredo: a rainha e seu irmão cometem incesto e todos os filhos dela não são do rei. Um dos filhos mais novos de Catelyn, Bran, está escalando quando, acidentalmente, vê os dois em um ato sexual. O irmão da rainha, Jaime, empurra o garoto da

²⁵ *A Storm of Swords*, título em inglês de *A Tormenta de Espadas*, terceiro livro da saga.

torre como forma de guardar segredo. Bran entra em coma e Catelyn se torna deprimida, ficando ao lado da cama dele o tempo todo. A rainha Cersei vai até o quarto e fala sobre um filho que ela teria tido com o rei, mas que nasceu natimorto, criando um momento de conexão entre as personagens.

Bran sofre mais uma tentativa de assassinato após o marido de Catelyn partir para a capital do reino. Então, ela decide que precisa ir até lá para investigar. Em seu retorno, ela acaba acusando um dos Lannisters da tentativa de assassinato e o prende, iniciando uma guerra entre Starks e Lannisters. Como Ned está na capital do reino e machucado após uma batalha, quem precisa organizar os exércitos do Norte é o seu herdeiro e filho mais velho, Robb. Catelyn e Robb se reencontram. No livro, os dois conversam sobre estratégias militares e Catelyn dá conselhos sobre liderança e decisão para o filho. Já na série, parte de seus diálogos são distribuídos para diversos lordes, personagens que ainda não haviam sido introduzidos. Após muitas intrigas políticas na capital, o marido de Catelyn, Ned, é assassinado por acusar, corretamente, os filhos da rainha de serem bastardos. Após a morte de Ned, Robb precisa decidir se continua na guerra, não mais para salvar seu pai e sim para vingá-lo, ou se retorna para o Norte, evitando mais conflitos. Na narrativa literária, durante um conselho, Catelyn pede que a guerra termine, desejando apenas negociar um dos reféns que eles possuem em troca de suas filhas, reféns na capital. Já em *Game of Thrones*, Catelyn compartilha o desejo de vingança do filho. Robb, o filho mais velho de Catelyn, é nomeado Rei do Norte, iniciando uma guerra e uma rebelião contra a família real que assassinou seu pai.

Na segunda temporada da série e no segundo livro, *A Fúria dos Reis*, Catelyn acompanha Robb durante a guerra pelas Terras Fluviais, enquanto seus filhos mais novos, Bran e Rickon, estão em Winterfell, Arya está desaparecida e Sansa é refém em Porto Real. O irmão caçula do falecido rei Robert, Renly Baratheon, também iniciou uma rebelião pela coroa acusando os filhos do rei de serem bastardos. Nos livros, Catelyn sugere a estratégia deles se aliarem à Renly e se torna a responsável por negociar a possível aliança. Na série, Catelyn nunca participa de um debate sobre o assunto. Em uma conversa com o filho, ela discorda de suas decisões e pede para voltar à Winterfell para ficar com os caçulas, mas Robb ordena que ela vá negociar com Renly. Ao longo da temporada, Catelyn ainda acredita que dois de seus filhos tenham morrido e decide libertar Jaime, um dos reféns de guerra mais importantes, colocando o filho em uma situação complicada, que se agrava ainda mais quando ele quebra uma promessa de casamento para se casar com outra pessoa. No início da terceira temporada, Catelyn está conversando com Talisa, esposa de Robb, e conta sobre uma vez em que rezou para que Jon Snow, o suposto filho bastardo do seu marido, morresse. Porém,

quando ele ficou doente, ela rezou pela vida do menino, prometendo aos deuses que ela pediria que ele fosse legitimado caso ele sobrevivesse. Porém, quando Jon melhorou, ela não cumpriu a promessa. Catelyn afirma que tudo que sua família está passando seria uma punição divina por ela ter quebrado a promessa. *E tudo que aconteceu desde então, todo este horror que caiu sobre a minha família, é tudo porque eu não pude amar uma criança sem mãe.* (GAME OF THRONES, 2013). Nos livros, Catelyn não demonstra um grande arrependimento por tratar Jon mal, já que, em sua compreensão, ele representa um perigo político à sucessão de seus filhos.

No episódio *The Rains of Castamere* da terceira temporada e no terceiro livro da saga, *A Tormenta de Espadas*, Catelyn e Robb vão a um casamento realizado por razões políticas, como uma forma de amenizar um lorde importante por Robb ter quebrado a promessa de se casar com sua filha. Porém, o casamento se revela uma armadilha. Robb e todos os seus aliados são assassinados, traídos por pessoas que supostamente estavam ao lado deles. Catelyn tenta salvar a vida do filho, mas Robb é assassinado na frente da mãe da mesma forma e ela tem a garganta cortada. A partir deste momento, Catelyn Stark não aparece mais em *Game of Thrones*, exceto quando é lembrada em diálogos. No entanto, nos livros seu destino é diferente. Após dias se decompondo no rio, Catelyn é ressuscitada por um grupo rebelde e toma para si o alter-ego da Senhora Coração de Pedra, procurando vingança por todos que colaboraram para o Casamento Vermelho, como fica conhecido o evento em que seu filho foi assassinado. Para fins de comparação, selecionamos uma cena da sexta temporada em que Catelyn é lembrada em um diálogo. Jaime, irmão da rainha, ameaça o irmão de Catelyn, ainda vivo, para que ele entregue o castelo, e fala sobre como ele admirava Catelyn por ser uma mãe que fazia de tudo por seus filhos.

5 ANÁLISE CRÍTICA

Analisamos a adaptação de Catelyn Stark dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* para a série audiovisual *Game of Thrones* através da representação da mulher-mãe como fio condutor, dividindo cenas e passagens dos livros e da série em três categorias.

Na categoria **Amor de mãe**, analisamos passagens e cenas com um foco na representação de Catelyn, uma **mãesposa** que tem a luta pela sua família como objetivo principal. O texto *Representation of Motherhood in Game of Thrones*, de Ann-Kathrin Ruf, analisa a representação de maternidade na série comparando Catelyn e Cersei, trazendo, inclusive, uma das cenas selecionadas para esta categoria, em que Cersei fala sobre um bebê natimorto que teria tido. Ruf explica que a construção narrativa, tanto da série quanto do livro, cria a dicotomia “mãe boa x mãe má”, Catelyn sendo a primeira, e Cersei, a segunda, e que Catelyn é construída como uma heroína principalmente através de suas “qualidades” como mãe.

Isso reforça a mensagem que o caráter de uma mulher está ligado a sua performance como mãe: mães cumprindo seus deveres maternais são amadas, enquanto mães desafiando eles são menosprezadas e perdem seus filhos e o respeito de todo mundo. Isso nega a identidade das mulheres além de seus papéis de maternidade. (RUF, 2020, p.30 APUD LIMA, 2022, p.75).

A maternidade é um tema central da personagem Catelyn desde a sua criação no primeiro livro, “porém, na série, os personagens têm mais probabilidade de serem forçados em arquétipos tradicionais”.²⁶ (FRANKEL, 2014, p.2) (tradução nossa). Anne Gjelsvik e Rikke Schubart (2016) também fazem esta observação, além de afirmarem que as representações de maternidade na série se aproximam mais de uma ideia tradicional do que uma mãe deveria ser.

“Cersei, ainda que continue sendo uma vilã, é consistentemente tornada mais maternal e simpática, Catelyn, mais fraca, gentil e carente, e “totalmente investida em seus filhos”, ao ponto que qualquer mentalidade para estratégia que possua nos livros está perdida para ela.” (GJELSVIK; SCHUBART, 2016, p.153) (tradução nossa).²⁷

Procuramos analisar como as mudanças na adaptação de Catelyn Stark dos livros para a série de televisão transformaram a sua representação como mulher e mãe.

²⁶ No original: However, on the show, the characters are more likely to be forced into traditional archetypes.

²⁷ No original: Cersei, although certainly still a villain, is consistently made more maternal and sympathetic, Catelyn more feeble, gentle and needy, and “totally invested in her children”, to the point where any mind for strategy she might possess in the books is lost to her.

Na categoria **A mãe em segundo lugar**, focamos em como as mudanças narrativas da série para os livros tiram parte da agência e do protagonismo da personagem em prol de uma narrativa mais tradicional com um herói mais tradicional, seu filho Robb. Os livros são divididos em capítulos de ponto de vista de cada personagem, nos quais você acompanha a história a partir da perspectiva de certos personagens, mergulhando em seus pensamentos e emoções. Catelyn possui 25 capítulos de ponto de vista nos três primeiros livros, sendo uma das personagens principais da história. Na narrativa literária, acompanhamos a guerra de seu filho Robb quase inteiramente pelo seu olhar, já que Robb não possui capítulos de ponto de vista. Ao falar sobre a decisão de tornar Catelyn a protagonista desse núcleo, o autor George R. R. Martin comentou: “uma tendência que você vê em muitas outras fantasias é matar a mãe ou tirá-la de cena. Ela normalmente está morta antes da história começar... ninguém quer ouvir sobre a mãe do Rei Arthur e o que ela pensava e o que ela estava fazendo...”²⁸. Em seu livro *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance* (2014), Frankel traz um trecho de uma crítica que resume bem como a adaptação de Catelyn foi feita.

Nos livros, Robb é um menino-rei, despreparado e de alguma forma confiante em sua mãe por ajuda, enquanto Catelyn é perspicaz, inteligente e veemente contra vingança. Em sua tentativa de encaixar mais Robb dentro do estereótipo de “jovem rei sexy”, a série roubou muito da agência de Catelyn, permitindo que Robb seja quem dá voz às suas ideias (como enviar um representante para Renly Baratheon), deixando-a de fora de reuniões estratégicas e transformando seu desejo de ajudar Robb em um desejo de retornar para casa com seus filhos mais jovens.²⁹ (THOMAS, 2012 APUD FRANKEL, 2014, p.80) (tradução nossa)

Por fim, na categoria **Possibilidades e impossibilidades de ser mãe**, analisamos como a adaptação de certas passagens mobiliza características que podem ou não ser associadas a uma representação de maternidade, em especial a representação de maternidade heróica que é mais relacionada à personagem de Catelyn Stark. Pontos que aparecem nos livros como a nudez e a vilania são retirados na série, aproximando ainda mais a personagem de um ideal de maternidade relacionado à bondade e pureza. “A definição moderna de “natureza feminina” está atrelada ao que representa a “boa mãe”, concepções que fundam o aspecto fundamental segundo o qual se configura a socialização feminina até os dias atuais”. (EBERSOL; PENKALA, 2020, p.155).

²⁸ Disponível em: <http://www.adriasnews.com/2012/10/george-r-r-martin-interview.html>. Acesso em: 20/10/2022.

²⁹ No original: In the books, Robb is a boy-king, out of his depth and somewhat reliant on his mother for help, while Catelyn is shrewd, intelligent and vehemently anti-vengeance. In its attempt to make Robb into more of a stereotypical “sexy young king,” the show has stolen a lot of Cat’s agency, allowing Robb to voice her ideas (such as sending an envoy to Renly Baratheon), leaving her out of strategy meetings, and transforming her desire to help Robb into a desire to return home and be with her youngest sons.

5.1 Amor de mãe

No começo do primeiro livro da série, *A Guerra dos Tronos*, e no primeiro episódio de *Game of Thrones*, *Winter is Coming*, o público é informado que Robert, o rei de Westeros, irá visitar Winterfell para pedir que Ned Stark, marido de Catelyn, seja o seu novo Mão de Rei, segundo cargo de poder mais alto na hierarquia do reino. Este acontecimento inicia a maior parte dos enredos que irão se desenrolar ao longo de ambas as narrativas. No capítulo Catelyn II de AGOT, Cat e Ned estão deitados no quarto conversando sobre o convite que ele recebeu pra ser o Mão.

- Vou dizer-lhe que não – disse Ned quando se voltou de novo para ela. Tinha os olhos assombrados por fantasmas e a voz espessa de dúvidas.
Catelyn sentou-se na cama.
- Não pode. Não deve. – Meus deveres estão aqui no Norte. Não tenho nenhum desejo de ser a Mão de Robert
- Ele não o compreenderá. É agora um rei, e os reis não são como os outros homens. Se se recusar a servi-lo, ele quererá saber por que, e mais cedo ou mais tarde começará a suspeitar de que se opõe a ele. Não vê o perigo em que nos colocaria?
Ned balançou a cabeça, recusando-se a acreditar.
- Robert nunca me faria mal, nem a nenhum dos meus. Éramos mais próximos que irmãos. Ele me adora. Se lhe disser que não, ele rugirá, praguejará e estrondeará, e uma semana mais tarde estaremos juntos, rindo do assunto. Conheço o homem!
- Conhece o homem – disse ela. – O rei é um estranho para você – Catelyn recordava o lobo gigante morto na neve, com o chifre quebrado profundamente alojado na garganta. Tinha de fazê-lo compreender. – O orgulho é tudo para um rei, meu senhor. Robert percorreu essa distância toda para vê-lo, para lhe trazer essas grandes honrarias, não pode atirá-las à cara. (MARTIN, 2010, p.62-63).

Devido a forma como a sociedade de Westeros hierarquiza homens e mulheres, Ned é considerado a autoridade nesta relação, algo que ele exerce em certos momentos, tomando decisões sem a aprovação da esposa. Porém, nesta conversa, podemos perceber que Catelyn é vista por Ned como uma conselheira, alguém com quem compartilhar seus pensamentos, e que ela tem a liberdade para discordar do marido, algo que faz com uma postura firme durante essa passagem. No mesmo capítulo, eles recebem uma carta com um código secreto em que a irmã de Catelyn afirma que o antigo Mão do Rei foi assassinado. Diante da informação, Cat reforça que o marido precisa aceitar o convite e partir com o rei para investigar a situação. Ou seja, a personagem é um motor importante em um dos eventos que acarreta em enredos importantes.

Já na série, as posturas dos dois personagens são trocadas. Ned, interpretado pelo ator Sean Bean, afirma que precisa aceitar o convite, enquanto Catelyn defende que ele pode negar

e ficar em Winterfell. Duas cenas do primeiro episódio da série mostram como as posturas de Ned e Cat foram construídas na série. Em uma primeira cena, os dois estão no Bosque Sagrado. Catelyn vai até o marido e conta que recebeu uma carta anunciando a morte do Mão anterior e a vinda do rei para Winterfell.

- O rei está a caminho de Winterfell. Com a rainha e todo o resto deles. (Catelyn)
- Se ele está vindo tão longe ao Norte, ele só pode estar atrás de uma coisa. (Ned)
- Você sempre pode dizer não, Ned. (Catelyn) (GAME OF THRONES, 2011)

Figura 4 - Ned e Catelyn conversam no bosque sagrado S01E01



Fonte: HBO

A segunda cena é mais semelhante à passagem dos livros. Ned e Catelyn estão sozinhos no quarto. Ele mudou de ideia em relação a cena anterior e afirma que não irá sair do Norte, ao que Cat responde brincando que não permitirá que Robert leve o marido dela embora. Então, Mestre Luwin, uma espécie de conselheiro do castelo, entra no quarto trazendo a notícia da carta da irmã de Cat falando do assassinato do antigo Mão. Ao saber da informação, a Catelyn da série toma uma posição oposta à sua versão literária, defendendo que o marido deve ficar em Winterfell, sem se envolver nas intrigas políticas.

- Se esta notícia é verdade e os Lannisters estão conspirando contra o trono, quem, além de você, pode proteger o rei? (Mestre Luwin)
- Eles assassinaram a última Mão. Agora você quer que Ned assuma a função? (Catelyn)

- O rei cavalgou por um mês para pedir ajuda a Lorde Stark. Ele é o único em quem ele confia. Você prestou um juramento ao rei, meu senhor. (Meistre Luwin)
- Ele passou metade da vida lutando as guerras de Robert. Não deve nada a ele. (GAME OF THRONES, 2011)

Durante a maior parte do diálogo acima, a cena mostra Ned centralizado e em foco. Atrás dele estão o Meistre Luwin e Catelyn, fora de foco, um de cada lado. A composição reforça as posições antagônicas de Catelyn, que quer que Ned rejeite ser Mão do Rei, e do Meistre, que defende que ele precisa aceitar o convite. O fato do foco estar apenas em Ned também mostra que a decisão final é do personagem e que ele é o protagonista ativo da cena.

Figura 5 - Ned entre Catelyn e Meistre Luwin S01E01



Fonte: HBO

Em *A Game of Genders* (2012), Rebecca Jones compara as versões de personagens femininas nos livros ASOIAF e na série GOT. Ao falar de Catelyn, ela compara a diferença de seu posicionamento em relação a Ned aceitar ou não ser Mão do Rei. “Esta diferença mostra que ao invés de ter mais medo do que os Lannisters farão se Ned não for, na série, ela se importa mais com a segurança de Ned e se ela voltaria a vê-lo de novo.”³⁰ (JONES, 2012, p.16) (tradução nossa). A versão literária da personagem pensa nas consequências políticas de não aceitar o convite para toda a sua família, enquanto a versão audiovisual pensa mais em sua vontade de manter Ned por perto. Woodward (2000) explica que a escritora feminista

³⁰ No original: This difference shows that rather than being more fearful of what the Lannisters will do if Ned does not go, in the show, she cares more about Ned’s safety and whether she would ever see him again.

francesa Hélène Cixous analisa como oposições binárias são colocadas em relação ao gênero, sugerindo que “as mulheres estão associadas com a natureza e não com a cultura, com o “coração” e as emoções e não com a “cabeça” e a racionalidade.” (WOODWARD, 2000, p.52). Cixous também afirma que os homens estão mais relacionados a serem ativos, ou seja, causadores dos eventos, enquanto as mulheres são relacionadas à passividade, ou seja, quem sofre as consequências de eventos sobre os quais não teve poder de escolha. Neste caso analisado, encontramos essa dualidade nas duas versões da personagem. No livro, Catelyn age de forma racional e deseja começar um evento, a mudança de Ned para Porto Real, enquanto na série, ela se comporta de forma mais emotiva e quer manter as coisas do jeito que estão. Portanto, a adaptação da personagem para as telas aproxima mais de ideais tradicionais de feminilidade ao destacar o seu lado mais emocional, da mãesposa que quer manter a família por perto por ver esta união como uma fonte de felicidade.

Quando Ned decide que irá aceitar o convite para ser o Mão do Rei, também é estabelecido que ele precisa ir embora para Porto Real. Tanto na narrativa literária quanto na audiovisual, ele decide que Catelyn precisa ficar em Winterfell para ensinar o filho mais velho, Robb, a governar, mesmo que a personagem queira ir com ele. Neste caso, a hierarquia entre os dois é indiscutivelmente desequilibrada. Ele decide que ela deve permanecer em Winterfell e ela não vê outra escolha a não ser obedecer, relegada ao espaço privado em seu cativeiro de mãesposa. Ned também decide que irá levar as filhas para a corte, algo com que Cat concorda. Porém, quando ele afirma que irá levar Bran, um dos filhos preferidos dela por ser muito carinhoso, ela pede que Bran fique com ela, mas recebe uma resposta negativa. No entanto, os planos mudam quando o menino, que adora escalar, cai de uma torre e entra em coma. Catelyn passa dias ao lado da cama dele, sem dormir e sem comer direito, rezando constantemente pela saúde da criança. No livro, como os capítulos entram na mente dos personagens, sabemos que ela se sente culpada pela queda do menino, já que havia rezado para que ele não fosse embora com o pai. Como Badinter explica, a culpa materna é uma ferramenta criada para forçar as mulheres a cumprirem o papel da “boa mãe”.

A vigilância materna estende-se de maneira ilimitada. Não há hora do dia ou da noite em que a mãe não cuide carinhosamente de seu filho. Quer esteja em boa saúde ou doente, ela deve permanecer vigilante. Se adormece estando o filho enfermo, eis que se sente culpada do maior dos crimes maternos: a negligência. A nova mãe passa portanto muito mais tempo com o filho do que a sua própria mãe passara com ela. (BADINTER, 1985, p.210-211).

Algo que Catelyn não sabe é que Bran foi empurrado da torre. Uma das culpadas é Cersei Lannister (Lena Headey), a rainha, de quem Cat já desconfia. Cersei vai até o quarto de Bran para consolar Catelyn. Algo que fica subentendido, tanto na série quanto nos livros, é que ela está lá para tentar descobrir o estado do menino, já que, caso ele sobreviva, pode revelar um segredo de Cersei. Nos livros, outro personagem apenas menciona a visita de Cersei, porém a série criou uma cena para mostrar o momento. Catelyn está ao lado da cama de Bran, com os cabelos despenteados e uma roupa informal dentro do paracosmos criado, estratégia audiovisual para mostrar o estado mental frágil da personagem. Cersei chega e fala que Bran é um garoto bonito, iniciando um monólogo sobre um filho de cabelos escuros que teve com Robert, seu marido, que faleceu e da dor de perder o filho. Cersei termina dizendo que reza para que o filho de Catelyn se recupere, algo que sabemos ser mentira por outras cenas. Porém, outra cena de Cersei revela que a história sobre ter perdido um filho de Robert, algo que não está presente nos livros, é verdadeira. Na narrativa literária, Cersei realizou um aborto quando ficou grávida de Robert, já que não desejava ter um filho do marido que odiava, algo retratado como mais uma característica de sua vilania.

Figura 6 - Catelyn escuta Cersei S01E02



Fonte: HBO

Ainda que as personagens se tornem inimigas no decorrer da narrativa, este momento mostra uma breve conexão entre elas através da maternidade, característica fundamental de ambas as personagens e régua importante ao medir o caráter delas. No caso de Cat, a maternidade é o motivo pelo qual ela é construída como uma personagem heróica, enquanto

no de Cersei, a forma pela qual ela cria os filhos, não com indiferença, mas com certa irresponsabilidade, é colocada como mais um dos motivos pelos quais ela é uma vilã.

Esta cena foi criada praticamente do zero pela série, já que o livro apenas relata que Cersei foi visitar Catelyn e Bran. Mas existe uma passagem exclusiva dos livros que conversa com a cena. No capítulo Catelyn IV do segundo livro, *A Fúria dos Reis*, Cat está rezando em um septo, um templo religioso, antes de uma batalha. Em uma das religiões do paracosmos de ASOIAF e GOT, a divindade é dividida em sete aspectos, um deles sendo a Mãe, associada à doçura, ternura e cuidado, características impostas às mulheres no cativo da mõesposa. Ao observar uma das estátuas da Mãe, tão associada a valores positivos na mentalidade de Catelyn, ela vê o rosto de Cersei, uma de suas inimigas.

Cersei também é mãe. Não importa quem é o pai daquelas crianças, ela sentiu-as chutando em seu ventre, deu-lhes à luz com a sua dor e seu sangue, alimentou-as em seu peito. Se forem mesmo de Jaime...

- Cersei também ora a você, senhora? - perguntou Catelyn à Mãe. Conseguia ver os traços orgulhosos, frios e belos da rainha Lannister gravados na parede. A fenda ainda estava lá; **mesmo Cersei era capaz de chorar pelos filhos.**

- Cada um dos Sete incorpora todos os Sete - dissera-lhe um dia Septão Osmynd. Havia tanta beleza na Velha como na Donzela, e a Mãe podia ser mais feroz do que o Guerreiro quando seus filhos estivessem em perigo. Sim... (MARTIN, 2011, p.322) (grifo nosso).

A narrativa literária aponta o que é visto como uma ligação entre Catelyn e Cersei, personagens construídas em oposição uma à outra: a maternidade. Mesmo com tantos ideais e características diferentes, Catelyn enxerga a humanidade em Cersei pelo fato dela ser mãe e de sua relação com os filhos. Neste momento, a maternidade em Cersei é apontada não como um de suas características vilanescas, mas como uma de suas únicas qualidades na visão de Catelyn, mostrando mais uma vez a importância que o amor materno tem para a personagem e para a narrativa.

Diversos acontecimentos que se desenrolam ao longo do primeiro livro e da primeira temporada levam à morte de Ned Stark, o marido de Cat. Seu filho e os homens do Norte, que já haviam entrado em uma guerra para tentar libertar ele, se vêem perdidos do que fazer em seguida. Após a morte do rei, três candidatos começam a lutar pelo posto e Robb precisa decidir qual deles deve apoiar. Durante um conselho militar entre eles e seus homens no capítulo Catelyn XI de AGOT, Catelyn propõem que eles façam a paz com os Lannisters, mesmo após o assassinato injusto de Ned, defendendo que a guerra apenas traria mais morte.

– Robb, se esta espada pudesse trazê-lo de volta, eu nunca deixaria que a embainhasse até que Ned estivesse de novo ao meu lado... Mas ele partiu, e uma centena de Bosques dos Murmúrios não mudarão isso. Ned partiu, tal como Daryn Hornwood, tal como os valentes filhos de Lorde Karstark, tal como muitos outros bons homens, e nenhum deles regressará para nós. Precisaremos ainda de mais mortes?

– É uma mulher, senhora – estrondeou Grande-Jon com sua voz grave. – As mulheres não compreendem essas coisas.

– **É o sexo gentil – disse Lorde Karstark, com rugas de dor frescas no rosto. – Um homem tem necessidade de vingança.**

– **Dê-me Cersei Lannister, Lorde Karstark, e verá quão gentil uma mulher pode ser** – respondeu Catelyn. – Eu talvez não compreenda as táticas e a estratégia... mas compreendo a futilidade. Partimos para a guerra quando os exércitos Lannister assolavam as terras do rio, e Ned era um prisioneiro, falsamente acusado de traição. Lutamos para nos defender e para conquistar a liberdade do meu senhor. Pois bem, uma parte está feita, e a outra, para sempre além do nosso alcance. Farei luto por Ned até o fim dos meus dias, mas tenho de pensar nos vivos. Quero as minhas filhas de volta, e a rainha ainda as tem. Se tiver de trocar os nossos quatro Lannister pelas duas Stark deles, chamarei isso de uma pechincha e darei graças aos deuses. Quero-o a salvo, Robb, governando em Winterfell do assento de seu pai. Quero que desfrute sua vida, que beije uma moça, case com uma mulher e gere um filho. Quero pôr fim a isto. Quero ir para casa, senhores, e chorar pelo meu marido. (MARTIN, 2010, p.774) (grifo nosso).

Em um ambiente completamente dominado por homens, em que o gênero de Cat é visto como uma fraqueza, a personagem se pronuncia e defende a sua opinião, contrária aos “ideais masculinos” da necessidade de vingança e violência. Catelyn analisa a situação de forma mais prática: a guerra começou para libertar Ned. Com Ned morto, a guerra deve acabar. No entanto, sua ideia é mal recebida por todos no local, que ainda defendem a necessidade de continuar lutando. O fato dela ser mulher também é considerado um impeditivo, já que ela não entenderia a necessidade “masculina” de vingança. Então Robb é nomeado Rei do Norte e das Terras Fluviais, e a guerra passa a ser pela independência do novo reino.

Na série, tanto a opinião da personagem quanto a forma como ela se posiciona são mudadas na adaptação, o que se torna evidente em cenas do décimo episódio da primeira temporada, *Fire and Blood*. No final do episódio anterior, *Baelor*, Ned é executado, então, pela lógica da narrativa seriada, compreende-se que as cenas iniciais de *Fire and Blood* são reações ao que aconteceu no final do anterior. Em sua primeira aparição no episódio, Catelyn anda pelo acampamento com uma expressão estóica e os ombros erguidos, sem olhar para os olhos de ninguém. Os homens por quem ela passa a observam com uma expressão triste e fazem reverências a ela por sua posição de poder. Apenas quando está sozinha na mata, Cat se segura em uma árvore e chora. Ela interrompe o seu momento de desabafo ao ouvir um barulho. Robb está chorando e batendo em uma árvore com a espada. Ele larga a arma após

ela chamar o seu nome várias vezes e abraça a mãe, que saiu de seu momento de vulnerabilidade para ajudar o filho. Segue o seguinte diálogo:

- Eu matarei todos eles. Cada um deles. Matarei todos eles. (Robb)
- É o meu garoto. Eles estão com suas irmãs. Precisamos pegá-las de volta. E depois iremos matar todos eles. (Catelyn)

Esta cena mostra um posicionamento oposto ao da personagem literária. A versão de Catelyn nos livros procura paz, enquanto a da série também está em busca de vingança, ainda que considere mais importante salvar as suas filhas que, supostamente, são reféns dos inimigos.

Figura 7 - Catelyn consola Robb após a morte de Ned S01E10



Fonte: HBO

O episódio ainda conta com outra cena adaptando a passagem literária que explicamos acima. Os lordes do Norte se reúnem com Robb para tentar decidir qual curso seguir e decidem nomeá-lo Rei no Norte, assim como na narrativa literária. Porém, na cena da série, Catelyn não tem nenhuma linha de diálogo durante o conselho, permanecendo quieta o tempo todo. Na maior parte dos takes, ela aparece sentada à mesa um pouco mais ao fundo, reforçando seu papel como uma observadora silenciosa naquele momento que pertence aos homens. Apenas quando Robb é nomeado rei, há um enquadramento de plano fechado em Catelyn com uma expressão apreensiva.

Figura 8 - Catelyn escuta o conselho dos homens do Norte S01E10



Fonte: HBO

Figura 9 - Catelyn observa Robb ser nomeado Rei do Norte S01E10



Fonte: HBO

Os binarismos atividade/passividade e racionalidade/emoção que Cixous explica serem aplicados a lógica binária de gênero como características masculinas e femininas, respectivamente, pode ser novamente aplicado às duas versões de Catelyn. No livro, ela toma uma posição oposta a de todos os homens diante do conselho, defendendo a paz ao invés do revanchismo em uma lógica mais racional do que emotiva. A personagem não é contra a

violência, como percebemos por sua fala destacada contra Cersei Lannister, mas defende o fim da guerra por entender que é um caminho que só leva a mais destruição e morte. Na série, ela se posiciona a favor da violência enquanto consola Robb, afirmando que eles irão sim matar todos os inimigos após recuperarem as filhas dela que estão reféns. E durante a cena do conselho, ela não se pronuncia, apenas reagindo aos eventos sem colocar a sua opinião em jogo. Jones (2012) comenta a adaptação desse momento, destacando que ambas mostram como o papel e opinião das mulheres de Westeros é limitado e o quanto elas são desconsideradas quando saem dos seus lugares de mãesposas.

Parece interessante que no livro Catelyn fala nesta última reunião do conselho, enquanto na série ela é silenciosa, mostrando apenas por seus olhos uma incerteza de onde este curso de ação irá levar. Este momento parece mostrar a atitude [de invisibilização] que os homens têm contra suas palavras agora, enquanto na série ela pode falar, mas eles a desconsideram; **é difícil dizer qual situação é pior. Este momento mostra para o espectador o quão pouco mulheres são consideradas quando se trata de assuntos de guerra.** (JONES, 2012, p.17) (grifo nosso).³¹

Até o momento, tratamos principalmente da representação de Catelyn Stark como mãe e esposa, mas há um outro aspecto fundamental da personagem: a madrasta. A figura da madrasta é comumente vilanizada tanto em narrativas literárias quanto audiovisuais, basta lembrar de vilãs da Disney como a madrasta má de Cinderela (1950) ou a rainha má de Branca de Neve e os Sete Anões (1937). O marido de Catelyn, Ned, tem um filho fora do casamento, um bastardo como é a nomenclatura dentro do paracosmos de ASOIAF e GOT, Jon Snow. Posteriormente, descobrimos que ele não é filho de Ned, e sim seu sobrinho, mas Cat nunca descobre isso. Catelyn possui uma relação fria e distante em relação a Jon, por vezes sendo até cruel com o rapaz, que, por outro lado, possui uma ótima relação com a maioria de seus supostos meio-irmãos, incluindo Robb, o primogênito de Cat. A narrativa literária explicita que Catelyn não culpa Ned por ter tido um bastardo, já que isso é algo naturalizado na mentalidade de Westeros. “Por Ned, poderia ter ignorado uma dúzia de bastardos, desde que fossem mantidos longe de sua vista”. (MARTIN, 2010, p.69). O grande problema é o fato de Ned ter levado o garoto para casa e criado ele de perto como um de seus filhos legítimos. Ainda que seja natural para a sociedade de Westeros que um homem nobre tenha filhos fora do casamento, não é normal que eles sejam criados dentro da família.

³¹ No original: It seems interesting that in the novel Catelyn speaks at this last council meeting, whereas in the show she is silent, showing only by her eyes' uncertainty where this new course of action will lead. This moment seems to show the attitude that the men hold towards her words now, whereas in the novel she is able to speak but they disregard her; it is hard to tell which situation is worse. This moment shows the audience how little women are regarded when it comes to matters of war.

Catelyn também pensa mais de uma vez em seu medo de que Jon ou os seus descendentes se rebellem contra os filhos dela e tentem tomar a herança para si. Este medo tem precedentes em outras situações dentro do paracosmos criado por George R.R. Martin, já que grandes guerras começaram quando filhos bastardos tentaram tomar o lugar dos filhos legítimos.

Catelyn sabia como o filho podia ser teimoso.

- Um bastardo não pode herdar.

- É verdade, a menos que seja legitimado por decreto real - disse Robb. - Há mais precedente para isso do que para libertar um Irmão Juramentado de seus votos.

- Precedente - disse ela com amargura, - Sim, Aegon Quarto legitimou todos os seus bastardos no leito de morte. E quanta dor, desgosto, guerra e assassinato nasceram daí? Sei que confia em Jon. Mas pode confiar nos filhos dele? Ou nos filhos deles? Os pretendentes Blackfyre atormentaram os Targaryen ao longo de cinco gerações, até que Barristan, o Ousado, matou os últimos nos Degraus. Se legitimar Jon, não há maneira de torná-lo bastardo de novo, Se ele se casar e tiver filhos, os filhos que você tiver com Jeyne nunca estarão a salvo. (MARTIN, 2011, p.543).

Nos livros, os motivos de Catelyn para não gostar de Jon Snow são descritos em seus capítulos de ponto de vista, já que a narrativa permite que o leitor conheça os pensamentos da personagem. Na transposição da narrativa literária para a audiovisual, não há um recurso parecido já que a série não utiliza narrações em off para mostrar os sentimentos dos personagens. Na série, o espectador depende de outros recursos, como interpretação, diálogos e jogo de câmera, para compreender a posição de Cat. Dois diálogos em especial chamam a atenção ao tentar explicar a relação entre Catelyn e Jon. No segundo episódio da primeira temporada, *The Kingsroad*, Ned vai se despedir de Cat, que está cuidando de Bran. Na série, ela não quer que ele parta e tenta convencê-lo de novo a ficar.

- 17 anos atrás, você foi embora com Robert Baratheon. **Voltou um ano depois com o filho de outra mulher.** E agora está partindo de novo. (Catelyn)

- Não tenho outra escolha. (Ned)

- É o que os homens sempre dizem quando a honra lhes chama. É o que vocês a suas famílias, a si mesmos. Você tem uma escolha. E a fez. (Catelyn) (GAME OF THRONES, 2011) (grifo nosso).

A linha de diálogo destacada explicita que o principal motivo de Catelyn não gostar de Jon na narrativa audiovisual é ciúmes por ter sido traída, uma motivação mais simples e compreensível para a maior parte do público do que o medo político que a sua contraparte literária demonstra. Com uma narrativa tão complexa quanto a dos livros de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, a série *Game of Thrones* precisou simplificar alguns arcos e personagens para tornar a série mais palatável, como é o caso de Catelyn.

Figura 10 - Catelyn se despede de Ned S01E02



Fonte: HBO

Outra cena importante para compreendermos melhor a representação de Catelyn como madrasta na série GOT está no segundo episódio da terceira temporada, *Dark Wings, Dark Words*. Catelyn, seu filho e uma comitiva estão viajando. Durante uma parada, Cat está costurando um amuleto de proteção. A esposa do seu filho, Talisa, começa a tentar conversar com ela. No início, Cat está hostil porque o casamento do filho vai contra uma promessa que ele havia feito na primeira temporada. Talisa pergunta se ela já havia feito um amuleto antes. Catelyn revela que havia feito um para Bran, como foi mostrado ao público na primeira temporada, e um para Jon Snow.

- Rezei para meu filho Bran sobreviver à queda. Muitos anos antes disso, um dos meninos apareceu com a catapora. Mestre Luwin disse que se ele sobrevivesse à noite, viveria, mas que seria uma noite longa. Então me sentei com ele durante toda a noite, ouvindo sua respiração curta e irregular, sua tosse, seus gemidos. (Catelyn)
- Qual menino? (Talisa)
- Jon Snow. Quando meu marido trouxe aquele bebê de volta da guerra, eu não suportava olhar para ele. Não queria ver aqueles olhos castanhos de uma estranha me encarando. Então orei para os deuses: levem ele embora. Façam ele morrer. Então ele pegou a catapora. **E eu soube que era a pior mulher que já viveu.** Uma assassina. Tinha condenado aquela pobre criança inocente a uma morte terrível. **Tudo porque estava com ciúmes da mãe dele.** Uma mulher que ele nem conhecia. Então orei para todos os sete deuses que deixassem o menino viver. Deixem-no viver. E eu o amaria. Serei uma mãe para ele. Implorarei ao meu marido para dar a ele um nome legítimo. Que o chamasse de Stark e acabasse com isso. Que o fizesse um de nós. (Catelyn)
- E ele viveu? (Talisa)
- E ele viveu. **E eu não consegui cumprir minha promessa. E tudo o que aconteceu desde então, todo esse horror que atingiu minha família, é tudo**

porque não consegui amar uma criança sem mãe. (Catelyn) (GAME OF THRONES, 2013) (grifo nosso).

Durante o desabafo, Catelyn tem uma expressão pesarosa, demonstrando a culpa que ela sente por não ter amado Jon Snow, enquanto Talisa parece um pouco chocada com o relato. Débora Liao, do *Garotas Geeks*, site que trata de cultura pop a partir de um viés feminista, comenta a cena descrita acima e as mudanças de sentido na adaptação da relação de Catelyn e Jon.

É um discurso difícil de engolir. Ela foi má e não gostava dele? Sim. E apesar de isso não ser legal, o discurso ignora o contexto dos sentimentos de Cat. Não é só o fato de Ned ter um bastardo – assim como muitas mulheres nobres, era esperado que ela ignorasse isso – o problema era a criação do filho bastardo junto aos seus filhos legítimos ser um insulto. E mais importante, uma ameaça. Historicamente, a criação de filhos bastardos no mesmo ambiente de seus filhos legítimos os torna legítimos aos olhos de outros nobres. É esta a razão pela qual as pessoas seguem Jon, quando na série ele assume o papel de seu pai (na verdade, tio) como Guardiã do Norte e Rei do Norte. As pessoas sabem que Ned Stark criou seu filho, e isso o torna digno. O medo de Cat era que Jon, após a morte de Ned, poderia passar por cima de seus filhos e se tornar um líder, uma vez que ele possuía enorme semelhança com o pai, além de ter o amor de seus irmãos devido à criação próxima. E foi exatamente isso que aconteceu.³²

Lagarde explica que, socialmente, “as mães são por definição personagens boas, e as mulheres eróticas ou qualquer tipo de mães fracassadas são as más. As madrastas têm sido definidas como mães más.”³³ (LAGARDE, 2005, p.394). Na maior parte de sua construção, a maternidade de Catelyn é vista como sua característica mais heróica, mas, ironicamente, ela também é a origem de sua “vilania”. Ao não amar Jon incondicionalmente, Catelyn se afasta do ideal de boa mãe e se torna uma mãe fracassada, uma madrasta. A série audiovisual reforça o mito do amor materno natural e instintivo ao fazer com que a personagem se sinta culpada por não amar o menino, já que seus motivos na série se limitam a ciúmes do marido e não passam por questões políticas. A culpa materna de Catelyn é tão grande que se estende não apenas a não amar Jon, mas a todas as tragédias que aconteceram com sua família desde então. Vale ressaltar que este monólogo foi criado para a série, não estando presente na narrativa literária.

³² Disponível em: <https://www.garotasgeeks.com/como-game-of-thrones-falhou-na-adaptacao-de-arya-sansa-e-catelyn-stark/>. Acesso em: 13/03/2023.

³³ No original: las madres son por definición personajes buenos, y las mujeres eróticas o cualquier tipo de madres fallidas son las malas. Las madrastas han sido especializadas como madres malas.

Figura 11 - Catelyn fala sobre Jon Snow S03E02



Fonte: HBO

5.2 A mãe em segundo lugar

Quando Ned parte para Porto Real para se tornar conselheiro do rei, Catelyn fica com seus filhos homens em Winterfell para governar o castelo e ensinar o seu filho mais velho e herdeiro, Robb, a governar. Como Couto (2015, p.99) explica, a ausência de Ned dá o poder da matriarca à Catelyn. Posteriormente, a personagem acaba precisando tomar decisões com grandes consequências políticas, como ir para Porto Real investigar a tentativa de assassinato do filho Bran e sequestrar Tyrion Lannister, iniciando uma guerra entre as duas famílias. Em ambas as narrativas, a personagem demonstra sua agência na trama ao sair do espaço privado e familiar de Winterfell para o espaço público. Ainda que suas motivações girem em torno da proteção de sua família, ela toma decisões por conta própria, sem a aprovação dos homens ao redor.

A matriarca passa, agora, a ser uma criadora de novos acontecimentos. Conforme Ribeiro (1998, p.8, grifo do autor), o mundo feminino que figura no imaginário como repleto de surpresas, é eivado em um “vir-a-ser transformador e responsável pela criação de acontecimentos novos, estremeceadores da quietude e segurança do controlado e racional reino do homem”. Catelyn é geradora de reviravoltas desde que sequestra Tyrion, alterando a ordem do reino. Ao se propor como negociadora política, ela assume responsabilidades perante os outros as quais, conseqüentemente, gerarão novos acontecimentos. Catelyn deixa de apenas reagir aos fatos, como no atentado de seu filho, e passa a se posicionar e a traçar alguns caminhos que a história tomará. (COUTO, 2015, p.99-100).

Porém, as coisas mudam quando ela reencontra o seu filho Robb, que desce para o sul para lutar contra os Lannisters. Nos livros, Robb começa o enredo com apenas 14 anos. Na série, embora a idade do personagem não seja dita, o ator Richard Madden tinha 25 anos quando a primeira temporada foi lançada. O efeito narrativo do envelhecimento de Robb é que ele não possui a mesma imaturidade dos livros. Na narrativa literária, Robb ainda é visto por todos e até por si mesmo como um garoto tentando governar, mas na narrativa seriada, ele já é percebido pelo espectador como um homem adulto, capaz de tomar as decisões pelo seu reino sozinho.

Adaptações discretas entre o Catelyn VIII da *A Guerra dos Tronos* e o oitavo episódio da primeira temporada, *The Pointy End*, exemplificam como a série adaptou a personagem Catelyn. Vale destacar que o capítulo foi dividido em duas cenas no episódio. No capítulo do livro, Catelyn reencontra Robb enquanto ele participa de um conselho militar com seus homens. Ela se controla para não abraçar o filho e torná-lo ainda mais imaturo aos olhos de seus comandantes. Após dispensar os outros homens, ela questiona o filho se não havia ninguém melhor para comandar o exército e ele assume uma postura defensiva, acreditando que a mãe quer enviá-lo de volta para Winterfell, porém Catelyn afirma que não faria isso por saber que prejudicaria a posição de poder de Robb.

- Está... está me mandando de volta para Winterfell?

Catelyn suspirou.

- Era o que devia fazer. Você nunca devia ter partido. Mas não me atrevo, agora não, Você chegou longe demais. Um dia, aqueles senhores o verão como seu suserano. Se mandá-lo embora agora, como uma criança que é mandada para a cama sem jantar, eles se recordarão e rirão desse fato. Chegará o dia em que necessitará que o respeitem, e até que o temam um pouco. O riso é veneno para o medo. Não lhe farei tal coisa, por mais que possa desejar mantê-lo a salvo.

- Meus agradecimentos, mãe - disse ele, com o alívio transparecendo, evidente, sob a formalidade. (MARTIN, 2010, p.588).

Então Robb mostra para a mãe uma carta com ameaças veladas que recebeu e ambos concordam que não há uma saída pacífica para o conflito e que a única chance de salvar Ned, que ainda estava preso na época, seria derrotando os Lannisters em batalha. A primeira cena que adapta o capítulo chega até esse momento. No geral, a sequência da série é bem fiel, mas o diálogo dos dois sobre ele voltar ou não à Winterfell é bem diferente.

- Se você acha que pode me mandar de volta para Winterfell... (Robb)

- Eu o mandaria se pudesse. (Catelyn) (GAME OF THRONES, 2011)

A diferença do diálogo deixa explícito que, nos livros, Robb ainda enxerga a mãe como a verdadeira autoridade e teme que ela decida lhe mandar embora, já que sabe que teria que obedecer. Já na série, o personagem sabe que ela não pode fazer isso e que a autoridade masculina, inclusive sobre Catelyn, que pertencia ao pai, já foi transferida para ele. No livro, podemos ver que ela toma a decisão de não mandar o filho de volta por saber das consequências políticas. Já na série, não existe esta alternativa, pois Catelyn já sabe que Robb é a autoridade a quem ela deve responder de agora em diante.

Figura 12 - Catelyn e Robb se reencontram S01E08



Fonte: HBO

No restante do capítulo, Catelyn e Robb continuam conversando sozinhos e ele lhe revela planos de batalha sobre dividir o seu exército. Ela o ajuda a escolher o melhor comandante para a tarefa, demonstrando conhecimento estratégico, algo incomum para uma personagem que não se envolve de forma direta em batalhas e guerras.

- Grande-Jon está constantemente dizendo que deveríamos esmagar Lorde Tywin. Pensei em atribuir-lhe a honra.
 Era seu primeiro tropeção, mas como fazê-lo ver isso sem ferir a confiança do primeiro voo?
 - Seu pai uma vez me disse que Grande-Jon era o homem mais destemido que já conheceria.
 Robb deu um sorriso. - Vento Cinzento comeu dois de seus dedos, e ele riu. Então concorda?
 - Seu pai não é destemido - Catelyn fez notar. - É bravo, mas isso é bem diferente. O filho pesou aquilo por um momento.

- A tropa oriental será tudo o que estará entre Lorde Tywin e Winterfell - disse ele, pensativo, - Bem, eles e o punhado de arqueiros que deixarmos aqui no Fosso. Portanto, não quero alguém destemido, certo?
- Não. Quer astúcia fria, julgo eu, e não coragem.
- Roose Bolton - disse Robb de imediato. - Aquele homem me assusta. (MARTIN, 2010, p.592-593).

Na série, a cena de conversa sobre estratégias militares deixa de ser apenas com Catelyn e Robb, incluindo diversos lordes nortenhos. Catelyn possui poucas falas, apenas aconselhando os senhores a não confiarem em um lorde que ela conhece melhor. A personagem está sentada, enquanto os outros estão de pé ao redor da mesa. Esta composição da *Mise-en-scène*³⁴ nos revela que a posição de Catelyn está abaixo dos homens na sala e que ele é mais uma espectadora do que uma conselheira naquele momento. Esta posição de Catelyn em um conselho totalmente composto por homens, com exceção dela mesma, reforça o cativo da mulher mãesposa no audiovisual ao ambiente privado. Mesmo em um local público, ela se comporta de forma discreta, sem se colocar “acima” dos homens que dominam o lugar.

Figura 13 - Catelyn presente em conselho de guerra S01E08



Fonte: HBO

Um acréscimo que a cena da série faz em sua adaptação é o momento em que os guardas trazem um batedor dos Lannisters que estava vigiando o acampamento. A cena dos livros, basicamente um diálogo expositivo entre Catelyn e Robb, poderia se tornar entediante

³⁴ Forma como os elementos presentes na cena, cenário, objetos, atores e iluminação estão posicionados criando sentidos na narrativa audiovisual.

para os espectadores no audiovisual, já que a regra neste meio é **mostrar**, e não contar. Ao mostrar um espião, a série busca apresentar a ameaça da guerra de forma mais palpável. Por um instante, o espectador é levado a acreditar que Robb irá matar o batedor, mas ele decide libertar o soldado. Catelyn levanta e diz o nome do filho de forma assertiva, evidentemente questionando a decisão, e ele a observa em silêncio de forma firme. Ela se cala e apenas espera a decisão do filho. Esta breve interação demonstra mais uma vez a nova dinâmica de poder entre eles. Catelyn se torna submissa ao filho, que substitui o pai como a nova autoridade masculina da família.

Figura 14 e 15 - Nova dinâmica de poder entre Catelyn e Robb S01E8



Fonte: HBO

Posteriormente, o lado de Robb tenta se aliar, sem sucesso, ao de Renly Baratheon, irmão mais novo do falecido rei, que decide reivindicar o trono em uma rebelião. Tanto na narrativa literária, quanto na audiovisual, Catelyn é quem vai fazer a negociação. Durante o capítulo Catelyn I do segundo livro, *A Fúria dos Reis*, Catelyn observa o filho tomando várias decisões a respeito de reféns e eles conversam, discordando na maioria das vezes, sobre assuntos como a troca de reféns entre Arya e Sansa e o envio de um personagem para buscar aliadas. Catelyn responde o filho de maneira firme ao entender que ele não irá trocar um de seus reféns, Jaime Lannister, que é um homem, pelas duas irmãs, pois isso seria visto como fraqueza por seus aliados.

- Cersei Lannister nunca consentirá em trocar suas irmãs por um par de primos. É o irmão que ela quer, como você sabe muito bem - Catelyn já lhe tinha dito exatamente isso, mas estava descobrindo que os reis não escutavam com a mesma atenção que os filhos.
- Não posso libertar o Regicida, nem mesmo se quisesse. Meus senhores nunca admitiriam isso.
- Os seus senhores fizeram de você o rei deles.
- E podem desfazer com a mesma facilidade.
- Se a coroa for o preço a pagar para que Arya e Sansa nos sejam devolvidas sãs e salvas, deveríamos pagá-lo de boa vontade. Metade dos seus senhores gostaria de

assassinar o Lannister na sua cela. Se ele morrer enquanto for nosso prisioneiro, os homens dirão...

- ... que teve o que merecia - Robb concluiu.

- E suas irmãs? - Catelyn perguntou rispidamente. - Também merecem a morte? Garanto-lhe que se algum mal acontecer ao irmão, Cersei pagará sangue com sangue...

- Lannister não morrerá - Robb parecia ter certeza do que dizia. - Ninguém sequer fala com ele sem a minha autorização. Tem comida, água, palha limpa, mais conforto do que teria direito, mas não o libertarei, nem mesmo por Arya e Sansa.

Catelyn compreendeu que o filho a olhava de cima. Será que foi a guerra que o fez crescer tão depressa, perguntou a si mesma, ou a coroa que puseram na sua cabeça?

- Será que tem medo de ver Lannister de novo em batalha? É esta a verdade?

(...)

- E não temo Jaime Lannister. Derrotei-o uma vez, vou derrotá-lo de novo se precisar. É só que... - afastou uma mecha de cabelo dos olhos e balançou a cabeça – **poderia ter trocado o Regicida pelo pai, mas...**

- ... **mas não pelas meninas? - a voz de Catelyn era calma e gelada. - Meninas não são importantes o suficiente, não é?**

Robb não respondeu, mas havia dor nos seus olhos. Olhos azuis, olhos Tully, que ela lhe dera. (MARTIN, 2011, p.78) (grifo nosso).

Robb tenta convencer a mãe a partir para Winterfell, mas ela afirma que irá ficar em Correrrio com o pai, que está muito doente. Posteriormente, no mesmo capítulo, Robb se despede de Catelyn para tratar de outros assuntos e ela conversa com o seu tio sobre a guerra. Os dois falam sobre como o inimigo está com uma boa posição cravada e como eles precisariam de algo para obrigá-lo a sair dali, então eles têm a ideia juntos de tentar formar uma aliança com Renly.

Mas não se iluda, Lorde Tywin não é o Regicida. Ele não se precipitará. Vai esperar pacientemente que Sor Stafford se ponha em marcha antes de sair da proteção das muralhas de Harrenhal.

- A menos que... - Catelyn começou a falar.

- Sim? - Sor Brynden a incitou.

- A menos que tenha de deixar Harrenhal - ela completou. - Para enfrentar outra ameaça qualquer.

O tio a olhou, pensativo:

- Lorde Renly.

- Rei Renly - se quisesse pedir ajuda ao homem, Catelyn teria de lhe conceder o tratamento que ele tinha reivindicado para si.

- Talvez - Peixe Negro deu um sorriso perigoso. - Mas ele vai querer alguma coisa.

- Ele vai querer o que os reis querem sempre - ela disse. - Homenagens. (MARTIN, 2011, p.83)

A maior parte dos diálogos deste capítulo é adaptada para uma cena no primeiro episódio da segunda temporada, *The North Remembers*. No livro, as conversas acontecem no castelo de Correrrio enquanto eles transitam entre ambientes, mas na série apenas Catelyn e Robb estão presentes e a cena se passa em uma tenda de batalha, provavelmente uma forma de cortar gastos já que, mesmo com o orçamento impressionante da série, seria inviável naquele ponto reproduzir todos os cenários descritos pelo autor dos livros. Como a série já

conta com um elenco enorme de personagens, é compreensível que a produção tenha excluído personagens dos livros, focando cenas como essa analisada apenas em personagens mais importantes.

Após discutirem sobre uma decisão do filho de procurar um aliado que a mãe considera suspeito, Catelyn tenta convencer o filho a trocar um de seus reféns mais valiosos por suas duas filhas. O tom de frieza do diálogo da personagem nos livros é substituído por um de súplica, ressaltando sua posição de submissão em relação ao próprio filho.

- Você se casou com um rebelde e foi mãe de outro. (Robb)
- Fui mãe de mais do que rebeldes. Um fato do qual você parece ter se esquecido. (Catelyn)
- Se eu trocar o Regicida por duas garotas, meus vassallos irão me pendurar pelos meus pés. (Robb)
- Você quer deixar Sansa nas mãos da rainha? E Arya... não ouvi uma palavra sobre Arya. Pelo que estamos lutando se não for por elas? (Catelyn)
- É mais complicado do que isso e você sabe! (Robb)

O diálogo ainda retira a consciência política de Catelyn de que suas filhas nunca seriam consideradas tão importantes quanto o Regicida por serem meninas. Contrariada, ela afirma que quer retornar a Winterfell para cuidar dos filhos mais novos. Nesta temporada, não sabemos que o pai de Catelyn está doente, já que a série simplifica o enredo dos livros, não só por questão narrativa, mas também de orçamento. O fato da Catelyn na série querer apenas voltar para os filhos mais novos, resalta o seu cativo como uma mÃesposa no audiovisual, com a culpa materna por estar distante deles, sempre presente na personagem. Mas ela não retorna à Winterfell porque Robb **ordena** que ela vá negociar com Renly.

- É hora de eu ir para casa. Não vejo Bran e Rickon há meses. (Catelyn)
- Você não pode ir para Winterfell. (Robb)
- Como assim? (Catelyn)
- Vou mandar Rodrik para cuidar dos meninos. Porque amanhã você vai cavalgar para o Sul, para as Terras da Tempestade. (Robb)
- Por que, em nome de todos os deuses, você... (Catelyn)
- Porque eu preciso que você negocie com Renly Baratheon. (Robb) (GAME OF THRONES, 2012).

Em síntese, enquanto no livro observamos Catelyn participar da ideia de procurar novos aliados para a guerra, na série, ela recebe ordens do filho para que vá. Em ambos os casos, os objetivos da personagem são focados em sua família, e não questões individuais, mas na narrativa literária, a personagem possui uma participação mais ativa na tomada de decisões, como pudemos observar.

Figura 16 - Catelyn e Robb conversam sobre Arya, Sansa e Renly S02E01



Fonte: HBO

Os dois exemplos analisados mostram como a personagem Catelyn dos livros exerce poder e toma decisões na trama, ainda que ela se adeque aos ideais de feminilidade da sociedade *westerosi* ao invés de subvertê-los. (BOROWSKA-SZERSZUN, 2020). Na série, certas decisões e estratégias de Catelyn são colocadas em seu filho Robb, que se torna o novo protagonista do núcleo, “deixando ela com menos impacto na direção em que a história vai.” (GJELSVIK; SCHUBART, 2016, p.160). A decisão pode ser explicada por convenções narrativas do audiovisual que diferem das literárias. Por exemplo, durante boa parte do segundo livro, Robb está distante de Catelyn e, como ele não possui capítulos de ponto de vista, não vemos o personagem “em cena” e outros personagens relatam o que ele está fazendo, já que ele dá notícias através de cartas, além dos boatos. Conforme Hutcheon (2011) explica, a adaptação do meio literário para o audiovisual supõe uma passagem da forma **contar** para a de **mostrar**. Então, ao invés de contar o que Robb fez, torna-se mais interessante para o espectador observar ele mesmo as ações do personagem ao longo da trama.

Outras convenções do audiovisual também podem explicar a preferência por um protagonista homem jovem ao invés de uma mulher por volta de seus 45. No texto *O olhar é masculino* (1995) de Anne E. Kaplan, em que a autora resgata conceitos da psicanálise para analisar a representação feminina no cinema, ela explica que os mitos patriarcais propagados pela indústria do cinema de Hollywood servem para colocar a mulher como “silenciosa, ausente e marginal”. (KAPLAN, 1995, p.59). O espectador da série é convidado a se

identificar não com Catelyn, mas com Robb e sua trajetória de jovem rei herói, incluindo uma história de amor original. Em *Prazer visual e cinema narrativo* (1983), Laura Mulvey analisa como o cinema, e todo o audiovisual influenciado por ele, é construído através do olhar masculino como ativo, aquele que se enxerga na tela e que enxerga a mulher, que por sua vez apenas recebe os olhares de forma passiva.

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. (MULVEY, 1983, p.445-446).

Uma das mudanças mais radicais na adaptação da trajetória de Catelyn é no que ocorre após o Casamento Vermelho, evento que ocorre no terceiro livro e na terceira temporada da série. Cat, seu filho Robb e todos os seus aliados são assassinados em um casamento, em uma emboscada armada pelos Lannisters, com quem estavam em guerra, e por duas famílias que acreditavam ser suas aliadas até o momento, os Boltons e os Freys. Na série, Catelyn morre no casamento e acaba assim a sua história, Porém, a personagem continua presente na narrativa literária. No epílogo do terceiro livro de ASOIAF, *A Tormenta de Espadas*, descobrimos que Catelyn foi ressuscitada pela Irmandade Sem Bandeiras, um grupo de foras da lei, tornando-se a líder deles e passando a se vingar de qualquer pessoa das famílias envolvidas no Casamento Vermelho, mesmo que elas não tenham feito nada. A personagem não consegue mais falar e ganha uma aparência assustadora, com a garganta cortada, os cabelos brancos e quebradiços e o rosto com marcas profundas de unhas feitas por ela mesma antes de morrer. Catelyn assume o alter-ego da Senhora Coração de Pedra, um figura feminina poderosa operando por valores completamente diferentes dos de Catelyn em vida, já que ela não se preocupa mais em proteger a família e deseja apenas se vingar de forma brutal e até injusta.

Figura 17 - Fanart da Senhora Coração de Pedra



Fonte: Wiki Gelo e Fogo

Ao analisar quais personagens do universo de GOT possuem agendas próprias e quais atuam em prol dos objetivos de outros personagens, Frankel (2014, p.32 e 33) cria uma tabela em que classifica Catelyn como uma personagem que não possui objetivos próprios, mas age em relação aos seus filhos Bran e Robb. No caso da Senhora Coração de Pedra, que não aparece na tabela, ela poderia ser classificada como uma personagem independente. Ainda que suas motivações girem em torno da morte do filho, o objetivo de vingança é dela e não de Robb.

Figura 18 - Agendas em Game of Thrones

| Agendas on Game of Thrones | | | | |
|--|---|--|--|--|
| <i>Independent Characters Following their Own Path</i> | <i>Males</i> | | <i>Females</i> | |
| INDEPENDENT: Acting for their own agendas and playing the Game of Thrones without confining their influence to a single character. | Stannis, Robert, Renly, Tyrion, Littlefinger, Varys, Joffrey, Robb, Tywin, Viserys, Theon, Illyrio Mopatis, Mance Rayder, Balon Greyjoy | | Daenerys, Yara, Lady Olenna | |
| INDEPENDENT: Refusing to play, entering self-imposed exile | Jon, Ned, Bran, Sam, Jaime, Sandor Clegane, Beric Dondarrion | | Arya | |
| <i>Characters in Relation to Others</i> | <i>Men toward Men</i> | <i>Men toward Women</i> | <i>Women toward Men</i> | <i>Women toward Women</i> |
| Protectors and Bodyguards | Hodor—Bran Bronn—Tyrion Kingsguard—Joffrey Jory Cassel—Ned | Jorah—Dany Barristan—Dany Bloodriders—Dany Grey Worm—Dany RodrikCassel—Catelyn Yoren—Arya | Brienne—Renly & Jaime Meera—Bran Osha—Bran | Shae—Sansa Brienne—Catelyn (Both spend much more time serving their men) |
| Lovers | Loras—Renly | Drogo—Dany Lancel—Cersei Daario Naharis—Dany | Ygritte—Jon, Sansa—Joffrey, Margaery—Renly & Joffrey Melisandre—Stannis Shae—Tyrion Gilly—Sam Talisa—Robb Selyse—Stannis Ros—many Prostitutes—many | |
| Parents | | | Catelyn—Bran & Robb Cersei—Joffrey Lysa—Robin | |
| Magicians and Seers | Thoros of Myr—Beric Dondarrion | | | Mirri Maz Duur—Dany Quaithe—Dany |
| Sidekicks, Servants, and Liege Lords in Service to Others | Sam—Jon Davos—Stannis Pod—Tyrion Ilyn Payne—Joffrey Brynden Tully—Robb Edmure Tully—Robb Kevan Lannister—Tywin Lannister Salladhor Saan—Stannis Various knights | Pycelle—Cersei Qyburn—Cersei Gendry—Arya Hot Pie—Arya | | Doreah—Dany Irri—Dany Jhiqui—Dany Missandei—Dany |
| Mentors | Commander Mormont—Jon Maester Luwin—Bran Qhorin Halfhand—Jon Jojen—Bran Benjen Stark—Jon Maester Aemon—Jon | Syrio Forel—Arya Jaqen H'ghar—Arya | Old Nan—Bran | |
| Dependents (Children who obey adults or big siblings) | Rickon—Bran, Tommen—Joffrey | Robin—Lysa | Shireen—Davros, Myrcella—various | |
| Obstacles (Characters who only function as villains for other characters) | Janos Slynt, Walder Frey, Gregor Clegane, Rickard Karstark, Craster, Locke, Roose Bolton, Ramsay Snow, Allister Thorne, Various knights | Pyat Pree, Xaro, Slavers of Astapor & Sellswords—Dany | | |

Fonte: FRANKEL, 2014, p.32 e 33

No livro de entrevistas sobre os bastidores da série, *Fire Cannot Kill a Dragon*, os showrunners de GOT, David Benioff e D.B. Weiss, comentaram a decisão de não adaptar o enredo da Senhora Coração de Pedra para a série. Eles explicam que, como sabiam que ainda teriam que ressuscitar Jon Snow, queriam guardar o impacto de trazer personagens de volta à

vida. Eles também alegam que “o último momento da Catelyn foi tão fantástico, e Michelle [Fairley] é uma atriz tão incrível, trazer ela de volta como um zumbi sem falas pareceu algo que a diminuiria”. (HIBBERD, 2020, p.259). O autor dos livros, George R.R. Martin, já mencionou em entrevistas que a inclusão da personagem na série é a mudança que mais gostaria de fazer na série, já que a considera muito importante para a narrativa que se desenvolve.³⁵

Já na série de TV, um dos poucos diálogos que temos sobre a personagem após a sua morte é no oitavo episódio da sexta temporada, *No One*. Jaime Lannister conversa com o irmão de Catelyn, Edmure Tully, e fala sobre como ele a admirava por ser uma mãe forte, que fazia de tudo para proteger os seus filhos.

- Fui prisioneiro de sua irmã, uma vez. Ela bateu na minha cabeça com uma pedra, se me lembro bem. (Jaime)
- Sim. Ela deveria ter matado você. (Catelyn)
- Talvez, mas ela não matou. Catelyn Stark me odiava, assim como você me odeia. Mas eu não a odiava. Eu a admirava. Bem mais do que ao seu marido ou ao seu filho.
- (...)
- O amor que ela tinha por seus filhos me impressionava um pouco. Lembrava-me da minha irmã. (Jaime)
- Ah, sim. Agora eu entendi. Você é um louco. (Edmure)
- Eu não estou aqui para trocar insultos. Sua irmã era uma forte... (Jaime)
- Não fale de Cat! (Edmure)
- Falarei de quem eu quiser. Ela amava seus filhos. Eu imagino que todas as mães amem, mas Catelyn e Cersei têm uma ferocidade que você não vê frequentemente. Elas fariam de tudo para proteger seus bebês. Começar uma guerra. Queimar cidades até as cinzas. Libertar seus piores inimigos. (Jaime) (GAME OF THRONES, 2016).

Ao invés de se tornar a Senhora Coração de Pedra, afastando-se da mãe heroica que representa nas primeiras temporadas da série, Catelyn mal é mencionada em futuras temporadas, algo que ocorre mais vezes com Ned e Robb, e é lembrada justamente por seu lugar como mãesposa com o objetivo de proteger os filhos.

5.3 Possibilidades e impossibilidades de ser mãe

Agora iremos retomar uma passagem e uma cena que já foram analisadas, porém sob outro prisma. No livro AGOT e no primeiro episódio da série, *Winter is Coming*, Ned precisa decidir se fica em Winterfell ou vai embora para Porto Real ser o Mão do Rei de Robert. Na

³⁵ Disponível em: <https://www.cnet.com/culture/entertainment/george-r-r-martin-game-of-thrones-drops-winds-of-winter-hint/>. Acesso em: 07/03/2023.

passagem nos livros, Catelyn relata que os dois haviam acabado de fazer sexo antes do início do capítulo, destacando seu desejo de ter mais um filho.

Por isso, quando terminaram, Ned rolou e saltou para fora da cama, como já fizera mil vezes antes (...) Seus rins ainda doíam da urgência do amor. Era uma dor boa. Conseguia sentir a semente dele dentro de si. Rezou para que pudesse aí brotar. Tinham se passado três anos desde Rickon. Ela não era velha demais. Podia lhe dar outro filho. (MARTIN, 2010, p.62).

Quando Mestre Luwin entra no quarto com a carta secreta de Lysa, Cat está nua debaixo das cobertas. Porém, de repente, ela sai da cama, chocando Ned pela falta de pudor.

– Talvez deva me retirar – disse o Mestre Luwin.
 – Não – Catelyn pediu. – Precisaremos de seus conselhos – atirou as peles para o lado e saiu da cama. Ao caminhar pelo aposento, sentiu na pele nua o ar da noite, tão frio como uma sepultura.
 Mestre Luwin afastou o olhar. Até Ned pareceu chocado.
 – Que está fazendo? – perguntou.
 – Estou acendendo o fogo – ela informou. Encontrou um roupão e encolheu se para dentro dele, ajoelhando-se depois junto à lareira fria.
 – O Mestre Luwin... – começou Ned.
 – O Mestre Luwin pôs no mundo todos os meus filhos – disse Catelyn. – Agora não é hora para falsos pudores – enfiou o papel entre os gravetos e colocou os troncos mais pesados por cima. (MARTIN, 2010, p.66).

Já na série, Catelyn e Ned estão vestidos e abraçados em cima da cama, e não há qualquer tipo de insinuação sexual entre os dois.

Figura 19 - Catelyn e Ned deitados juntos S01E02



Antes de analisar os efeitos desta mudança na cena entre o livro e a série sobre a representação da mãesposa em Catelyn, é preciso destacar um fato da produção que provavelmente influenciou a retirada da nudez da personagem. Michelle Fairley, a atriz que interpretou Catelyn na série, e tinha uma cláusula de não nudez em seu contrato.³⁶ Portanto, a ausência da nudez da personagem no audiovisual pode não ter sido apenas uma escolha criativa, mas uma exigência da intérprete, que, por já ter mais experiência na área, principalmente no teatro, provavelmente teve mais liberdade para negociar os termos de sua participação na série. No entanto, também seria possível utilizar uma dublê de corpo para cenas de nudez. Ainda que a atriz tivesse uma cláusula de não nudez, o que a retirada completa de insinuação sexual na adaptação fala sobre a representação da mãesposa no audiovisual?

Ao relatar a criação do mito do amor materno, Badinter explica que a mãe passa a ser comparada com uma santa. “A padroeira natural dessa nova mãe é a Virgem Maria, cuja vida inteira testemunha seu devotamento ao filho” (BADINTER, 1985, p.223). Segundo os dogmas do catolicismo, Maria deu à luz a Jesus Cristo sem cometer o “pecado original”, ou seja, sem o sexo. Portanto, a construção da boa mãe distancia a mulher da sexualidade. Pensando nos cativeiros das mulheres de Lagarde (2005), o sexo é característica do cativo das prostitutas, não das mãesposas.

Representar Catelyn em um cenário com insinuações sexuais é desafiador, não apenas porque ela é mãe, mas porque ela é uma “boa mãe”. Cersei Lannister, outra personagem mãe da saga, cuja atriz, Lena Headey, também tinha cláusulas de não nudez no contrato, é representada mais de uma vez em cenas de cunho sexual, mesmo que ainda estivesse vestida, como quando é abraçada pelo primo mais novo, Lancel, com quem está tendo um relacionamento sexual. Ela usa um roupão, enquanto ele está nu.

³⁶ Disponível em: <https://www.scifinow.co.uk/news/game-of-thrones-michelle-fairley-on-the-women-of-westeros/>. Acesso em: 13/03/2023.

Figura 20 - Cersei e Lancel S01E08



Fonte: HBO

Novamente, Cersei e Catelyn se apresentam como contrapontos. Cersei pode estar em uma ambiente com conotação sexual porque é uma “má mãe”, uma vilã, enquanto Cat está mais próxima de uma “boa mãe”, uma heroína. Assim, não só a maternidade, mas também a sexualidade se torna uma espécie de régua moral para a representação das personagens. Catelyn “demonstra amor - aos seus filhos e ao seu marido - mas nunca de forma sexual, demonstrando uma pureza que a traz para mais perto do aspecto ‘angelical’ da Boa Mãe”. (GJELSVIK; SCHUBART, 2016, p.162).

Outro fator importante a se destacar é que a atriz que interpretou Catelyn na série tinha mais de 40 anos na época, não sendo ainda classificada como uma mulher idosa. Ao analisar a representação de mulheres mais velhas, Moratelli e Dias (2021) resgatam a autora Laura Mulvey.

Mulvey inaugura a discussão sobre como o cinema estadunidense cria uma subjetividade masculina do olhar, o que coloca a mulher na posição de objeto de estímulo sexual. Ainda que Mulvey (1983) fale especificamente de cinema estadunidense, é interessante termos essa crítica em mente para se discutir a representação feminina na atualidade. Levanta-se, assim, a hipótese de que a quase ausência de mulheres idosas nesta temática se relaciona com a visão masculinizada de que a figura feminina deve atender a uma construção jovem para ser sexualizada unicamente como “fetiche”. (MORATELLI; DIAS, 2021, p.380).

A sexualidade de mulheres mais velhas ainda é tabu no audiovisual, justamente por não atender à construção de um ideário fetichista masculino, que idolatra o corpo jovem,

principalmente por ele atender ao propósito de reprodução. Ao romper com este ideal, o corpo de uma mulher mais velha é muitas vezes relegado ao macabro e ao perturbador, existindo até um subgênero do terror chamado Hagsploitation, que explora justamente mulheres mais velhas como antagonistas loucas e mortais.³⁷ Logo, também podemos concluir que o afastamento da personagem Catelyn de qualquer ambiente sexual “protege” o espectador masculino do choque de ver uma mulher mais velha expressando sua sexualidade de alguma forma.

Discutindo o que as representações audiovisuais dizem sobre o que mães podem ou não ser, retomamos a cena do discurso em que Catelyn fala sobre sua culpa por não ter amado Jon Snow quando criança e colocando a responsabilidade de tudo o que aconteceu com sua família sobre seus próprios ombros. Retomando Favaro (2007), Borsa e Feil (2008) explicam que, no atual modelo familiar

a mulher ocupa um lugar fundamental, através do papel da maternidade o qual se constitui como a sua identidade principal, impulsionada, num primeiro momento, por interesses políticos e sociais, que se fizeram presentes, ao longo dos séculos, através da entrada em cena, por exemplo, da medicina higienista. A mulher é colocada como um elemento agregador imprescindível, sem o qual a unidade familiar não sobrevive (Favaro, 2007). (BORSA; FEIL, 2008, p.3).

A função de Catelyn dentro de sua família é, em especial, a da maternidade. Em relação ao personagem de Jon Snow, Cat deixa de ser a boa mãe e se torna a madrasta, uma mãe que falhou em seu papel, como ela mesma afirma em um monólogo inventado para a série. Lagarde (2005) explica que a figura da madrasta surge a partir de uma ruptura do modelo de maternidade aceito, já que ela pretende ser “mãe” de filhos que não gerou biologicamente, além de se ter um relacionamento que seria ilegítimo, já que o homem deve ser esposo apenas da mãe dos seus filhos. Na situação de Catelyn, ela é a esposa e seu filho mais velho tem praticamente a mesma idade de Jon, mas isso não impede que ela sinta ciúmes da mãe de Jon, principalmente porque Ned nunca revela quem seria esta mulher. No capítulo Catelyn II de AGOT, ela relembra que havia um boato de quem seria a mãe de Jon no castelo e decidiu confrontar o marido a respeito, mas ele não a revelou nada mesmo assim, o que só gera mais ciúmes e insegurança em Cat, ainda que ela ame o marido.

Fora a única vez em todos os anos passados juntos em que Ned a assustara.

³⁷ Hag é um termo pejorativo em inglês para falar de uma mulher velha e “feia”. Hagsploitation significa algo como “exploração da mulher feia”. Disponível em: <https://www.refinery29.com/en-gb/hagsploitation-horror-ageing-woman>. Acesso em: 15/03/2023.

– Nunca me pergunte sobre Jon – ele dissera, frio como gelo. – É do meu sangue, e é tudo que precisa saber. E agora vou saber onde ouviu esse nome, minha senhora – ela tinha jurado obedecer. Cumprira a promessa. E a partir daquele dia os segredos pararam, e o nome de Ashara Dayne nunca mais voltou a ser ouvido em Winterfell. Quem quer que tivesse sido a mãe de Jon, Ned devia tê-la amado ferozmente, pois nada do que Catelyn dizia era capaz de convencê-lo a mandar o garoto embora. Era a única coisa que nunca lhe perdoaria. (MARTIN, 2010, p.69).

Ao romper com os ideais de maternidade de amor incondicional, Catelyn se torna um pouco vilã. “Em nossa cultura, não há personagem simbólico mais prejudicial, temido e odiado que a madrasta.”³⁸ (LAGARDE, 2005, p.393) (tradução nossa). Na narrativa literária, Catelyn não se arrepende do tratamento frio e por vezes até cruel dado a Jon, sendo uma das principais formas através das quais a personagem rompe o rígido modelo da boa mãe.

Já na narrativa visual, ao não ocupar o papel maternal em relação a Jon Snow, mesmo que ele não seja seu filho biológico, a personagem se sente culpada por todos os problemas causados, como se, ao não cumprir o seu papel materno, ela desequilibrasse todo o ecossistema familiar. Como já foi destacado anteriormente, a culpa materna se apresenta como uma ferramenta pós-criação do mito do amor materno instintivo para coagir as mulheres a se adequarem ao papel social da boa mãe. Ao mesmo tempo que a mulher passou a ser vista com um papel fundamental na sociedade, a sua sacralização “surge como uma forma de reprimir o poder e a autonomia da mulher, a partir da construção de um discurso que a culpará e a ameaçará, caso não cumpra o seu dever materno dito natural e espontâneo.” (BORSA; FEIL, 2008, p.4). Este discurso da culpa é incorporado pela série de televisão, como pudemos observar pelo monólogo criado.

As cenas da morte de Catelyn Stark no terceiro livro, *A Tormenta de Espadas*, e no nono episódio da terceira temporada, *The Rains of Castamere*, são muito semelhantes e possuem poucas diferenças, mas são fundamentais para compreendermos mais um aspecto de Catelyn: a mãe que se torna uma guerreira quando sua família está ameaçada. No primeiro livro e na primeira temporada da série, Robb promete se casar com uma das filhas de Walder Frey, um lorde importante, para conseguir sua ajuda na guerra. Porém, ele quebra a promessa ao se casar com outra personagem por honra na narrativa literária e por amor na audiovisual. Ao sofrer duros golpes na guerra, Robb volta a precisar da ajuda do lorde que desrespeitou e a solução é oferecer seu tio em casamento como forma apaziguadora. Aparentemente, a ideia funciona. Robb, Catelyn e sua comitiva viajam para o castelo dos Freys. O casamento ocorre normalmente, embora Cat ache a comida e a música estranhas. Assim que os noivos são mandados para o quarto, Catelyn se assusta ao perceber que os músicos estão tocando As

³⁸ No original: en nuestra cultura no hay personaje simbólico más dañino, temido y odiado que la madrasta.

Chuvas de Castamere, música que, no paracosmos da série e dos livros, representa o poder da família inimiga, os Lannisters. Ela se vira para um aliado e percebe que ele está usando cota de malha, um traje para proteger de golpes, por debaixo da roupa. Neste momento, inicia-se um massacre. Os homens de Robb são assassinados, assim como sua esposa na série de televisão. Os últimos vivos são Catelyn e Robb. Escondida por trás de uma mesa, Cat encontra uma faca e vai até um familiar do lorde responsável pela matança. No livro é um neto, na série é a esposa, mas a mudança na adaptação faz pouco efeito. Ela segura o familiar do lorde Frey pelo pescoço e ameaça matar seu refém caso Robb não seja libertado, chegando a se oferecer para ficar como refém em nome do filho. O diálogo que se segue é o da série audiovisual, e embora a versão literária seja mais longa, não possui diferenças essenciais.

- Lorde Walder! Lorde Walder, já chega! Deixe isso acabar. Por favor! Ele é meu filho, meu primeiro filho! Deixe ele ir e eu juro que esqueceremos isso. Juro pelos velhos e novos deuses que não nos vingaremos! (Catelyn)
- Já me fez um juramento, bem aqui no meu castelo. Jurou por todos os deuses que seu filho se casaria com a minha filha! (Walder)
- Leve-me como refém, mas deixe Robb ir. Robb! Levante. Levante e saia daqui. Por favor! Por favor! (Catelyn)
- E por que eu o deixaria fazer isso? (Walder)
- Por minha honra como uma Tully, por minha honra como uma Stark, deixe-o ir embora ou eu vou cortar a garganta da sua esposa! (Catelyn)
- Eu arrumo outra. (Walder) (GAME OF THRONES, 2013)

O resultado, tanto na série quanto no livro, são iguais. As ameaças de Catelyn não surtem efeito e Robb é assassinado na sua frente. Ela cumpre a ameaça e corta a garganta do familiar do lorde Frey e a mesma coisa acontece com ela pouco depois. O fato de Catelyn se oferecer como refém reforça sua representação como uma mãe heróica, que se sacrifica pelos filhos, assim como seu cativo como uma mãesposa, já que suas motivações não giram em torno de se salvar, mas de salvar o último filho que lhe restou. “A mulher pede por seu esposo e por seus filhos, pela existência de um e pela felicidade dos outros. Mas não pede por ela mesma. E não o faz, porque ela não existe como ser autônomo, apenas por meio dos outros.”³⁹ (LAGARDE, 2005, p.367) (tradução nossa).

“Sor Ryman e Walder Negro estavam a rodeá-la pelas costas, mas Catelyn não se importava. Podiam fazer com ela o que quisessem; aprisioná-la, violá-la, matá-la, não interessava. Tinha vivido tempo demais e Ned a esperava. Era por Robb que temia.” (MARTIN, 2011, p.606).

³⁹ No original: La mujer pide por su esposo y por sus hijos, por la existencia de uno y por la felicidad de los otros. Pero no pide por ella. Y no lo hace, porque ella no existe como ser autónomo, sino sólo mediante los otros.

No entanto, ainda que suas motivações continuem ao redor da família, no caso do filho Robb, Catelyn se distancia da posição de boa mãe ao assassinar uma pessoa inocente, que não teve nada a ver com os ocorridos ao redor, sem hesitação. Principalmente nos livros, a personagem é uma das mais anti-violência da narrativa, ressaltando a banalidade da guerra e da vingança, o que só torna esta decisão ainda mais impactante. A pacificidade de Catelyn muito associada à imagem da boa mãe dá lugar a uma mulher furiosa pelo filho morto, que mata uma pessoa inocente para cumprir sua promessa, mesmo que isso não possa mais salvar a vida de Robb.

Figura 21 - Catelyn ameaça refém no Casamento Vermelho S03E09



Fonte: HBO

O que mais se altera entre livro e série é a reação da personagem após matar seu/sua refém. Na série, ela grita ao ver o filho morrendo, porém, após cortar a garganta da esposa do Lorde Frey, fica parada em choque, com a expressão distante até que cortam sua garganta. A trilha sonora também para, mostrando musicalmente a sensação de vazio que ela sente após a morte do filho.

Figura 22 - Catelyn após a morte de Robb S03E09



Fonte: HBO

Já no livro, a personagem parece enlouquecer por um momento. A narrativa revela que ela arranhou o rosto profundamente em desespero, algo que Cat descreve em seu capítulo como corvos bicando sua face. Ela começa a rir em desespero até que a matam. Aparentemente, existia uma possibilidade dela ser mantida como refém no livro, mas decidem matá-la por causa de sua reação.

Por fim, alguém tirou a faca dela. As lágrimas ardiavam como vinagre ao correrem por seu rosto. Dez corvos ferozes devastavam seu rosto com garras afiadas, rasgando fitas de carne, deixando profundos sulcos que escorriam, vermelhos de sangue. Sentia o sabor nos lábios.

Dói tanto, pensou. Os nossos filhos, Ned, todos os nossos queridos bebês. Rickon, Bran, Arya, Sansa, Robb... Robb... por favor, Ned, por favor, faça com que pare, faça com que pare de doer... As lágrimas brancas e as vermelhas correram juntas até que seu rosto ficou rasgado e em farrapos, o rosto que Ned amara. Catelyn Stark ergueu as mãos e viu o sangue correr por seus longos dedos, pelos pulsos, por baixo das mangas do vestido. Lentos vermes vermelhos rastejavam ao longo de seus braços e sob a roupa. Faz cócegas. Aquilo fez com que risse até gritar.

- Louca - disse alguém - perdeu o juízo.

E outra pessoa disse:

- Dê um fim nela - e uma mão agarrou seus cabelos tal como ela fizera com Guizo, e Catelyn pensou, Não, isso não, não me corte os cabelos, Ned adora meus cabelos. E então o aço chegou-lhe à garganta, e a sua mordida era rubra e fria. (MARTIN, 2011, p.606).

A reação de Catelyn na narrativa literária é o começo de sua transformação na Senhora Coração de Pedra. Os arranhões que ela faz em seu rosto, assim como o corte em sua garganta, não cicatrizam após ela ser ressuscitada, contribuindo para sua aparência

monstruosa, além dos cabelos brancos e ralos e a pele cadavérica. O fato da personagem ter perdido a razão em seus últimos momentos de vida, alucinando com corvos e vermes, também pode explicar parte de seu comportamento errático e violento após ser trazida de volta à vida.

Um dos cativeiros impostos às mulheres definidos por Lagarde (2005) é o das loucas. Na definição da antropóloga, a categoria de loucura feminina não se refere necessariamente a mulheres que realmente sofrem com distúrbios mentais, mas às que não se encaixam em expectativas e padrões impostos, seja porque não desejam, seja porque não conseguem atender ao ideal de feminilidade que exige matrimônio e maternidade. A autora define assim a loucura da mõesposa:

Seu mundo, suas necessidades, seu desejo, são dos outros e ela está para satisfazê-los maternal e conjugalmente. A mõesposa enlouquece quando os outros já não são referências, nem espelhos para sua identidade, nem para o seu modo de vida. É a loucura da solidão social, de não ser útil, necessária, indispensável. É a loucura do abandono e da falta de amor a quem nunca abandonou e cujo amor prendado é a medida de sua dependência vital. A ausência dos outros é a morte de uma parte central de si mesma, que abarca quase a totalidade de seu ser mulher.⁴⁰ (LAGARDE, 2005, p.714) (tradução nossa).

Ao perder seu último filho, Cat perde a referência do que a torna quem ela é, já que suas motivações sempre giraram em torno de proteger a família. Analisando por este viés, ainda que a reação da personagem na série seja mais minimalista, ela se encaixa na definição de loucura feita por Lagarde ainda mais do que a cena descrita no livro. Através da interpretação da atriz, do uso da música e do enquadramento estático, a série mostra como a Catelyn do audiovisual não tem mais motivos para reagir nem para lutar após a morte do filho e apenas fica parada ali, esperando pelo momento de morrer.

Como já foi explicado anteriormente, a maior mudança narrativa feita na adaptação de Catelyn Stark dos livros de ASOIAF para GOT foi o destino da personagem após a sua morte. Nos livros, Cat é trazida de volta à vida como a Senhora Coração de Pedra, uma morta-viva vingativa que não mede esforços para matar todos os envolvidos na morte de seu filho, inclusive ameaçando uma antiga amiga, Brienne, no final do quarto livro, *O Festim dos Corvos*.

Narrativamente, a transformação de Catelyn retira a personagem da imagem de mãe heroína e sua maternidade, antes ressaltada como seu traço mais positivo, torna-se a fonte de

⁴⁰ No original: Su mundo, sus necesidades, su deseo, son de los demás y ella está para satisfacerlos maternal y conyugalmente. La madresposa enloquece cuando los otros ya no son referentes, ni espejos para su identidad, ni para su modo de vida. Es la locura de la soledad social, de no ser útil, necesaria, indispensable. Es la locura del abandono y del desamor a quien nunca abandonó y cuyo amor prendado es medida de su dependencia vital. La ausencia de los otros es la muerte de una parte central de sí misma, que abarca casi la totalidad de su ser mujer.

sua vilania. Frankel (2014, p.145) define a segunda versão de Catelyn como o único “monstro feminino” da série literária, ressaltando que mulheres com agências muitas vezes são retratadas como vilãs ou monstros. Sobre o conceito narrativo de uma mulher monstruosa, a autora traz a definição:

“Libertada por sua monstruosidade das restrições da cultura (ou talvez transformada em um monstro por sua negação delas), ela completa uma dialética da feminilidade. Como uma mulher, ela é a mais familiar, mas como um monstro, é o desconhecido; esta combinação a torna estranha.. ela é inenarrável, e portanto não pode falar. Ela é horrível, e por essa razão poderosa, a Mulher Terrível”. (RUBERG, 2005 APUD FRANKEL, 2014, p.145) (tradução nossa)

O motivo pelo qual a mulher como uma figura monstruosa é perturbadora é justamente a subversão dos ideais de feminilidade. A figura feminina que é vista como fonte de conforto pelo ideal masculino se torna uma figura estranha. (Frankel, 2014). No caso da Senhora Coração de Pedra, a subversão também se estende à sua aparência, já que a beleza de Catelyn dá lugar a uma aparência de morta-viva que assusta os que se encontram com a personagem.

Como já foi mencionado, a versão audiovisual retira esse aspecto monstruoso e vilanesco de Cat e um dos poucos diálogos em que ela é mencionada após a sua morte reforça a sua construção como uma mãe heroica, capaz de grandes sacrifícios por seus filhos, imagem da qual ela se afasta drasticamente nos livros.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda há um costume no audiovisual de representar como fortes apenas mulheres com mais traços considerados tipicamente masculinos⁴¹. A personagem Catelyn Stark desafia este costume, pois, tanto nos livros de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, quanto na série *Game of Thrones*, ela é construída com base em sua maternidade. Ela performa a sua feminilidade jogando de acordo com as regras da sociedade em que vive, mas nem por isso se torna uma personagem passiva no jogo dos tronos. Em uma passagem do segundo livro ACOK, Cat conversa com Brienne, uma cavaleira que se oferece para proteger e servir Catelyn.

- Vou lhe dizer a verdade, Brienne. Não sei. Meu filho pode ser um rei, mas eu não sou nenhuma rainha... Sou apenas uma mãe que quer manter os filhos a salvo de todas as maneiras que puder.
- Não fui feita para ser mãe. Tenho de lutar.
- Então lute... Mas pelos vivos, não pelos mortos. Os inimigos de Renly são também inimigos de Robb.
- Brienne fitou o chão e arrastou os pés.
- Eu não conheço seu filho, senhora - ela ergueu os olhos. - Podia servi-la. Se me aceitar.
- (...)
- Brienne, tomei muitas senhoras bem-nascidas ao meu serviço ao longo dos anos, mas nunca nenhuma como você. Não sou comandante de batalha.
- Não, mas possui coragem. Talvez não a coragem de batalha, mas,, não sei... um tipo de coragem de mulher. (MARTIN, 2011, p.363).

O diálogo explicita como a própria narrativa literária pensa sobre Catelyn: a personagem pode não possuir atributos masculinos muito valorizados como a habilidade de lutar, mas isso não a torna uma personagem fraca. Em seu lugar de mãesposa, Catelyn pode demonstrar qualidades não associadas ao seu papel de mãe, como inteligência e coragem, mas também atributos negativos como crueldade.

Durante a análise crítica da adaptação dos livros para as telas, pudemos observar como várias transformações tornam a representação de mãesposa de Catelyn mais limitada. Ela se torna mais emotiva, menos ativa no enredo, perde o protagonismo para o filho e deixa de passar por uma mudança drástica, o momento em que se torna a um ser monstruoso movido por vingança. Como Frankel (2014) e Gjelsvik e Schubart (2016) observaram de forma mais ampla a respeito do elenco de personagens adaptados dos livros para a série, a versão audiovisual de Cat também se encaixa melhor na figura da boa mãe (BADINTER, 1985) e no cativo da mãesposa (LAGARDE, 2005), brincando menos com os limites dessas categorias do que sua contraparte literária. A Catelyn dos livros é uma mãe falha, uma madrasta para Jon

⁴¹ Disponível em: <http://nodeoito.com/heroinas-masculinizadas/>. Acesso em: 16/03/2023.

Snow sem ser atormentada pela culpa materna, se torna uma vilã monstruosa e demonstra sua sexualidade sem pudor durante uma passagem, rompendo com o ideário sacralizado que foi imposto sob a figura materna.

Ao comentar diferentes passagens e cenas, especulamos os motivos que podem ter levado a mudanças na adaptação, mas falando sobre o efeito geral, o resultado é que a Catelyn de *Game of Thrones* se estabeleceu como uma personagem mais tradicional que representa a maternidade de forma menos desafiadora do que sua versão literária. Ainda que Cat não seja uma personagem “fraca” para a maior parte do público da série, ela perde relevância e decisões em prol de seu filho Robb, um herói mais comercial, tanto por ser homem quanto por ser jovem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. TED Talks, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=ptbr. Acesso em: 28/09/2022.
- BADINTER, Elisabeth. **O mito do amor materno: Um amor conquistado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTH, Pedro Afonso. **As Crônicas de Gelo e Fogo como uma saga fantástica**. 2016. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do livro. 1967.
- BOROWSKA-SZERSZUN, Sylwia. Westerosi **Queens: Medievalist Portrayal of Female Power and Authority in A Song of Ice and Fire**. In: *Queenship and the Women of Westeros*. Palgrave Macmillan, Cham, 2020. p. 53-75.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Editora Record, 2012.
- CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. **A narrativa complexa na ficção televisual: por um modelo de análise**. V Encontro Anual da AIM. Atas [...]. Lisboa: AIM, p. 573-585, 2016.
- COUTO, Paloma Rodrigues Destro. **Um jogo de rainhas: as mulheres de Game of Thrones**. 2015. 125f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.
- EBERSOL, Isadora; PENKALA, Ana Paula. **Precisamos Falar Sobre o Cativo Das Mulheres: A Figura da Mãesposa Como um Modelo de Aprisionamento no Audiovisual**. PARALELO 31, UFPEL, ed. 14, p. 152-171, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/20508>. Acesso em: 28/09/2022.
- FRANKEL, Valerie Estelle. **Women in Game of thrones: power, conformity and resistance**. McFarland, 2014.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV**. Educação e pesquisa, v. 28, n. 1, p. 151-162, 2002.
- GAME OF THRONES**. Realização: David Benioff; Daniel Brett Weiss. HBO, EUA, 2011-2019. 39 DVDs (4.216 min).
- GJELSVIK, Anne; SCHUBART, Rikke. **Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements**. Bloomsbury Publishing USA. 2016.

HIBBERD, James. **Fire Cannot Kill a Dragon: Game of Thrones and the Official Untold Story of the Epic Series**. Penguin Publishing Group, 2020.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Ed. da UFSC, 2011.

JONES, Rebecca. **A game of genders: comparing depictions of empowered women between a game of thrones novel and television series**. Journal of Student Research, v. 1, n. 3, p. 14-21, 2012.

KAPLAN, E. Anne. **O olhar é masculino**. KAPLAN, Ann. A Mulher e o Cinema. São Paulo: Summus, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Desire in language: a semiotic approach to literature and art**. New York: Columbia University Press, 1980.

LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas**. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

LEAL, Bruno Souza. **Introdução às Narrativas Jornalísticas**. Editora Sulina, 2022.

LEAL, Bruno Souza. **Saber das narrativas: narrar. Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 19-27, 2006.

LEITE, Nayara Klécia Oliveira et al. **Narrativas seriadas complexas: a construção da personagem na série boneca russa**. 2022.

LIMA, Laryssa Gonçalves de. **Gênero e representação na série Game of Thrones: as possibilidades e impossibilidades das mulheres através da trajetória de Cersei Lannister**. 2022.

MACHADO, Felipe Viero Kolinski. **Homens que se veem: masculinidades em Junior e em Men's Health Portugal**. 1 ed. Ouro Preto. Editora UFOP. 2018.

MARTIN, George R. R. **Fúria dos Reis: As Crônicas de Gelo e Fogo**. 1 ed. São Paulo, 2011.

MENDONÇA, Felipe Viero Kolinski. **Notas sobre o martírio feminino em Game of Thrones**. In: E-Compós. 2022.

MENDONÇA, Felipe Viero Kolinski Machado; DA SILVA, Jussara de Souza Lima. **Porque nem toda feiticeira é corcunda: sentidos sobre o ser bruxa/ser mulher em filmes infantis e infantojuvenis**. Intexto, p. 106691-106691, 2021.

MORATELLI, Valmir; DIAS, Mariana. **Cores como informação imagética na narrativa audiovisual: tonalidades da mulher idosa em O sétimo guardião e Grace & Frankie**. Esferas, n. 22, p. 376-392, 2021.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo. A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, p. 437-453, 1983.

RUF, Ann-Kathrin. **Representation of Motherhood in Game of Thrones**. DEARCADH: Graduate Journal of Gender, Globalisation and Rights, NUI Galway, v. 1, p. 21-33, 2020. DOI 10.13025/f3jb-1683.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura pop**. EDUFBA, 2015.

SILVA, Karina Gomes Barbosa da. **Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual**. 2014. 330 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. EDUFBA; Compós, 2013.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomas Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, p.7-72, 2000.