

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

ANA CAROLINA PAIS

A Carnavalização em *Game of Thrones*: um estudo verbivocovisual

Versão Corrigida

São Paulo

2020

ANA CAROLINA PAIS

A Carnavalização em *Game of Thrones*: um estudo verbivocovisual

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Sheila Vieira de Camargo Grillo.

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P149c Pais, Ana Carolina
A Carnavalização em Game of Thrones: um estudo
verbivocovisual. / Ana Carolina Pais ; orientadora
Sheila Vieira de Camargo Grillo. - São Paulo, 2020.
303 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua
Portuguesa.

1. Carnavalização. 2. Grotesco. 3. Game of
Thrones. 4. Círculo de Bakhtin. 5. Linguagem
Verbivocovisual. I. Grillo, Sheila Vieira de
Camargo, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Ana Carolina Pais

Data da defesa: 26/05/2020.

Nome do Prof. (a) orientador (a): Sheila Vieira de Camargo Grillo

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 01/06/2020.



(Assinatura do (a) orientador (a))

PAIS, Ana Carolina. **A Carnavalização em *Game of Thrones***: um estudo verbivocovisual. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Lucy e Benedito, que com muito amor e ternura acolhem meus sonhos e me ajudam a ser mais feliz. À Edmir (Ed) que me acompanha em muitas jornadas e me abraça em minhas loucas viagens teóricas e literárias, oníricas ou reais, pela vida e pelo mundo.

Agradecimentos

Gratidão à Deus e aos seres de luz que guiam os meus passos e os meus pensamentos. Além de me possibilitarem o encontro constante com pessoas iluminadas e do bem, abençoaram-me com grandes conquistas, teóricas e pessoais, no decorrer desses quase dois anos e meio de mestrado.

À minha orientadora, Profa. Dra. Sheila V. C. Grillo, que com muita dedicação, paciência, atenção e respeito caminhou ao meu lado por toda a jornada do mestrado. Por meio do contato com a grande profissional que és, tanto nos momentos de orientação quanto durante o estágio PAE, pude aprender a ser um ser humano melhor e, principalmente compreender o que é ser uma pesquisadora ética, responsável e preocupada com a qualidade dos estudos que realiza. Também sou grata ao Prof. Dr. Paulo R. G. Segundo que me apresentou, em uma de suas maravilhosas aulas, o *software* ELAN e, com isso, contribuiu para que as análises dessa pesquisa pudessem ganhar forma e se concretizar.

Ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e ao programa de Filologia e Língua Portuguesa pela oportunidade de pesquisa, bem como à CAPES, pela concessão de bolsa ao projeto que resultou nesta dissertação. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor não necessariamente refletem a visão da CAPES.

Às amigas que a USP me deu, Sandra Rasquel e Célia Araes, às quais guardarei para sempre em meu coração, com muito carinho. Pude com elas dividir angústias, medos, alegrias e satisfações durante o percurso de pesquisa. Vocês foram essenciais para o meu fortalecimento espiritual e psíquico.

À amiga Carolina Rangel pelo apoio através de conversas, antes mesmo de iniciar o mestrado, que me ajudaram a desenhar melhor o meu projeto de pesquisa, bem como por me oferecer um pouso seguro em São Paulo, todas as vezes as quais precisei.

Aos caros amigos que o grupo Diálogo me presenteou e nos quais posso me espelhar e me inspirar a como ser uma pesquisadora ética e humilde. Foi por meio das valiosas trocas teóricas com vocês que entendi como os atos de pesquisar e dialogar podem ser doces e gentis. Sim, é

possível evoluir e crescer com a ajuda de outros pesquisadores! A todos vocês minha eterna gratidão por me acolherem tão amorosamente e por fazerem parte da minha vida acadêmica!

Aos meus alunos que por meio de nossas conversas, de um modo tão singelo, contribuíram para que questionamentos sobre a obra de Martin surgissem em minha mente e que, aos poucos, foram compondo o projeto que deu origem a esta dissertação.

Aos meus pais, Lucy e Benedito, e ao meu noivo, Edmir, por serem pessoas maravilhosas em minha vida. Gratidão por, desde o começo de minha vida de mestrandia, me apoiarem, me sustentarem emocionalmente, me ouvirem com atenção e com sugestões sempre pertinentes e construtivas ao trabalho, por compreenderem os meus momentos de isolamento ou de afastamento para que essa pesquisa pudesse ser concretizada e por todos os instantes com os quais vocês me fizeram permanecer na fé de que todo o esforço valeria e vale a pena!

Especial gratidão ao meu noivo, Edmir, por ter sido a pessoa a me apresentar *Game of Thrones*, por ter topado assistir milhões de vezes os episódios e temporadas e por, pacientemente, ter sido o meu revisor de textos, editor de imagens, consultor e conselheiro, principalmente nos momentos em que cheguei a pensar que a pesquisa estava indo por caminhos tenebrosos e sem saída. Gratidão por me abraçar, por me apoiar e por me ajudar a acreditar em meus potenciais e que meus sonhos podem ser reais.

Gratidão à George R. R. Martin por colaborar, em meio a uma realidade por vezes cruel, que a literatura ainda pode aquecer os nossos corações e nos fazer acreditar em um mundo melhor e mais colorido. Martin nos ajuda, com a sua fantasia, mesmo que sombria, adulta, sangrenta e amoral, a refletir sobre o quanto de heróis e de vilões todos nós temos em nossa essência social.

Gratidão à Mikhail Bakhtin por suas palavras, enunciados e pensamentos que iluminam nossas mentes e nos ajudam a compreender melhor e com outros olhares, carnavalizados ou não, a nossa sociedade.

GRATIDÃO a todos que de alguma forma colaboraram para a realização desta pesquisa; a concretização de um sonho!

"'The common people pray for rain, healthy children, and a summer that never ends' Ser Jorah told her. 'It is no matter to them if the high lords play their game of thrones, so long as they are left in peace.' He gave a shrug. 'They never are.'"

Jorah Mormont para Daenerys Targaryen.

MARTIN, 2011c, p.233.

Resumo

PAIS, A.C. **A Carnavalização em *Game of Thrones***: um estudo verbivocovisual. 2020. 303 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A presente dissertação tem como objetivo compreender como a simbologia da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, mais especificamente a carnavalização e o grotesco, estudados pelo pesquisador russo Mikhail Bakhtin (1963;1965), se constrói por meio da linguagem verbivocovisual dentro da série televisiva norte-americana *Game of Thrones*. Buscamos verificar também como esses elementos integram a arquitetura da série. Para tal, nossa fundamentação teórica está alicerçada nos estudos do Círculo de Bakhtin, bem como em teorias do cinema e do audiovisual. Metodologicamente, com a finalidade de atingir tais objetivos, foram observados “os enquadramentos”, “o fundo sonoro”, entendido como todo e qualquer som que acompanha e potencializa o sentido narrativo do verbal e do visual, e, por fim, “os diálogos”, que são as interações entre as personagens, por meio das legendas em língua portuguesa. Utilizamos em nossas análises o *software* livre ELAN para que pudéssemos examinar com mais precisão as dimensões verbal, vocal e visual, tanto separadas quanto em interação. Assim, foi possível verificar a presença dos simbolismos da cultura popular nas três dimensões da obra e identificar como uma dimensão em interação com as demais pode colaborar para a construção de significados carnavalizados e/ou grotescos no todo da série. Um dos resultados da pesquisa aponta para a existência desses elementos como acessórios na composição temática da narrativa seriada e nos levou a refletir sobre questões de cunho mercadológico que envolvem a temática da série e a emissora que a produziu, a HBO inc., bem como sobre o papel desempenhado pela mulher em sua figurativização enquanto personagem e/ou em seu papel, maior ou menor, de realizadora da obra (direção, roteiro e produção).

Palavras-chave: Carnavalização; Grotesco; *Game of Thrones*; Círculo de Bakhtin; Linguagem Verbivocovisual.

Abstract

PAIS, A.C. **The Carnivalization in *Game of Thrones***: a verbivocovisual study. 2020. 303 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This master's dissertation aims to understand how the popular culture symbology of the Middle Ages and the Renaissance, more specifically the carnivalization and the grotesque, studied by the Russian researcher Mikhail Bakhtin (1963;1965), is constructed through the verbivocovisual language within the North American television series *Game of Thrones*. In addition, we seek to verify how these elements integrate the series' architectonic. In order to do this, our theoretical foundation is based on the studies of the Bakhtin Circle, as well as on cinema and audiovisual theories. Methodologically, in order to achieve such objectives, we observed "the frameworks", "the background sound", understood as any and all sounds that accompany and enhance the narrative sense of the verbal and the visual, and, finally, "the dialogues", which are the interactions between the characters, through subtitles in Portuguese. In our analyzes we used ELAN, a free software. So we could more accurately examine the verbal, vocal and visual dimensions, both separately and in interaction. Thus, it was possible to verify the presence of the symbolisms of popular culture in the three dimensions of the work and to identify how one dimension in interaction with the others can contribute to the construction of carnivalized and / or grotesque meanings in the whole series. One of the research results points to the existence of these elements as accessories in the thematic composition of the serial narrative and led us to reflect on issues of a marketing nature that involves the series theme and the broadcaster that produced it, HBO inc., as well as on the role played by the woman in her figurativization as a character and / or in her role, greater or lesser, as the work maker (direction, script and production).

Keywords: Carnivalization; Grotesque; *Game of Thrones*; Bakhtin Circle; Verbivocovisual language.

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1 - A cultura popular e o carnaval: relações imbricadas	20
1.1. Bakhtin, Rabelais e Dostoiévski: três visões opostas ao acabamento e à imutabilidade.....	21
1.2. Pensando a cultura: o oficial versus o popular	26
1.2.1. A cultura popular e o cômico	30
1.3. O carnaval e a sua carnavalização: núcleos da cultura cômica popular	33
1.3.1. O riso: uma arma contra as imposições e os medos	38
1.3.2. Carnavalização	42
1.4. O Grotesco	45
1.4.1. Realismo grotesco	52
1.5. A influência Nietzscheana na teoria de Bakhtin	56
1.6. A cosmovisão carnavalesca	60
Capítulo 2 – O contexto extraverbal de produção.....	66
2.1. O que o <i>corpus</i> tem a nos dizer?	66
2.1.1. <i>As Crônicas de Gelo e Fogo</i> : muito além de uma saga de fantasia épica	67
2.1.1.1. George Raymond Richard Martin, o criador	70
2.1.2. <i>Game of Thrones</i> , a adaptação.....	71
2.1.2.1. Fichas técnicas das temporadas e o contexto de produção	72
2.1.2.2. Os Meistres da adaptação	79
2.2. HBO – Home Box Office Inc.: a realizadora do sonho	81
2.2.1. HBO – <i>Game of Thrones</i> e as estratégias <i>transmídia</i>	88
Capítulo 3 – Princípios bakhtinianos para a análise de enunciados verbivocovisuais.....	92
3.1. A não restrição a enunciados verbais.....	92
3.2. O todo do objeto ou a materialidade verbivocovisual	102

Capítulo 4 – A Metodologia da Pesquisa	108
4.1. Para além do verbal	109
4.2. Desenhando a metodologia	113
4.2.1. Procedimentos metodológicos	114
4.2.2. Categorias de análise: as dimensões do enunciado narrativa seriada televisiva	119
Capítulo 5 – A figura do banquete e os elementos do cômico	133
5.1. Banquete para o rei Robert	133
5.2. Tyrion e seus crimes	139
5.3. Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark	148
Capítulo 6 – A representação do corpo grotesco	169
6.1. O rei e a figura da pança	169
6.2. Daenerys e sua transformação em Khaleesi	176
6.3. Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo	181
6.4. A sacerdotisa vermelha e seu corpo grotesco	186
Capítulo 7 – O destronamento das formas elevadas	195
7.1. Festa de casamento do rei Joffrey	195
7.2. Tywin morre na latrina	207
7.3. A caminhada do destronamento de Cersei Lannister	221
7.4. O teatro medieval e sua ironia destronante	238
7.5. Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas	259
Considerações Inacabadas e Imperfeitas	285
Referências Bibliográficas	293
Referências Audiovisuais	303

Introdução



As produções narrativas destinadas à televisão têm mudado ano após ano. Não são mais consideradas apenas como espaços para o entretenimento de massa e instrumentos para o relaxamento das atividades cotidianas, mas passam a ser reconhecidas como meios de transformação histórico-social (MACHADO, 2001).

Atualmente as séries e os seriados televisivos, com um novo modelo discursivo, modificam cada vez mais a relação estabelecida entre o cinema e a televisão, bem como a existente entre os personagens e seus telespectadores. Surgidas na primeira metade do século XX, as narrativas seriadas ainda estão presentes na programação de canais de televisão abertos ou pagos, representando um choque emocional e narrativo (ESQUENAZI, 2010).

Dentro desse universo serial televisivo, a série norte-americana *Game of Thrones* coleciona premiações, altos níveis de audiência e elogios pela superprodução, pela atuação de seus atores, além da forma pela qual aprimorou a linguagem das narrativas fantásticas para a televisão. Ademais, a série *Game of Thrones* demonstra um grande sucesso dentro das estratégias de programação da emissora HBO (*Home Box Office Inc.*) e se relaciona muito bem com os padrões de qualidade que a empresa prega em sua publicidade enquanto marca. É uma série altamente serializada, com personagens complexos e anti-heróis, propõe novos padrões estéticos para o gênero, dignos de produções cinematográficas e uma base sólida de fãs.

Criada pelos produtores-executivos e roteiristas-chefes David Benioff e D.B. Weiss para o canal pago HBO, a série foi inspirada na sequência de sete livros de fantasia épica escritos pelo americano George R. R. Martin, com o nome de *As Crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*).

A série também é marcada por críticas que recebe do público pela presença de temas como o incesto e o estupro ou pelas cenas de sexo e de guerras sangrentas mostradas com um tom de realidade ao extremo. Sua trama, então, nos permite questionar:

Como um produto audiovisual, tão popular e atual na mídia de massa, como Game of Thrones agrega elementos da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, como a carnavalização e o grotesco?

Indagamos, assim, se existem ou não na obra os elementos da carnavalização, tais como o princípio do baixo material e corporal, das festas, dos banquetes, do realismo e do corpo

grotesco ou, até mesmo, da importância dada aos excrementos; fator que poderia colaborar com o olhar crítico e/ou repulsivo do espectador inexperiente com relação à teoria e aos estudos realizados por Bakhtin sobre a obra do escritor francês François Rabelais.

Nossa hipótese é a de que esses elementos não surgem apenas em uma das dimensões da arquitetura do audiovisual da série, mas sim que as dimensões verbal, sonora e visual complementam-se, agregam sentidos umas às outras e permitem, desse modo, que percebamos a significação da simbologia da cultura popular na arquitetura da obra como um todo unificado. Devido ao gênero da série ser o dramático e não propriamente o cômico, trazemos também a suposição de que esses elementos agem de modo acessório em sua composição temática.

Ao pesquisar o panorama atual das pesquisas sobre carnavalização e grotesco, foi possível encontrar vários trabalhos, dentro e fora do Brasil, que se engajaram na busca por avançar a teoria de Bakhtin sobre o tema (alguns nomes por nós lembrados no primeiro capítulo). Em contrapartida, as pesquisas sobre as obras de George R. R. Martin, bem como sobre a adaptação televisiva ainda estão em uma fase de construção e não pode ser comparada, por exemplo, à quantidade de estudos feitos sobre Tolkien, suas obras e sua influência. Contudo, avanços tem sido iniciados, tais como a criação, em primeiro de setembro de 2017, do primeiro grupo acadêmico a se dedicar ao aprofundamento das obras de Martin, o *The Martin Studies International Network*; “dedicado a todos os acadêmicos e fãs do trabalho e dos mundos criados por George R. R. Martin”¹.

Outro exemplo de como as obras de Martin estão ganhando mais espaço nos ambientes acadêmicos é o da Universidade de *Hertfordshire*, em Hatfield no Reino Unido, que sediou em setembro de 2017 a primeira conferência dedicada à série *Game of Thrones*, na qual especialistas da Austrália, Nova Zelândia, Brasil, Dinamarca, dentre outros, debateram sobre temas que envolviam desde representações da morte, questões de temática feminista e sobre a junção da tecnologia, dos direitos autorais e da indústria, até estudos sobre a adaptação da série para livros de colorir para adultos².

Mais recentemente, em Maio de 2019, a Universidad de Sevilla, em parceria com a Universidad Pablo Olavide, sediou o congresso *Juego de Tronos desde las Humanidades* que debateu diversos temas relacionados a diferentes áreas do conhecimento tanto sobre a série de

¹ Tradução nossa para: “*It is dedicated to all academics and fans of the work and worlds created by George R.R. Martin*”. Disponível em: <<https://martinstudiesnetwork.com/>> Acesso em: 26 out. 2018.

² Mais informações sobre o evento estão disponíveis em: <<https://www.herts.ac.uk/research/centres-and-groups/media-research-group/symposium/game-of-thrones-conference-2017>> ou <https://www.bbc.com/news/uk-england-beds-bucks-herts-41162457> Acesso em: 26 out. 2018.

livros de Martin quanto sobre a série televisiva. Em Novembro do mesmo ano a universidade Trinity College Dublin também abriu espaço para que temas que envolviam à série *Game of Thrones* fossem debatidos em meio a outros que tinham como elo em comum personagens históricos, reais ou fictícios, e como estes são retratados na mídia de massa³.

Para a área dos estudos medievais e das mídias digitais, a temática da série é bastante inspiradora e demonstra que as discussões atuais da cultura *pop* sobre o período medieval, levantadas em grande parte por obras de fantasia como as de Martin, Tolkien, J. K. Rowling, entre outros, provocam um modo mais amplo de entender o passado histórico.

A série também se tornou o pano de fundo para reflexões acadêmicas sobre como a violência contra a mulher é representada na televisão, sobre questões climáticas e relacionadas ao meio ambiente⁴, bem como vários outros temas. Pesquisadores, tais como Carolyne Larrington (2015)⁵, Matteo Barbagallo⁶, Colleen Elaine Donnelly (2016)⁷ e o brasileiro Christian Gonzatti⁸ são exemplos de trabalhos realizados que relacionam as diversas áreas de pesquisa com a obra *Game of Thrones*.

Apesar disso, o referencial teórico sobre a série televisiva com uma abordagem feita pela área de filologia e língua portuguesa ou dentro dos estudos bakhtinianos ainda conta com poucos estudos e/ou obras publicadas por brasileiros. Com isso, este estudo simboliza uma possibilidade de contribuição para as reflexões da área no que condiz ao importante trabalho realizado por Bakhtin sobre a simbologia da cultura popular e que aqui procuraremos uma possível proximidade do tema com as produções contemporâneas.

No presente estudo temos como foco trazer uma proposta de avanço na compreensão dos conceitos de carnavalização e de grotesco, estudados por Mikhail Bakhtin. Assim, poderemos investigar de qual maneira esses elementos da cultura popular se constroem, por meio da linguagem verbivocovisual, dentro do nosso *corpus* sob análise, a série televisiva *Game*

³ Eventos (um congresso e uma conferência) dos quais tive a oportunidade de participar, trocar experiências com diversas áreas e apresentar os trabalhos: “*Game of Thrones: a verbivocovisual analysis*”, no primeiro, e “*Tyrion Lannister: a buffoon character*”, no segundo. Para mais informações sobre os eventos: <http://congreso.us.es/gotsevilla2019/> e <https://duhistorycon.wordpress.com/> Acesso em: 29 jan. 2020.

⁴ Para uma visão mais ampla da influência da obra de Martin nos estudos acadêmicos, acessar o artigo “*Game of Thrones Is Even Changing How Scholars Study the Real Middle Ages*”. Disponível em: <<https://goo.gl/sGYtmX>> Acesso em: 20 out. 2018.

⁵ Autora da obra “*Winter is Coming: the Medieval World of Game of Thrones*” (IB Tauris: 2015).

⁶ Fundador do “*The Martin Studies International Network*”, juntamente com Julie Escurignan.

⁷ Autora da obra “*Re-visioning Negative Archetypes of Disability and Deformity in Fantasy: Wicked, Maleficent, and Game of Thrones*”. DOI: <http://dx.doi.org/10.18061/dsq.v36i4.5313>. Acesso em: 24 out. 2018.

⁸ Com o trabalho sobre “*Game of Thrones and Journalism: the Emergence of Feminist Collectives in Brazilian Digital Pop Culture*”, apresentado no *Game of Thrones Conference 2017*.

of Thrones. Não eliminamos, evidentemente, as possíveis influências e colaborações que possam advir da análise do texto literário *As crônicas de gelo e fogo*, do qual a série tem origem.

Este estudo também sinaliza o desejo de contribuir para o aprofundamento dos estudos da teoria de Bakhtin no que se refere às análises de *corpus* compostos por objetos audiovisuais, como é o caso das séries televisivas ou do cinema de modo geral, por exemplo. Mais especificamente, procura-se construir uma metodologia analítica que se utilize dos conceitos bakhtinianos e ao mesmo tempo olhe o objeto em sua integralidade arquitetônica, em outras palavras, verbivocovisualmente, levando em consideração as suas três dimensões (verbal, sonora e visual) em conjunto. Trazendo, assim, exemplos de estratégias de análise para futuras pesquisas da área.

Para tanto, buscaremos identificar, sob uma ótica verbivocovisual e metalinguística, elementos da carnavalização e do grotesco que possam estar presentes nesta narrativa ficcional seriada televisiva. Optamos por observar, em um primeiro momento, os elementos linguísticos somente nas legendas em língua portuguesa e deixarmos os áudios em língua inglesa, a língua oficial da série, para um próximo estudo, por considerarmos que a junção das duas línguas com as dimensões visual e sonora, dentro de um curto período de tempo de pesquisa, seria prejudicial à qualidade das análises. Em outras palavras, trazendo uma análise metodológica que analisa a materialização do discurso verbo, voco e visual, poderemos estudar o sentido do sincretismo das imagens em movimento com as falas dos personagens e com o fundo sonoro da cena.

Será nosso foco metodológico identificar, nas cenas e nos discursos selecionados, os sentidos trazidos por elementos tais como o riso, a ironia, o baixo material e corporal, a sexualidade obscena e a simbologia do grotesco e do bufão, ou seja, toda a simbologia da cultura popular estudada por Bakhtin e por nós esmiuçada no capítulo 1(um) deste estudo.

Espera-se também poder identificar, assim como Bakhtin fez com a obra de Rabelais, se a narrativa ficcional selecionada para esse estudo ridiculariza ou não as instituições, o fanatismo e o dogmatismo; fator que marca a carnavalização em obras literárias. Ou seja, preocupar-se-á em visualizar as influências da discursividade carnavalesca no destronamento daquilo que é elevado, sério ou dogmático, o que nos possibilitará observar se a obra pode ser considerada como uma arte redentora. Esses fatores foram estudados de forma incisiva por Bakhtin nas obras de Rabelais e Dostoiévski e que aqui aparecem como um norte teórico.

De fato, essa dissertação procura entender como a carnavalização e o grotesco, por meio da visão bakhtiniana, são materializados dentro de um objeto cultural que se utiliza de diversas linguagens para produzir seus sentidos. A questão que fica é se há diferenças na produção dos sentidos quando as três dimensões, verbal, sonora e visual, do mesmo enunciado estão em

conjunto, uma vez que, assim como Bakhtin e Volóchinov, consideramos que o uso da língua implica mudanças ideológicas e, conseqüentemente, interpretamos que os produtos dialógicos dessa língua também transpassarão as ideologias do seu contexto social.

Estudar uma série televisiva hoje pode significar adentrar em especificidades sócio-históricas e culturais de uma determinada cultura que produz o objeto discursivo e/ou de outra(s) cultura(s) que dialogam com essa produção.

A série que compõe o nosso *corpus* sob análise é uma produção americana e uma adaptação de uma obra literária, como será melhor esmiuçado neste estudo. O interesse em observar a presença de elementos da carnavalização e do grotesco na referida obra foi motivado pelo contato com alunos do Ensino Médio de uma escola pública do Estado de São Paulo. Em aulas de língua inglesa, as quais ministrava para esses adolescentes, sempre aparecia, por parte deles, o desejo de debater, assistir e apreender significados linguístico-culturais por meio de séries televisivas e obras literárias; pedido este que era pedagogicamente adequado ao contexto educacional e à faixa etária deles. Embora, por conta das limitações de classificação etária, não fosse trabalhada em sala, sempre uma série era pano para debates por parte de alguns alunos: *Game of Thrones*. Muitos alunos da segunda ou terceira série do Ensino Médio afirmavam que gostavam mais de ler o livro de George R. R. Martin à assistir a série, por conta das cenas violentas, de incesto e do choque imagético. Outros, por sua vez, achavam mais interessante a série do que o livro por poderem ver como ganhava forma na tela da TV (a representação por meio das imagens e dos sons) aquilo que a imaginação deles fazia enquanto liam a saga. Existiam também grupos de alunos que amavam os dois, série e livro, e eram fãs aficionados. Outros odiavam dizendo que era muita “selvageria” e vulgaridade para uma obra só.

E foi nesse contexto de proximidade com o discurso dos adolescentes, dos fãs e dos “odiadores” de *Game of Thrones* que o olhar desta pesquisadora passou a interessar-se mais pela adaptação da saga de Martin. Acontecimento que começou também a juntar-se ao gosto por literatura fantástica, à apreciação da linguagem do cinema e das séries e, principalmente, ao desejo de aprofundar os conhecimentos em relação à teoria de Bakhtin e sobre como esta vislumbrava a cultura cômica popular. O resultado é a construção de uma pesquisa que procura trabalhar com um “*objeto já falado, objeto a ser falado e objeto falante*” (AMORIM, 2004, p.19. Itálicos da autora.).

Para tanto, no primeiro capítulo apresentamos um resgate teórico das obras *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Problemas da Poética de Dostoiévski*, escritos pelo pesquisador Mikhail Bakhtin e que trazem os estudos realizados por ele sobre a cultura cômica popular e o argumento de que esta foi, em certa

medida, mal interpretada; fato que Bakhtin procura desconstruir principalmente em seu estudo sobre Rabelais.

No segundo capítulo analisamos os fatores extraverbais que compõem a série televisiva como um objeto a ser estudado. No terceiro capítulo buscamos na teoria bakhtiniana princípios que justificam e possibilitam a análise de objetos verbivocovisuais. No quarto capítulo trazemos o delinear de nossa metodologia que nos auxiliou a traçar o caminho analítico até os nossos objetivos de trabalho, para no quinto, sexto e sétimo capítulos realizarmos as nossas análises e, então, esmiuçarmos as considerações com as quais fecharemos (não daremos acabamento) este estudo.



9

⁹ As figuras que encerram cada capítulo são referentes aos símbolos de algumas Casas que integram a trama de *Game of Thrones*.

Capítulo 1 - A cultura popular e o carnaval: relações imbricadas

“[...] embora confinados, tanto o vocabulário quanto os temas desprezados num determinado momento continuarão a existir subterraneamente e, vez ou outra, algum escritor ou grupo de escritores ousam romper tais normas”.

BERNARDI, 2009, p. 84.



presente capítulo busca expor os conceitos de cultura, cultura popular, carnavalização e grotesco dentro da teoria bakhtiniana para que possamos, no decorrer desta dissertação, elaborar reflexões mais fiéis à teoria dialógica do discurso e, conseqüentemente, para que a análise a ser feita sobre o nosso objeto em estudo tenha uma maior fidelidade e abrangência quanto à significação destes referidos conceitos, que são centrais a esta pesquisa. Para tal, nossa base teórica apoiou-se sobre os princípios do pesquisador Mikhail Mikhailovitch Bakhtin presentes em duas de suas obras: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987[1965]) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015[1963]) – neste último o enfoque foi dado ao capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”.

A publicação dessa última obra, em 1963, representa o “renascimento” de Bakhtin e sua importância para os estudos literários. Já o livro sobre François Rabelais traz um marco de mudança de pensamentos e de focos teóricos do autor, como deixam claro os pesquisadores Gary Morson e Caryl Emerson (2008), bem como Katerina Clark e Michael Holquist (2008) em suas análises sobre a vida e a obra do pensador russo, e que aqui utilizamos como fundamentação de nossas análises sobre as referidas obras de Bakhtin. Além destes autores, no presente capítulo, também trazemos o apoio argumentativo dos teóricos Almeida (2014); Bernardi (2009); Brait (2009); Chauí (2009); Discini (2014); Fedeli (*s.d.*); Fiorin (2017); Mazour-Matusevich (2009); Miranda (1997); Nietzsche (2017); Paula (2017); Ponzio (2016); Santos (2008); Sodré e Paiva (2014); Soerensen (2011); Stam (1992) e Tihanov (2012).

1.1. Bakhtin, Rabelais e Dostoiévski: três visões opostas ao acabamento e à imutabilidade

Escrita nas décadas de 1930/1940 e inédita até 1963, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (doravante **CPIMR**) é tida como a obra de maturidade acadêmica de Bakhtin, pois demonstra a nova maneira com que visualiza, tanto no dia a dia humano como na literatura, a linguagem enquanto interação constante entre os sujeitos históricos (BERNARDI, 2009).

Elaborada num período de mescla entre a canonização realista socialista com as frequentes depurações da era Stálin, a referida obra nos traz uma bela oportunidade de repensarmos o que é cultura e sua divisão entre cultura oficial e cultura popular. O estudo aborda a área da estética literária, mas não se restringe a ela: pode relacionar-se também a vários outros setores das humanidades, tais como a filologia, a análise do discurso, a semiótica, a teoria literária, dentre outros. Nessa obra, Bakhtin difere sua forma de escrita e os conteúdos tratados em relação aos seus primeiros escritos. Ele afasta-se “dos seus hábitos discursivos e do seu elaborado estilo inicial para chegar a um modo inspiracional de apresentação” (MORSON e EMERSON, 2008, p. 108).

Bakhtin utiliza-se de sua análise da obra *Gargântua e Pantagruel* (1532; 1534), do escritor francês François Rabelais, não apenas para ressaltar a importância deste intelectual para a história da literatura, mas também para destacar a influência das fontes populares na vida humana; algo que influenciou profundamente Rabelais e a literatura europeia, embora pouco valorizada em alguns períodos (BAKHTIN, 1987[1965]).

Bakhtin traz como ponto de partida para as suas reflexões o fato de Rabelais, dentre todos os escritores europeus, ser o menos apreciado e o menos compreendido, o que em sua opinião é resultado da desconsideração da forte ligação existente entre Rabelais e a cultura popular (principalmente em sua forma de festividades populares, tais como o carnaval) e o também consequente não reconhecimento dos gêneros literários associados ao carnaval por parte dos especialistas, como a exemplo da paródia.

Em suas metodologias de análise literária, o autor russo vai contra a visão burguesa e eurocêntrica, até então em voga, e demonstra que para compreender, para decifrar a obra do autor francês, necessário seria adentrar a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. Neste sentido, alerta, em tom de lamento, para o fato de muitos pesquisadores equivocarem-se ao modernizar, de modo grosseiro, a significação do conceito do riso popular, interpretando-o fora de suas bases populares e carregando a cultura cômica popular, as suas formas e manifestações, de um caráter vulgar (BAKHTIN, 1987[1965]).

Rabelais e Bakhtin dividem várias diferenças e muitas semelhanças. O primeiro experienciava uma época de forte realização cultural e estava muito próximo aos centros de poder. Já Bakhtin vivenciou o realismo socialista, foi um pensador ascético num período sombrio e obrigado a viver longe dos centros de poder e de produção do conhecimento. Um era médico e o outro sempre com sua saúde enfraquecida. Um vivenciou a Renascença e o outro a Revolução Russa e suas mazelas. Contudo, “cada qual criou nos habitantes de seu momento uma consciência premente de mudança radical” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 312), com um simbolismo profundo de morte de um mundo e de nascimento de um outro e a possibilidade de reflexão sobre a relatividade dos sistemas culturais.

Clark e Holquist relatam que nessas duas épocas “o conceito de texto é ao mesmo tempo problematizado e expandido” (2008, p.312). A ideia de texto como uma estrutura fechada e inacessível é colocada em debate, pois o estilo e o tópico específicos de um texto começam a “mesclar-se” com outros textos, como por exemplo os textos médicos que passaram a colidir com os textos literários, na época de Rabelais, e os jornais fundiam-se em romances, na época de Bakhtin.

Rabelais tinha o gosto por experimentar em seus textos combinações discursivas e lexicais nem sempre tão comuns aos seus contemporâneos e salientava o traço incompleto destes. Sua obra, como um todo, influencia novos rumos na literatura francesa e mundial, bem como na criação de novos termos e de uma nova língua literária, destaca Bakhtin (1987[1965]), o que causou espanto e repulsa em muitos estudiosos e a consequente classificação da obra como vulgar e monstruosa. Por esta razão Bakhtin, com sua obra, procura dissolver esse grande período de incompreensão sofrido por Rabelais e metaforiza, por meio de sua escrita, o quão forte era para ambos os autores as dualidades entre o que era oficial e o que não o era, entre o velho e o novo. A obra CPIMR simboliza, desta forma, uma reflexão e refração da época vivida por ambos.

A referida obra de Rabelais, formada por cinco livros (1532; 1534; 1546; 1552 e 1564), conta a saga de dois gigantes, Gargântua, o pai, e Pantagruel, o filho, com seus exageros e boavida. Para formar seu enredo, o autor francês utiliza-se de recursos, tais como glotonaria, excrementos, ditados populares, trocadilhos linguísticos, traições, bebedeira, banquetes e suas farturas, paródias religiosas, palavrões, blasfêmias, em síntese todo tipo possível de exagero.

Figura 1- Ilustração de Gustave Doré para a obra Gargântua e Pantagruel (1873)



Fonte: ArtStack. Disponível em: <https://goo.gl/gazAYv>

Há a possibilidade de analisarmos vários pontos da famosa obra de Rabelais, mas pela especificidade do presente estudo focaremos na análise feita por Bakhtin sobre o autor francês e sua referida obra-prima. Bakhtin nos diz, por exemplo, que Rabelais é “o mais democrático dos mestres modernos da literatura” (1987[1965], p.02) por estar ligado amplamente às fontes populares, fator que passou a influenciar o seu sistema de imagens e sua concepção artística. Como escritor, preferia assumir um caráter não literário, não-oficial, fugindo assim dos padrões e das regras da arte literária vigorantes desde o século XVI, e optar por uma postura literária mais carnavalesca (para utilizarmos um termo bakhtiniano) do que oficial e acabada.

Bakhtin, com seu estudo sobre a obra rabelaisiana procura revitalizar tudo aquilo que foi ignorado ou reprimido sobre ela, em outras épocas, bem como busca entender o sistema social medieval e renascentista “que possibilitou uma proporção mais equilibrada entre linguagem permitida versus não permitida do que a conseguida desde então” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 315). Desta forma, consegue reconhecer o carnaval (uma instituição social) e o realismo grotesco (um modo literário) e apresenta, em seu escrito, como o social e o literário comunicam-se.

Segundo Galin Tihanov (2012), a obra CPIMR representa a remoção dos limites entre a privacidade e a identidade na relação com os outros, bem como das fronteiras que separam um corpo de outro; fatores que serão analisados com mais atenção neste estudo.

Bakhtin (1987[1965]) estrutura a sua análise da seguinte forma: traz uma introdução na qual afirma ser a obra de Rabelais o seu foco de pesquisa e prioriza traçar caminhos para que

uma melhor percepção de Rabelais seja possível; introduz assim a cosmovisão carnavalesca adotada pelo médico escritor.

No primeiro capítulo, Bakhtin desenvolve a sua teoria sobre o riso e apresenta o histórico, a evolução e a decadência deste elemento, bem como esclarece sobre a filosofia do riso. Bakhtin também utiliza-se deste espaço para ampliar e nos colocar a refletir sobre o significado da cultura cômica popular por meio do simbolismo das festas populares. Assim, ambienta o leitor ao trazer, da própria obra de Rabelais, exemplos sobre o riso e as festividades o que ajuda a compreender os momentos de glória e, ao mesmo tempo, as razões do surgimento de preconceitos com relação à obra do escritor francês e a sua não adequação aos padrões de criação artística e de pensamento existentes na Europa do tempo rabelaisiano.

O ambiente da praça pública passa a ser o núcleo de estudo do segundo capítulo, no qual o vocabulário e seus elementos constitutivos são esmiuçados. É neste capítulo que passamos a interpretar melhor a constituição da unidade coletiva que Bakhtin abarca, além da noção do rebaixamento e das degradações serem mais ampliadas com exemplos de *Gargântua e Pantagruel*. Assim, passamos a visualizar melhor a significação das ambiguidades e do fator dos excrementos, ou qualquer outra forma rebaixadora, das grosserias presentes nos diálogos ou nos atos provenientes do ambiente da praça pública e de toda a simbologia das festividades da época medieval e como tudo isso vai aos poucos, na explicação de Bakhtin, compondo o cenário da cultura popular.

No terceiro e quarto capítulos são abordados os temas das formas e das imagens da festa popular e do banquete carnavalizados na obra rabelaisiana. É a partir de exemplos retomados da obra em estudo, bem como de outros textos que Bakhtin vai concretizando a sua tese. Destacamos as relações estabelecidas pelo teórico entre as festividades e a relevante figura da coletividade, bem como com a figura do banquete com seus exageros de comida, de bebida, do riso solto, da ironia e do sarcasmo que correm o salão, bem como a mescla importante desses momentos de quebra de barreiras e de hierarquias para a concretização dos atos de tronar, destronar, espancar e comer, enfim de renovação da vida e do mundo antigo.

A imagem grotesca do corpo e suas fontes em Rabelais aparecem no quinto capítulo, e o realismo grotesco com o seu princípio do baixo material e corporal utilizados por Rabelais, no sexto capítulo. A leitura atenta desses dois capítulos em conjunto é de extrema relevância para que possamos construir uma percepção mais clara do corpo e do humano com sua relação cósmica, principalmente segundo o entendimento de Rabelais e de Bakhtin, ou seja, segundo a visão da cultura popular da Idade Média e do início do Renascimento. É com essa leitura que nos aproximamos mais da significação das noções bakhtinianas de ambiguidade, de não-

acabamento, da inconclusibilidade e da imperfeição. Compreender o humano e o seu corpo, coletivo ou individual, como conexão com seu mundo exterior, universal e natural ajuda-nos a visualizar obras com simbologias populares, tais como as de Rabelais ou de George Martin, de modo mais aberto, amplo e não discriminatório.

Bakhtin conclui a sua obra por meio de uma análise sobre a importância e o papel de Rabelais para o seu tempo e, acrescentamos, para a modernidade. A ligação da obra rabelaisiana com as fontes populares e o quanto isso é necessário em nossas reflexões ideológicas é constante na escrita de CPIMR. Bakhtin nos diz: “Cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. (...) cada um dos atos da história mundial foi acompanhado pelos risos do coro. Mas nem todas as épocas tiveram um corifeu da envergadura de Rabelais” (BAKHTIN, 1987[1965], p.419). Justifica, assim, a necessidade de irmos às bases populares da cultura para melhor compreendermos Rabelais e seu mundo, bem como o nosso.

Assim como CPIMR, também a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (doravante **PPD**) é responsável por uma maior fixação do nome de Bakhtin dentro das reflexões literárias atuais (BRAIT, 2009). Perfaz duas edições: a primeira de 1929, intitulada *Problemas da obra de Dostoiévski*, publicada após Bakhtin ter sido preso, reunia a reflexão de mais de dez anos do autor sobre o tema do dialogismo. Já a segunda de 1963, que recebe o título que hoje conhecemos, passou por correções e ampliações, ganhando um capítulo sobre o carnaval (RENFREW, 2017).

Segundo Beth Brait esta “é uma obra essencial para o conhecimento da gênese do conceito de romance polifônico, alteridade, vozes, polifonia, gênero, diferenças entre diálogo e dialogismo” (BRAIT, 2009, p.46). Entretanto, devido às limitações temáticas do presente estudo iremos dialogar, mais especificamente, com o capítulo *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*. Parte esta que se faz de extrema importância a nossa pesquisa, pois nela Bakhtin apresenta um histórico do romance polifônico, interligando-o aos gêneros sério-cômico¹⁰, ao folclore carnavalesco, à cosmovisão carnavalesca e à cultura popular. Reflexões úteis para que possamos compreender melhor nossos temas centrais de estudo: o carnaval, a carnavalização e o realismo grotesco (simbolismos da cultura popular).

¹⁰Alguns autores utilizam a expressão cômico-sério. Porém, optamos por seguir a escrita de Mikhail Bakhtin na obra sobre Dostoiévski por ser esta uma de nossas bases teóricas.

1.2.Pensando a cultura: o oficial versus o popular

Bakhtin, por meio das obras CPIMR e PPD, traz a cultura popular para o foco de sua pesquisa. Ao abordar questões que se relacionam com o cômico (o riso, a sátira), com o carnaval e com o grotesco, aponta para formas de resistência às ideologias dominantes e o quanto essas questões, com o passar do tempo, sofrem mudanças de interpretação, de entendimento e de (des)prestígio. Conseguimos inferir, ao ter um contato inicial com as reflexões do teórico russo sobre o tema, o quão forte são para ele as raízes da cultura popular, pois mesmo com a mudança dos valores e com a instituição de novas normas que possam colocar o popular no “subterrâneo”, como afirma Rosse Marye Bernardi (2009) na epígrafe com a qual abrimos este capítulo, sempre haverá formas de romper essas normas por meio da literatura; não apenas ela, mas da arte em todas as suas formas de expressão.

Objetivamos destacar na introdução deste capítulo o grande interesse que Mikhail Bakhtin tinha pela obra rabelaisiana e o quanto de semelhanças esses dois autores carregam entre si. Além disso, é interessante pensarmos sobre as importantes reflexões que Bakhtin traz sobre as obras de Dostoiévski e o quanto isto influencia o nosso modo de observar o mundo enquanto pesquisadores. Notemos que o ponto crucial que alinhava o pensamento bakhtiniano, até aqui analisado, é a cultura popular e, de modo consequente, o quanto ela pode se posicionar de modo contrário à cultura oficial.

Por ter entrado em contato com culturas de grande pluralidade, podemos ver esse fato sendo refletido em muitas das colocações teóricas de Bakhtin. Ele abordou e considerou a realidade como dialógica e inacabada, possuidora de uma rica diversidade e heterogenia, um constante “vir a ser”. Colocou a complexa relação que o homem mantém com o mundo através da linguagem no centro de suas indagações de pesquisador. E por meio de sua *Poética histórica*¹¹ procurou compreender a literatura enquanto fenômeno estético arquitetado no contexto cultural. E é dentro dessa relação dialógica e concreta, a partir dos atos de linguagem, que para Bakhtin a cultura reflete e refrata o homem e os processos sociais em diferentes gêneros do discurso. Com isso em mente, podemos desenvolver um raciocínio sobre o que significa o termo cultura, dentro e fora do pensamento do Círculo de Bakhtin, e refletir sobre a divisão entre o oficial e o popular.

¹¹A “Poética histórica” de Bakhtin e Medviédev possui a finalidade de compreender a obra literária e artística em seu contexto da unidade da literatura. Não é possível ser compreendida fora da unidade da vida ideológica, nem de ser estudada à margem do complexo de leis do desenvolvimento socioeconômico.

Cultura é um termo e um fenômeno que causa muita discussão, seja por sua complexidade filosófica, seja pela gama de interpretações que ele gera nos diversos campos do conhecimento. No dia a dia, a cultura pode ser entendida como sinônimo de Educação, como dizer “Aquela pessoa tem cultura. Ela é bem educada”; pode ter relação com o conhecimento, com o saber; pode trazer referência às artes (pintura, música, poesia) ou às crenças e tradições de um povo (SANTOS, 2008); também pode definir uma lavoura, um cultivo. E é deste último setor, da Agricultura, que nasce o termo “cultura” fazendo referência a tudo aquilo que não é encontrado na natureza, que não é natural (FEDELI, s.d.). Do latim, *Colere*: cuidar de plantas; para cultivar. Marilena Chaui (2009) nos explica que a cultura tem dois significados iniciais:

Vinda do verbo latino *colere*, que tem o sentido de “cultivar”, “criar”, “tomar conta” e “cuidar”, cultura significava, na Antiguidade romana, o cuidado do homem com a natureza – donde *agricultura*. Tinha o sentido também de “cuidado dos homens com os deuses” – donde a palavra *culto* para se referir aos ritos religiosos -, e o de “cuidado com a alma e o corpo das crianças”, com sua educação e formação – donde a palavra *puericultura* (em latim, *puer* significa “menino” e *peura*, “menina”). Nessa última acepção, *cultura* era o cultivo ou a educação do espírito das crianças para tornarem-se membros excelentes ou virtuosos da sociedade pelo aperfeiçoamento e refinamento das qualidades naturais (caráter, índole, temperamento). Com esse sentido, *cultura* correspondia ao que os gregos chamavam de *paideia*, a formação ou educação do corpo e do espírito dos membros da sociedade (de *paideia* vem a nossa palavra *pedagogia*) (CHAUI, 2009, p.245).

Inferimos então que inicialmente Cultura tinha ligação com o desenvolvimento da natureza humana por meio da educação, em seu sentido amplo; cultura e natureza não divergiam entre si. A partir do século XVIII, a consequência e os resultados dessa formação humana inicial passam a moldar um novo significado de cultura que se torna sinônimo de civilização. E com o tempo, esse segundo sentido também ganhou a significação da representação das relações humanas que se transformam com o tempo e dependem das condições do meio ambiente, ou seja, cultura passa a ser sinônimo de história (CHAUI, 2009).

Especificamente para a teoria bakhtiniana a concepção de cultura é ligada à capacidade de o homem reagir ao meio em que vive através do conhecimento; mas não apenas por meio dele. Bakhtin estudou essas possíveis respostas do homem ao seu meio; respostas estas que se manifestam na forma das relações dialógicas. A palavra passa a ser o limite, a fronteira da cultura, e é usada de forma distinta em cada ato e ator cultural. Dessa maneira, ele confere à linguagem uma percepção muito singular: elas se materializam no discurso e manifestam visões de mundo.

A cultura acontece na produção da(s) linguagem(ns), por meio da interação social e adquire significação nos processos que integram a vida, ou seja, nos atos cognitivos (ideia, reflexão, pensamento), nos atos éticos (relações cotidianas, vida política, vida pública) ou nos

atos estéticos (arte, criação, olhar estético, forma). Adquire significação e materialização também por meio do contato com outras culturas. Assim, o homem passa a ser o produtor e o ator na cultura e a cultura passa a ser o produto dos atos da vida.

Em seu texto *Arte e responsabilidade*, publicado na revista *O dia da arte*, em 1919, Bakhtin com poucas, mas precisas palavras reflete sobre os domínios da cultura humana - a arte, a vida e a ciência - e sobre a relação homem-artista. A crítica é que esses domínios são vivenciados e unificados pelo indivíduo somente de modo mecânico, fragmentário e externo, no espaço e no tempo, o que faz com que um campo da cultura seja estranho ao outro. O ideal, diz o teórico, seria que esses três domínios fossem levados para a unidade interna do homem para, assim, se tornarem uma unidade (BAKHTIN, 2003[1919]).

Na vida cotidiana, o homem e o artista são indivíduos distintos e separados e, assim como os domínios da cultura, a relação entre eles também ocorre de modo mecânico e fragmentário. O indivíduo sai de sua vivência diária para adentrar na arte, no mundo das inspirações e vice-versa, o que Bakhtin critica dizendo que:

O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da “agitação do dia-a-dia” para a criação como para outro mundo “de inspiração, sons doces e orações”. O que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encaixo. [...] Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo (BAKHTIN, 2003[1919], p. XXXIII).

A unidade da responsabilidade (ou responsabilidade) seria, então, o que possibilitaria a unidade interna entre o homem e o artista, bem como com os elementos que compõem a cultura humana: arte, vida e ciência. É por meio da sua responsabilidade pelos próprios atos e por meio de sua resposta a algo ou a alguém que é possibilitada a unificação do homem com o artista. Ou seja, a arte necessita conectar-se com a vida por meio de uma relação dialógica.

Todo ato criativo é dialógico. Uma série televisiva, por exemplo, é responsiva a partir do momento em que ao ser produzida e dirigida a alguém, prevê-se uma resposta. O telespectador, por sua vez, ao interpretar e experienciar a produção artística a traz para a sua própria vida, incorporando-a responsivamente. Há, assim, uma relação ativa e responsiva entre o artista, a arte e a vida. E com cada grupo ideológico esse ato criativo irá dialogar de um modo distinto, em acordo ou desacordo, de modo autoritário e impositivo ou democrático e popular.

No entanto, há uma ressalva a ser feita: a língua é viva e não estática. Ela está em constante mutação. Se a cultura é um fenômeno da língua, então a cultura também vive em mudança cotidiana; não pode ser vista como rígida e acabada. Por esta razão, inferimos pela

teoria bakhtiniana que o ato cultural vive naturalmente sobre fronteiras que o transformam dia a dia e de modo distinto de sociedade para sociedade. O que ontem era considerado como uma cultura massiva, hoje pode se tornar oficial. Citamos o exemplo, no domínio da arte, do estilo musical jazz que em sua origem não era considerado digno de “oficialização” e era uma manifestação da expressão ideológica dos negros pobres americanos, depois torna-se aceito pelo grupo hierárquico dominante na época, ou seja, os brancos ricos.

A era Stálin (1922-1953) trouxe para a teoria bakhtiniana, embora todo o sofrimento, a possibilidade de refletir e dissertar sobre a vida humana num período de constante imposição monologizante. O stalinismo desejava a hierarquização e a centralização das instituições, o aumento do controle e da repressão do estado, bem como a imposição de uma cultura dominante. Bakhtin, por sua vez, através de sua análise sobre Rabelais, contradiz esse monologismo utilizando-se da dicotomia entre a cultura oficial e a cultura do povo e foca a alternativa que esta traz de romper com os limites sociais por meio do carnaval e de seus elementos constitutivos. Para ele, a cultura popular tem o poder de desmascarar as autoridades, e o povo exerce uma importante função contra qualquer repressão. O carnaval e a linguagem do riso causam uma inversão das hierarquias e a abertura dos corpos para o mundo, sendo contrários a essa realidade de valores absolutos (CLARK e HOLQUIST, 2008).

Ao finalizar sua tese (CPIMR), Bakhtin (1987[1965]) enfatiza, como o faz também em todo o texto, a dicotomia e a ambiguidade presentes na cultura de qualquer época e sociedade: a língua e a sociedade são dialógicas, não aceitam o monologismo e a via de mão única. Deste modo, como a vida é ideológica, toda vez, independentemente de período histórico, que uma voz com a sua cultura tentar instaurar-se como única, acabada e fechada em regras ou normas a serem seguidas como oficiais, teremos dialogicamente o não-oficial se expressando e lutando para conquistar o seu lugar social de existência.

Assim, teremos a cultura oficial com seu discurso fechado, expressões humanas, seja da língua, como por exemplo o vocabulário, seja do corpo, repletas de normatizações, e sua visão de mundo inacessível e distante com o objetivo de se impor como forma autoritária, com tom sério e ligado à rigidez religiosa e política de cada época. Opondo-se a esta encontraremos a cultura popular com seu discurso livre e uma visão de mundo mais aberta e conectada com o universo e às raízes do povo, na qual não há espaço, a não ser o de luta contra qualquer dogmatismo, forma de autoridade e formalidades unilaterais.

Responsivamente a cultura popular coloca-se como aquela que luta por um espaço de existência e de fala (polifônica) contra a monofonia imposta pela cultura oficial que, por sua vez, procura mascarar qualquer forma dialógica. Em outros termos, a cultura oficial, instaurada

por meio de um discurso autoritário e segregador (o “eu-para-o-outro”), de um grupo social privilegiado hierarquicamente (o “eu-para-mim”), exigirá sempre seu reconhecimento como a única voz social existente e colocará qualquer outra expressão dos campos da cultura humana (arte, vida e ciência), o “outro-para-mim”, como massivo, inferior e popular, merecedor de desvalorização, de exclusão e do não reconhecimento.

Ao mesmo tempo consideramos, segundo a visão de Bakhtin em *Arte e Responsabilidade* (1919) e em sua tese sobre Rabelais (1965), que a cultura oficial torna-se uma manifestação mecânica e fragmentária, principalmente por ser monologizante e não dialógica. A cultura oficial distancia-se grandemente da “agitação do dia-a-dia” para vivenciar apenas o mundo abstrato das inspirações, sem relação com a vida real e múltipla de todos os indivíduos ideológicos. Como afirma Bakhtin (2003[1919], p. XXXIV) “A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração mas obsessão. [...] Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”. A arte, a vida e a ciência, enfim, a cultura necessita ter uma relação interna com o homem e seu mundo, necessita dialogar, responder e produzir resposta, com a vida real e cotidiana do humano não se limitando apenas ao mundo “de inspiração, sons doces e orações” (BAKHTIN, 2003[1919], p.XXXIII).

Na próxima subseção, após termos diferenciado a cultura oficial da popular e termos compreendido o quanto a linguagem e o homem com a sua arte, a sua vida e a sua ciência integram ideologicamente e responsivamente a cultura voltar-nos-emos às imagens e à importância do popular para Bakhtin.

1.2.1. A cultura popular e o cômico

Logo na introdução de sua tese, em “Apresentação do Problema”, Bakhtin esclarece que o seu objetivo fundamental é depreender a influência da cultura cômica popular na obra de Rabelais e inicia sua dissertação ao apontar para o fato de que, embora Rabelais fosse pouco estudado e pouco popular na Rússia, na Europa é colocado por muitos especialistas ao lado de autores importantes como Shakespeare. Rabelais era amado por uns e odiado por outros, como bem cita Bakhtin: “Para os escritores das Luzes, ele era a encarnação perfeita do século XVI selvagem e bárbaro” (BAKHTIN,1987[1965], p.100). Era conhecido como um sábio, um profeta e até mesmo como um “filósofo bêbado”. Autor notável por sua influência na literatura e língua literária tanto francesas quanto mundiais, ficou imortalizado como autor cômico, após ter escrito a obra *Gargântua e Pantagruel* entre os anos de 1532 e 1552.

No entanto, devido ao tom de zombaria contra a religião oficial e ao clero, bem como a existência em sua obra de paródias religiosas, cenas eróticas e o menosprezo aos valores da aristocracia, esta é classificada como obscena e herética e, conseqüentemente, é condenada pela Universidade Sorbonne e passa a integrar a lista dos livros proibidos, fato que o obrigou a escrever a obra sob o pseudônimo de Alcofrybas Nasier (BAKHTIN, 1987[1965]). Rabelais filia-se ao não oficial e se coloca como o escritor que mais se afasta da cultura oficial e que abraça os padrões e as fontes populares da Idade Média e do Renascimento como pensamento ideológico e modo de criar a sua arte literária. Fato que, como destaca Bakhtin (1987[1965]), o diferencia de autores tais como Cervantes ou Shakespeare.

Nessa introdução, Bakhtin deixa clara a dualidade existente entre a cultura popular, com o seu riso festivo, e a cultura oficial, com o seu tom sério, religioso e feudal da época. A partir desse princípio, ele divide as manifestações da cultura cômica popular em categorias, as quais passamos, de modo breve, a citar:

1-) *As formas dos ritos e espetáculos*: essa primeira categoria apresenta os festejos populares, carnavalescos e a grande presença do elemento cômico na vida do ser medieval. Aconteciam por meio da “festa dos tolos”, “festa do asno”, “riso pascal” e “festas do templo” e tinham uma função catártica. Esses ritos e espetáculos cômicos, ao contrário das formas do culto e das cerimônias oficiais da Igreja ou do Estado feudal, traziam

uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (BAKHTIN, 1987[1965], p. 04 e 05).

Desde as etapas primitivas há uma dualidade na maneira como o mundo e a vida humana são compreendidos. Inicialmente, quando ainda não existiam nem classes, nem Estado tanto os aspectos sérios da divindade, do mundo e do homem quanto os cômicos tinham espaço de existência e ambos eram considerados sagrados e oficiais. Entretanto, ao se instaurar um regime de classes e o Estado, torna-se impossível dar os mesmos direitos aos dois aspectos ao mesmo tempo. Cria-se assim, o oficial, com uma concepção mais séria e limitante, e o popular, caracterizado por sua comicidade e mais limitado pelas normas e imposições sociais oficiais. Dualidade que contribui para compreender, de modo significativo, a cultura da Idade Média e do Renascimento (BAKHTIN, 1987[1965]).

2-) *Obras cômicas verbais*: Ao buscar as origens do romance e ao estudar os gêneros literários da antiguidade, Bakhtin afirma que em certo momento histórico os gêneros sérios, tais como a epopeia, a tragédia, a história e a retórica clássica, entraram em crise e abriram espaço, principalmente no período em que se compreende o helenismo, para a formação de gêneros menores, os “sério-cômicos”, que traziam temas sérios por meio de textos cômicos, particularmente os mimos de Sófron (século V), a ampla literatura de simpósios, os diálogos de Sócrates, os panfletos, a sátira menipeia, dentre outros (BAKHTIN, 2015[1963], p.121). Mais à frente, na próxima seção, abordaremos os gêneros do “sério-cômico”, com destaque aos diálogos socráticos e à sátira menipeia.

As obras cômicas verbais eram textos, orais e escritos, com características paródicas, produzidos em latim ou vernáculo que sobreviveram durante a Idade Média e o Renascimento e que tinham ligações com o Carnaval. Muitos deles eram produzidos em mosteiros para o uso em ritos carnavalescos. A paródia sacra, por exemplo, parodiava os aspectos do culto, fossem eles presentes em liturgias, hinos, salmos ou orações, e até mesmo outros gêneros sacros, tais como decretos, epitáfios ou testamentos, eram alvo de paródia. O objetivo era rebaixar, destronar tudo o que era elevado, dogmático ou sério (SOERENSEN, 2011).

Bakhtin destaca a questão da renovação da palavra dentro das obras de gênero de humor carnavalesco, nas quais as trocas de insultos e as obscenidades presentes nas versões dos rituais solenes da igreja traziam uma liberdade às palavras. Ele também evidencia o fato de Rabelais ter trazido para a linguagem da literatura francesa novas palavras retiradas da oralidade de sua sociedade como, por exemplo, da praça do mercado (BAKHTIN, 1987[1965]). Assim, Rabelais tira o poder e a autoridade que as ideologias oficiais possuíam com relação ao discurso e “ocupa um lugar fundamental na história da liberdade antes porque emprega a linguagem de tal maneira que ela pode ser sempre recuperada como arma na luta contra ideologias tirânicas” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p.334).

3-) *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*: Durante o carnaval, nas praças públicas, as hierarquias e as barreiras eram eliminadas, criava-se uma comunicação ideal e real entre as pessoas, o que não ocorria no dia a dia oficial. Essa cultura carnavalesca manifestava-se não somente por meio das formas escritas, mas também por meio do diálogo e do seu tom de voz, seu vocabulário, seus gestos e outros aspectos específicos da comunicação entre pessoas familiares que quebravam a ideia das regras de uma conversa séria. As feiras e as praças públicas eram os locais convenientes para a ocorrência das piadas, das conversas fiadas, da linguagem familiar e dos banquetes, das palmadas nos ombros e no ventre, das blasfêmias, das injúrias, das grosserias e das obscenidades destinadas não somente uns aos outros, mas

também às divindades. As blasfêmias e as grosserias tinham um caráter ambivalente, pois “embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam” a vida (BAKHTIN, 1987[1965], p.15).

Na obra CPIMR são esmiuçados vários elementos caros à cultura cômica popular. Um deles, por exemplo, é o tom e o estilo das charlatanices dos camelôs das feiras públicas que eram contaminados pelo riso festivo do povo. O jogo de brincadeiras com o objeto da propaganda, do qual eles faziam uso, assim como o emprego de superlativos para destacar o que se vendia englobava o sagrado, o elevado; era o avesso das grosserias (BAKHTIN, 1987[1965]).

Outros elementos que aparecem analisados nessa obra como também em PPD, e que apenas os destacaremos sem pormenorizá-los, são: a presença das apostas; os elogios seguidos das injúrias (louvares irônicos e ambivalentes no limite da injúria); as imprecações (exemplo: que a “caganeira vos acometa”); as figuras do banquete com a sua linguagem e simbolismos da mesa; as figuras escatológicas (os excrementos eram ligados à virilidade e à fecundidade, uniam a terra e o corpo); o tom espetacular com seus exageros na enumeração, na numeração e no uso de adjetivos; o aspecto popular na figura do médico, o que representava a luta entre a vida e a morte; a hiperbolização da imagem do alimento paralela a do ventre, da boca e do falo; a comparação de figuras da comida com a vida; profanação dos nomes sagrados e de suas funções e o uso dos juramentos (exemplo: pelo corpo de Deus, pelas relíquias dos santos e mártires). As cenas de guerra e de batalha são ligadas à figura da cozinha por meio da imagem do corpo despedaçado, do “picadinho” (BAKHTIN, 1987[1965]).

Foi possível refletir até este ponto o quão importante se faz para a teoria bakhtiniana a cultura popular e o quanto essa fronteira entre o mundo popular e o oficial, bem como as imposições de normas e ideologias desse último, sofridas por Bakhtin durante a era stalinista, influenciaram as suas formas de ver e de lidar com a vida em sua totalidade.

Para que possamos compreender de forma mais clara as imagens da cultura cômica popular, a próxima seção terá como foco de análise os conceitos de carnaval e de carnavalização, elementos esmiuçados por Bakhtin a partir de seus estudos sobre a obra de Rabelais e também detalhados em PPD.

1.3. O carnaval e a sua carnavalização: núcleos da cultura cômica popular

“[...] nada é mais significativo do que a resistência ao fechamento, ao inacabamento do ser humano [...]”.

RENFREW, 2017, p. 164

Nas duas obras basilares deste estudo por nós apresentado, Bakhtin procura resgatar a importância das manifestações populares, principalmente no que concerne à melhor compreensão e valorização da obra de Rabelais. Para isso, diz Bakhtin, é necessário estudar profundamente a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, pois essa foi a base de formação da obra do escritor francês (BAKHTIN, 1987[1965]). Não é possível olhar para a obra apenas com os olhos estreitos da cultura oficial de nossa época, como nos leva a refletir:

O principal defeito dos estudos rabelaisianos que se efetuam atualmente no estrangeiro, resulta da sua ignorância da cultura popular; tentam inserir a obra de François Rabelais no quadro da cultura oficial, compreendê-la a partir do ângulo único da “grande” literatura da França, isto é, da literatura oficial. É por esse motivo que os estudos rabelaisianos se revelam incapazes de captar o que há de essencial na obra de Rabelais (BAKHTIN, 1987[1965], p. 417- 418).

Em outros termos, Bakhtin ensina que nenhuma obra é um sistema fechado e que para analisá-la deve-se lê-la em sua totalidade, ou seja, deve-se levar em conta as suas características, suas singularidades, sua ordem histórica, o modo como o autor organiza a sua visão de mundo e como interage com esse; assim como fez Bakhtin ao analisar *Gargântua e Pantagruel*. Por isso, neste ponto de nosso estudo, faz-se imprescindível compreender as raízes do elemento carnaval e sua significação dentro da cultura popular.

Figura 2 – Festa de casamento do rei Joffrey e Margaery



Fonte: Frame adaptado de *Game of Thrones* – temp.04, ep.02.

O carnaval vivenciado hoje é bem distinto do espetáculo com o qual Bakhtin trabalha, pois esse era uma festa na qual todos participavam de forma ativa, vivenciando-a. Colocava-se a vida ao contrário. Invertia-se o mundo conhecido e experienciado, toda e qualquer forma de hierarquia era derrubada (FIORIN, 2017). Esse carnaval agregava, no período da Idade Média, várias festas experienciadas pelo povo durante o ano, principalmente antes das colheitas, o que totalizava três meses de festas carnavalescas (SOERENSEN, 2011).

Bakhtin destaca que, desde o século XIX, era defendida a tese por vários autores alemães sobre a origem alemã do termo: *Karne* ou *Karth*, ou “lugar santo”, comunidade pagã, os deuses e seus servidores, e *val* ou *wal*, ou “morto”, “assassinado”, o que gera assim a significação de “procissão dos deuses mortos” ou “procissão dos deuses destronados” (BAKHTIN, 1987[1965]).

No carnaval, núcleo dessa cultura cômica situada entre a arte e a vida, a vida era representada. Nessa representação não havia distinção entre atores e espectadores. O palco era ignorado e os personagens não eram humoristas, enquanto os bufões, os bobos, os gigantes e os anões continuavam a ser quem eram em todas as circunstâncias de suas vidas. O carnaval, assim, era algo vivido e não assistido, pois era feito para todo o povo, sem fronteiras espaciais e leis que retirassem a liberdade. Era um renascimento, uma renovação do mundo.

Nesses períodos de festa não havia espaço para o misticismo e a piedade. Não se compartilhava da religiosidade oficial, nem mesmo das regras da estética regente. Durante os três meses destinados a esse tipo de festejo, a vida ficava “subordinada” às leis do carnaval e de sua própria liberdade. A festa transferia o homem do seu mundo fechado e restrito para um outro utópico no qual o medo era vencido e o que era ameaçador, destruído.

O carnaval é conectado, pelo pensador russo, ao tempo e ao corpo. Nas festas, os padrões históricos rígidos impostos pelas ideologias que dominam são banidos, uma vez que o corpo carnavalesco é ligado a um tempo também carnavalesco. A multidão que festeja tem ampla consciência de sua relativa imortalidade histórica; “as fronteiras entre o corpo e o mundo” são apagadas (BAKHTIN, 1987[1965], p. 311). Por meio do evacuar, do comer ou do sexo o corpo renova-se, imortaliza-se e se conecta com o exterior, com o mundo, e as transmutações na natureza são reveladas.

O carnaval medieval aproximava tudo o que as festas oficiais distanciavam, bem como rompia com as barreiras do dinheiro, da classe social, da idade e da situação familiar. Criava uma forma particular de comunicação, formas especiais de vocabulário, de gestos, sem normas de etiqueta e de decência, em outros termos, uma linguagem puramente carnavalesca. Tudo aquilo que, no dia a dia, era marginalizado e excluído, nos períodos festivos apropriava-se do centro da vida e da atenção das pessoas como forma primitiva da civilização humana, por meio das praças públicas. Augusto Ponzio (2016) ressalta na análise bakhtiniana que a festa oficial medieval, ao contrário do carnaval, apresentava-se sob uma forma alienante:

A mistificação da festa oficial revela-se, sobretudo, em relação à temporalidade: a festa oficial perdeu o sentido da transformação, da temporalidade, da história, e visa exclusivamente o passado, pretendendo conservar e consagrar a ordem social estabelecida. A estabilidade, a imutabilidade das leis que regulam o mundo, a hierarquia, a ordem, o sério: essas são as categorias através das quais se organiza a

feira oficial. No carnaval medieval, expressa-se uma ideologia inovadora, transformadora, que visa o futuro. Contrariamente à festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação provisória da verdade dominante e da abolição provisória de toda a hierarquia, de toda regra e tabu (PONZIO, 2016, p. 176-177).

Bakhtin diz que “a morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa” (1987[1965], p.08), por isso nos momentos de praça pública eram frequentes as coisas ao avesso, ao contrário e as permutações constantes do alto e do baixo, como calças na cabeça, criação de novos deuses, destronamento e coroação de novos reis e os travestimentos que, segundo Fiorin, põem “em causa a separação nítida dos papéis sexuais” (2017, p.102). A lógica do carnaval, desta forma, se apresenta como o mundo de pernas para o ar.

A parte popular e pública das festas também trazia os jogos, as predições, as adivinhações e os augúrios que sempre fizeram “parte do sistema metafórico dos símbolos carnavalescos” (BAKHTIN, 2015[1963], p. 198). Os jogos estavam ligados ao tempo e ao futuro, liberavam o homem de suas regras e leis; não era um mero passatempo à época de Rabelais. Em torno da mesa do jogo não existiam hierarquias. Assim, diversas posições sociais tinham a possibilidade de se igualar.

Várias são as condutas carnavalescas, mas a principal é o ato de coroar bufamente o rei do carnaval e depois destroná-lo, algo muito frequente nas festas saturnais, na festa dos bobos e no carnaval europeu. Essa ação fortalecia as mudanças e as transformações, a morte e a renovação; momento em que o tempo tudo destruía e tudo renovava. Mostrava, de maneira simbólica, o quão instável e temporário era qualquer hierarquia (MORSON e EMERSON, 2008). É a visão ambivalente da vida que mostra a “alegre relatividade” da vida oficial e das hierarquias. “O rito de destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável [...]. Através dela transparece uma nova coroação” (BAKHTIN, 2015[1963], p.142). Questiona-se, com esse ato e de forma jocosa, todas as normas de conduta e de etiqueta.

Bakhtin, em sua obra sobre Dostoiévski, não esmiúça as características do ritual de coroação-destronamento com relação às mudanças de traje, às mistificações ou às incruentas guerras carnavalescas, mas mostra a forte influência que esses rituais tiveram sobre o pensamento artístico-literário, incorporando uma ambivalência biplanar para as imagens do destronamento. Caso contrário, sem essa ambiguidade, seriam apenas um desmascarar moral ou político-social com caráter apenas negativo.

Assim como o destronamento tem um caráter ambivalente e heterogêneo, todas as imagens do carnaval também o são: há o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o elogio e a ofensa, o novo e o velho, o alto e o baixo, a face e o traseiro. Enfim, as imagens do carnaval

trazem sempre o contraste e a diferença nas imagens pares, bem como o uso dos objetos ao contrário (calças na cabeça, roupas pelo avesso, utensílios domésticos como armas).

Ambivalente também é a imagem que o fogo traz para o carnaval. É ele quem, ao mesmo tempo, destrói e renova o mundo. Como exemplo temos o ritual do *moccoli* no carnaval romano (que também foi estudado por Goethe), em que cada pessoa com uma vela acesa, em coro, pretendia apagar a vela do outro ao seu lado. Quando o feito ocorria, o grito *Sai ammazzato!* (“Morte a ti!”) aparecia. Era a morte a renovar a vida.

O carnaval apresenta-se como elemento dialógico ao trazer duas vidas separadas temporalmente: a vida oficial (monoliticamente, séria e triste) e a outra, a vida da praça pública, do mundo popular com o seu riso ambivalente, com as profanações e “contatos familiares com tudo e com todos” (FIORIN, 2017, p. 102).

Segundo Bakhtin (2015[1963]), a praça pública, bem como as ruas adjacentes, eram o palco principal do carnaval e de suas ações. Era o local no qual as cenas de coroamentos e de destronamentos se faziam públicas; ambiente da literatura carnavalesca. Nela existia o contato livre e familiar entre as pessoas. O carnaval também adentrava as casas, pois não era limitado pelo espaço, mas sim pelo tempo. Entretanto, a praça pública sempre foi o seu centro, uma vez que a ideia de público e universal integrava a vida carnavalesca.

A palavra carnavalesca não comunica, não traz a verdade de ninguém. Ao contrário, realiza uma mediação. Esse tipo de palavra, presente nas praças públicas, nega qualquer hierarquia, pois como bem destaca Bakhtin (1987[1965], p.162. *Itálicos do autor*),

fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. [...] E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. Em consequência, ela propicia a formação de um grupo especial de pessoas iniciadas nesse comércio familiar, um grupo franco e livre na sua expressão. Era assim de fato, *a multidão da praça pública*, em especial nos dias de festa, de feira, de carnaval.

Algo destacado na análise do pensador russo é que as épocas pré-romântica e romântica acabam por excluir quase totalmente a cultura e o humor da praça pública, ou seja, as influências das fontes populares passaram a ser deixadas de lado. E, mesmo após essa fase, especialistas do folclore e da história literária não consideravam esse tipo de humor como algo merecedor de estudo. Quando era analisado, fazia-se com o olhar cultural e estético das burguesias modernas (BAKHTIN, 1987[1965]). Em contrapartida, no Medievo e na Renascença a cultura cômica popular era de grande relevância e amplitude.

Por volta do início do século XVII em diante, essa forma de vida carnavalesca entra em decadência e o carnaval perde o seu caráter público. No período renascentista inicia-se a cultura *festivo-cortês da mascarada* que devagar perde o caráter popular do carnavalesco, sai das praças públicas e inicia um caráter de câmara. O teatro de feira e o circo são as poucas formas do carnaval que se mantêm e se renovam nesse período. Atualmente, como afirma Fiorin (2017, p.115), “quase não se vive o carnaval, assiste-se a ele” e a literatura carnavalizada, a partir do século XVIII até nossos dias, não tem mais o carnaval e sua vivência como fontes.

As reflexões de Bakhtin sobre as manifestações da cultura cômica popular nos autorizam a entender então o carnaval como o gerador de uma nova forma de comunicação, com base nos gestos e no vocabulário decorrente do nivelamento social e da abolição de formalidades e etiquetas. O que ecoava não somente no modo de viver das pessoas, mas também nas produções literárias do Medievo e do Renascimento, mostrando um aspecto cômico do mundo.

Com o objetivo de melhor compreender esse viés cômico da vida popular e as características do carnaval, procuraremos, na próxima subseção, relacionar essas questões com o elemento do riso.

1.3.1. O riso: uma arma contra as imposições e os medos

Figura 3 - Tyrion Lannister faz os sobrinhos rirem



Fonte: *Frame* adaptado de *Game of Thrones* – temp. 01, ep.02.

Para trabalhar o tema do riso, Bakhtin retoma seu sentido original que foi apresentado na obra *O riso* (1899), do filósofo francês Henri Bergson, para o qual “o riso é a personificação da flexibilidade social e punição para aqueles que têm seus hábitos, reações e atitudes cristalizadas e, por isso, deixam de se desempenhar suficientemente bem” (TIHANOV, 2012, p.170). Para Bakhtin, no entanto, o riso não assume um papel punitivo, mas sim oferece uma

experiência libertadora e alegre. O riso festivo celebra uma simbólica vitória sobre a morte, sobre tudo aquilo que é considerado sagrado e sobre tudo aquilo que oprime e/ou restringe.

O cristianismo primitivo o condenava, sob a afirmação de que o riso era a emanção do diabo e que o cristão deveria ser sério. No entanto, essa seriedade defendida pela Igreja oficial trouxe a necessidade de legalizá-lo fora dela, dando origem a formas puramente cômicas ao lado das formas canônicas.

Para Bakhtin, o riso é anterior à antiguidade, pois percebem-se suas ramificações, enquanto filosofia, em Sócrates, nas ancestrais festas dionísicas (em Atenas), nas festas bacanais (em Roma) e nas festas saturnais (em Roma), bem como nas tragédias¹², tais como nas *Bacantes* (405 a.C.) de Eurípides. O riso romano e suas raízes ritualísticas, segundo o teórico russo, motivaram sobremaneira a produção artístico literária e conseqüentemente, ainda sob a base da cultura popular medieval e dos baixos gêneros, influenciaram os gêneros literários elevados da literatura humanístico-renascentista. Acrescenta que a “idéia do carnaval foi percebida e manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, experimentadas como um retorno efetivo e completo (embora provisório) ao país da idade de ouro” (1987[1965], p.06).

Tanto na análise da obra de Rabelais, quanto na de Dostoiévski, Bakhtin reafirma a força ambivalente do riso carnavalesco. Relacionado ao riso ritual da Antiguidade, estava direcionado ao supremo, a ridicularizar os deuses e seus poderes como forma de forçá-los a renovarem-se, isto é, por meio do riso ocorria a morte para que o renascimento pudesse existir. Esse riso carnavalesco

não apenas suplanta todas as normas sociais opressivas como ainda bane a morte e o medo da morte. Deleitando-se com o fluxo heraclitiano, o carnaval entende o corpo humano não como a carcaça mortal de um indivíduo preso ao sofrimento e condenado ao fim, mas como o grande corpo coletivo das pessoas, dado ao excesso orgiástico rabelaisiano e destinado a continuar através de toda mudança, de toda história (MORSON e EMERSON, 2008, p. 111).

Na Idade Média o riso tinha uma liberdade legalizada e permitia muitas ações que eram proibidas na cultura oficial séria, o que possibilitou a existência de outro aspecto do carnaval: a profanação por meio da paródia sacra. Há, nesse tipo de paródia a junção da ridicularização (negação) e do riso de júbilo (afirmação). Algo que ocorria, por exemplo, nos sacrilégios, nas paródias carnavalescas dos textos sagrados e de trechos bíblicos e que modificou muito nas paródias da Idade Moderna a partir do momento em que estas rompem com a cosmovisão

¹²Para mais detalhes sobre o tema das tragédias gregas observar as obras *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, de Friedrich Nietzsche (2017), *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2002) e *A tragédia grega: um estudo teórico*, de Adilson dos Santos (disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>>. Acesso em 20 ago. 2018).

carnavalesca. Contudo, na “literatura carnavalizada dos séculos XVIII e XIX o riso, regra geral, é consideravelmente abafado, chegando à ironia, ao humor e a outras formas de riso reduzido” (BAKHTIN, 2015[1963], p.190).

Nessa etapa do estudo devemos nos atentar à diferença entre a paródia popular medieval e a paródia literária puramente formal (moderna). Essa última também realiza um trabalho de degradação, mas diferentemente da primeira, degrada apenas negativamente, destrutivamente, sem ser ambivalente, sem ser regeneradora.

No início da Idade Média, o riso popular adentrava não apenas os círculos religiosos médios, mas também os superiores, todos os graus da jovem hierarquia feudal, tanto clero quanto leigos. Segundo Bakhtin (1987[1965]), isso ocorria pelas seguintes razões:

- A-) A cultura oficial religiosa e feudal nos séculos VII, VIII e IX era ainda fraca e não inteiramente formada;
- B-) A cultura popular era muito forte e por isso era necessário levá-la em conta a qualquer custo, até mesmo utilizando-se de alguns de seus elementos como forma de propaganda;
- C-) As tradições das saturnais romanas e outras formas do riso popular, legalizadas em Roma, ainda estavam vivas;
- D-) A Igreja fazia com que as festas cristãs e pagãs locais, com relação aos cultos cômicos, coincidissem com a finalidade pura de cristianização;
- E-) O jovem regime feudal ainda era relativamente popular e progressista.

Durante os momentos de festa, o riso e a linguagem faziam-se ambivalentes e permitiam a construção de um segundo mundo não-oficial, às avessas. O riso popular conferia uma forte nuance de liberdade para ser crítico, parodiar, provocar, menosprezar ou para desenhar um futuro melhor, opondo a seriedade do dia a dia e a alegria carnavalesca. Na evolução histórica da cultura e da literatura, o “verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. [...] O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana” (BAKHTIN, 1987[1965], p. 105), conservando a percepção da mudança. Com relação a essa compreensão do riso, Robert Stam (1992), ao analisar a teoria bakhtiniana sobre o carnaval, afirma:

Mais do que uma reação individual a um evento cômico isolado, é uma espécie de alegria cósmica, de âmbito universal, dirigida a tudo e a todos, inclusive aos participantes do carnaval. Para Rabelais e para o espírito carnavalesco em geral, o riso tem um profundo significado filosófico; é um ponto de vista particular sobre a experiência, não menos profundo que a seriedade. É uma vitória sobre o medo que torna comicamente grotesco tudo o que aterroriza. O riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte; provoca a queda simbólica de reis, de nobrezas opressoras, de tudo o que sufoca e restringe (STAM, 1992, p.44).

Esse poder libertador do riso percorria as manifestações culturais da Idade Média e do início do Renascimento desde as vivências da praça pública, durante o período de festas carnavalescas, até as produções artístico-literárias. No ensaio *Da Pré-história do Discurso Romanesco* (1940), Bakhtin, ao resgatar o nascimento do romance, especificamente o europeu, retoma alguns fatores que contribuíram para a evolução do gênero, tais como a importância do riso e do plurilinguismo.

Segundo o teórico russo, as paródias são “[u]ma das mais antigas e mais difundidas formas de representação do discurso direto de outrem” (BAKHTIN, 2014[1940], p.372) e se caracterizam por ridicularizar o discurso direto sério. Em seu texto são retomadas as variadas formas de travestimento paródico desde a Antiguidade: desde o drama satírico, na Grécia Antiga, às zombarias ritualísticas, principalmente com o riso ritualístico presente nos funerais, o riso mímico e as saturnais, em Roma. Os romanos exercem um papel fundamental na delimitação do riso para o destino das obras verbais de outros períodos, pois é através da liberdade ambivalente do riso na antiga Roma que o sério exercia uma duplicidade cômica, ou seja, “(...) [a] palavra séria não é desacreditada; é complementada e suplementada” (MORSON e EMERSON, 2008, p. 452) e sua tradição oral carrega essas formas, em grande parte, para a Idade Média.

Desse modo, o autor afasta-se do estilo autoritário para trazer uma visão nova e enriquecer sua obra paródica, olhando-a de fora. A palavra paródica aumenta a liberdade de escolhas de interpretação, pois traz novos horizontes. Para Bakhtin, a separação entre aquilo que é oficial e o que não é oficial estabelece a diferença entre a cultura popular e a não popular, entre a alta e a baixa cultura, sendo possível reconhecer cada uma devido à atitude que possuem em relação ao riso.

A palavra paródica, nesse sentido, tinha autonomia para ser ambígua e obscena com relação ao discurso alheio, por exemplo como era com a palavra sagrada e autoritária da Igreja, ao jogar com as significações estilísticas, ora com a função de instruir e divertir, ora com um objetivo de sacrilégio. Assim, como afirma Bakhtin (2014[1940], p.388), “[q]uase tudo era permitido ao riso festivo”.

O riso e o corpo em Bakhtin ganham uma dupla perspectiva: crescimento e declínio, progresso e decomposição. No período pós-renascentista, o riso perde sua associação com as práticas coletivas e passa a ser “nivelado por baixo”, focava vícios privados e não compreensões universais (TIHANOV, 2012).

Interpretamos, a partir dessa reflexão, o riso como a chave que dava acesso à outra forma de vida, sem hierarquias, sem exclusões; era a expressão livre do mundo dos ideais humanos.

Bakhtin nos permite, por meio de sua análise da obra rabelaisiana, compreender que o riso era essencialmente positivo, libertador e renovador. Era a forma como o homem do medievo e do início do Renascimento desamarrava-se das prisões do mundo oficial, o que se refletia na presença cultural desses dois períodos. Sem a compreensão da força regeneradora do riso festivo, também não conseguiremos compreender as formas artísticas populares.

Assim, após termos ampliado as noções sobre a manifestação do carnaval e sobre a característica do riso, voltar-nos-emos, na próxima seção, para outro conceito importante para as análises de Bakhtin sobre a obra de Rabelais: a carnavalização.

1.3.2. Carnavalização

O carnaval é formado pelas manifestações da cultura popular do medievo e do Renascimento. Constitui-se como um elemento organizado e coerente que representa uma compreensão de mundo aberta e inacabada, ou seja, um espetáculo ritualístico. A carnavalização surge, então, segundo Bakhtin (2015[1963]), quando o carnaval passa a influenciar a literatura, o aspecto e a formação de gêneros por meio de sua linguagem.

Norma Discini (2014), ao interpretar a obra de Bakhtin sobre o assunto, diz que a carnavalização é um movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao mundo oficial. Desse modo, o inacabamento apresenta-se como o elemento constituinte da carnavalização. Bakhtin visualiza que, na obra de Rabelais, esse inacabamento ocorre em função do riso estridente, já em Dostoiévski, é em função da presença do sério-cômico e do riso reduzido (DISCINI, 2014).

O gênero sério apresenta a forma acabada e rígida, enquanto a paródia quebra a limitação e a formalidade, seja da palavra sagrada, seja do dia a dia do povo. Rabelais rebate essas normas por meio da gargalhada e do riso regado pela bebida, pelo banquete, pela festa e, principalmente, ressoa pela praça pública. Dostoiévski, por sua vez, como explica Bakhtin (2015[1963]), reduz a sonoridade do riso, antes mais audível nas duas primeiras obras do segundo período de sua produção. O riso “continua a determinar a estrutura da imagem, mas é abafado e atinge proporções mínimas” (BAKHTIN, 2015[1963], p.190).

Para que possamos compreender melhor o carnaval e passemos para mais detalhes sobre a carnavalização, voltemo-nos antes para os conceitos de finalização e de não-finalização usados por Bakhtin.

A *finalização* é um conceito estimado por Bakhtin, principalmente em seus primeiros escritos. O autor diz que para o ser humano conhecer a si mesmo e a sua imagem no mundo é

necessária a exterioridade finalizadora do outro (BAKHTIN, 2003[1924-27]). Não é possível finalizar-se a si mesmo. Sem o outro que nos finalize, não temos uma imagem concluída nossa e nem percebemos a nossa imagem que ofertamos ao mundo exterior; apenas a nossa interior (o que retomaremos mais à frente). Não é somente pela reflexão que nos tornamos conscientes, mas também por meio da refração (MORSON e EMERSON, 2008, p.109). A criação artística também necessita de uma exterioridade, pois é por meio do ato de finalização que o autor empreende, por exemplo, que a imagem do herói é registrada de forma integral.

No entanto, ao analisar as obras de Dostoiévski, Bakhtin apresenta em PPD sua preocupação com relação ao ato de abusar da finalização, pois essa atitude pode prejudicar sobremaneira a essência da individualidade humana. Assim, o terrorismo, a quebra de pluralidades e a imposição monológicas vindos, principalmente, de ideologias autoritárias e por si amplamente finalizáveis e que impõem acabamentos pecam, por exemplo, ao submeter e ao avaliar o ser humano às circunstâncias que o concebem e, desse modo, negam a ele a sua liberdade de assumir a responsabilidade por sua própria fala e ação, bem como a possibilidade de se recriar por meio de reflexões e refrações a partir do momento em que se toma como ser único e formado por sua própria visão interna (o “eu”), mais a visão exotópica do “outro” observador, sem impedir a sua responsabilidade ética.

O aspecto renovador do carnaval, da carnavalização e das simbologias da cultura popular aderem a um posicionamento repulsivo a todo e qualquer discurso finalizador e rígido, algo que influencia a escrita polifônica de Dostoiévski, como acrescenta Bakhtin:

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. *Ao tornar relativo* todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase nas sucessões e na renovação, permitiu a Dostoiévski penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas. Ela se revelou surpreendentemente eficaz à compreensão artística das relações capitalistas em desenvolvimento, quando as formas anteriores de vida, os alicerces morais e as crenças se transformavam em “cordas podres” e punha-se a nu a natureza ambivalente e inconclusível do homem e do *pensamento* humano até então oculta (BAKHTIN, 2015[1963], p.192. Itálicos do autor).

Nessa mesma obra, Bakhtin trabalha um ponto de vista diferente à afirmação por ele sustentada anteriormente de que a arte é finalizadora. Agora enfatiza que somente a arte monológica trabalha desta forma. A seu ver, Dostoiévski brilhantemente conseguiu representar o ser humano como não-finalizável, por meio de um método criativo também não-finalizável, ou melhor, o romance polifônico no qual suas personagens eram representadas como abertas e inacabadas.

Esse conceito aparece de forma mais enfática em CPIMR, na qual Bakhtin declara ser a não-finalizabilidade um valor de extrema importância, pois a destruição das normas é algo valoroso. Tudo aquilo que é finalizável agora foi zerado em valor; tudo que é completo ou fixado, torna-se dogmático e repressivo. Com isso, o carnaval, por ser uma manifestação da cultura popular – não finalizável e hierárquica – é colocado pela cultura oficial como algo não aceitável e contrário às normas vigentes; o que faz com que Bakhtin o situe fora da esfera artística e do espetáculo

Ao retomarmos a significação da carnavalização, encontramos em PPD a acentuada relação entre os gêneros do sério-cômico com o folclore carnavalesco e o quanto esses estavam incutidos pela cosmovisão carnavalesca, que “é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2015[1963], p.122). Assim, Bakhtin denomina *literatura carnavalizada* aquela que sofreu influência do folclore carnavalesco, antigo ou medieval, e o sério-cômico (o analisaremos com mais detalhes em uma próxima seção) é um exemplo disso.

Lembremo-nos que o conjunto das várias festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco, o chamado carnaval, influenciou sobremaneira, segundo Bakhtin, a composição literária. E é essa adaptação do carnaval para a linguagem da literatura que Bakhtin denomina de *carnavalização da literatura*. O carnaval não é um evento literário, mas sim

uma forma *sincretica de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura (BAKHTIN, 2015[1963], p.139. Itálicos do autor).

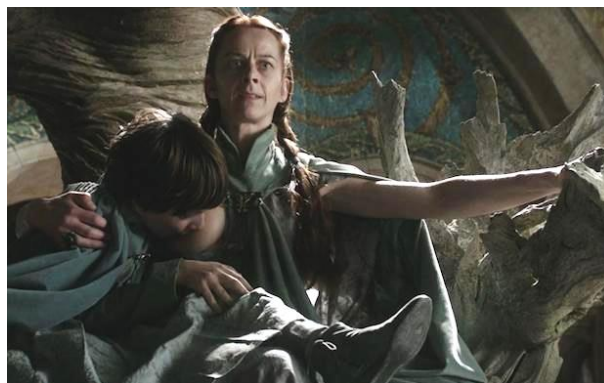
Bakhtin ensina que, como mencionado anteriormente, o carnaval não divide atores e espectadores, pois não há representação ou contemplação, mas sim vivências carnavalescas que desviam a vida de sua ordem regular. O carnaval é a “vida às avessas”, o “mundo invertido” no qual não há mais hierarquias ou formas de medo, devoção e etiquetas. Subtrai-se assim toda distância, aproxima-se “ao máximo o mundo do homem e o homem do homem” (BAKHTIN, 2015[1963], p.184) e se adere a um contato tipicamente familiar entre as pessoas, com gestos livres e discurso verdadeiro: “Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca” (BAKHTIN, 2015[1963], p.140).

Apreendemos então que o carnaval e a carnavalização, sua influência na literatura, só podem ser compreendidos se conhecemos as origens e as características do carnaval na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento e se não o confundirmos com a ideia moderna de espetáculo teatral. Um de seus aspectos marcantes é a excentricidade que permite revelar e expressar os pormenores ocultos da natureza do homem, bem como o aspecto do contato familiar que se relaciona às *mésalliances* carnavalescas. A relação familiar faz com que tudo o que era separado passe a se unir: o sagrado combina-se com o profano, o elevado com o baixo, o sábio com o tolo. Há o choque entre contrários inconciliáveis, entre contrastes incongruentes.

O que se apresenta como essencial para interpretar o carnaval e a transposição de seu espírito para a arte é compreender as formas que conseqüentemente irão expressar a quebra das normas e dos padrões, seja na vida artística ou durante as festividades. Por essa razão passaremos, no próximo tópico, a abordar o grotesco, seu surgimento e sua significação; aspecto de extrema significação na quebra de finalizações e acabamentos monologizantes.

1.4. O Grotesco

Figura 4. Lysa Tully amamentando o filho crescido Robin



Fonte: *Frame* adaptado da temp.01, ep.05.

Por meio do carnaval e do rebaixamento das formas elevadas, Bakhtin consegue apreender o grotesco; mais especificamente o realismo grotesco (que será detalhado em uma próxima seção). Esse rebaixamento que trazia as inversões, as situações de animalidade, as relações com as partes baixas do corpo e tudo mais que destronasse o canônico, bem como a “desarmonia do gosto”, como escreve Sodré e Paiva (2014), acarretam sensações como o riso, o horror ou a repulsa.

Essa relação do gosto, do julgar algo belo ou feio, torna-se um valor estético para a Modernidade apenas com as ideias do filósofo Kant para o qual o julgamento do belo era subjetivo. Na antiga Grécia, e também para os romanos, por exemplo, existiam vários tipos de belo, tais como o belo estético (*to kalón*) e o belo efetivo (*to prépon*), com a possibilidade de representar “ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas [...] O belo e o bom combinavam-se eticamente, transformando-se em ideal de vida” (SODRÉ e PAIVA, 2014, p.17).

Dentre os filósofos da Antiguidade, Platão estabelece que o belo é uma ideia imutável e absoluta da qual as coisas empíricas dependem para existir e que origina a simetria ou a proporção. Aristóteles respeita a questão dessa proporção estabelecida por seu mestre, mas acrescenta uma ideia mais terrena à beleza, que se torna uma qualidade positiva (moral, social e perceptivamente) e objetiva; o que permanece na Idade Média e no Renascimento (SODRÉ e PAIVA, 2014).

O feio, por sua vez, não é o lado mau do belo, pois também é possível atribuir-lhe uma qualidade estética positiva. Ao subtrairmos um ponto positivo do belo, este não se torna simplesmente feio. Um objeto que não é feio pode causar repulsa ou estranhamento, como os exemplos dados por Sodré e Paiva (2014) com relação aos *Esboços Fisiognômicos* desenhados por Leonardo da Vinci que mesclavam faces humanas com características animais. As figuras do pintor italiano fogem da ideia de proporção, trazem antagonismos, mas é possível encontrar uma beleza em sua expressão artística. Essas criações que trazem algo de fantasioso, imaginativo e onírico, quase sempre levando o contemplador da obra ao riso, é chamado de *grotesco*. Nas palavras de Sodré e Paiva, “o grotesco é o belo de cabeça para baixo” (2014, p.27)¹³; não se enquadra no mero feio.

A palavra “grotesco” tem sua origem em fins do século XV, em Roma, quando pesquisadores encontraram, por meio de escavações, no porão da *Domus Aurea* (o palácio romano de Nero, situado em frente ao Coliseu), depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em vários outros locais na Itália, uma pintura ornamental a qual chamaram de *grotesca*, palavra proveniente do substantivo de origem italiana *grotta* (*gruta, porão*). Esses ornamentos traziam alegorias de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se mesclavam entre si, com elementos de leveza, liberdade e “alegre ousadia, quase risonha”. Assim, segundo Bakhtin, o termo *grotesco* “metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e

¹³Para mais detalhes sobre o grotesco, segundo a pesquisa de Muniz Sodré e Raquel Paiva, ver SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O que é mesmo o grotesco?* In: O império do Grotesco. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014, p.11-30.

exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência” (BAKHTIN, 1987[1965], p.28).

A partir dessa descoberta, o grotesco é difundido e, no século XVI, influencia as composições artísticas da Europa Ocidental. Contudo, os estudos dos textos produzidos na Antiguidade e no início da Era Cristã, que condenavam essa mescla das figuras humanas com animais e vegetais (por exemplo, os textos de Vitruvius, 27 a.C.), trouxeram uma rejeição pública do grotesco e o transformaram em algo monstruoso. De substantivo, restrito ao julgamento estético de obras artísticas, passa a ser também um adjetivo, usado em fins do século XVI, para qualificar um gosto generalizado de coisas da vida social (discursos, vestuário e comportamentos).

No século XVII passa a significar o ridículo e o burlesco. Rejeitado pelo classicismo, o grotesco no século XVIII relaciona-se a algo imaginário, irreal, sem significado e de mau gosto, distante da verdade. Somente na segunda metade do século XVIII é que surge, segundo Bakhtin (1987[1965]), uma melhor compreensão sobre o fenômeno a exemplo de Justus Möser (1761), que influenciado pela *Commedia dell'arte*¹⁴ defende o grotesco cômico em seu estudo sobre o arlequim.

O grotesco ganha status de categoria estética apenas no século XIX, período em que Victor Hugo afirma, no prefácio de sua obra *Cromwell*¹⁵(1827), a presença do grotesco na natureza e no mundo à nossa volta, bem como o atribui uma função de exaltação do sublime (BAKHTIN, 1987[1965]). Esse fenômeno passa por períodos de letargia e é retomado após a segunda guerra mundial, nos escritos de Bakhtin, em CPIMR, e do alemão Wolfgang Kayser (1957), em *O Grotesco*¹⁶.

Para Bakhtin, o grotesco não mais depende da conceituação de obra de arte e coloca a deformidade como seu aspecto primordial. Ele o compreende como a categoria do realismo grotesco que é dependente da corporalidade inacabada, ou seja, do corpo grotesco e está ligada ao riso e ao cômico. Bakhtin, ao retomar a origem das imagens grotescas, diz que essas são encontradas

¹⁴Forma de teatro popular surgida na Itália, por volta do século XV, expandiu-se pela Europa. Misturava elementos eruditos com elementos fantasiosos e divertidos do universo popular.

¹⁵Ver: HUGO, Victor. *Do grotesco e do Sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Trad. Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

¹⁶Devido às especificidades deste trabalho não nos aprofundaremos na referida obra de Kayser. Além da análise feita por Bakhtin sobre a obra de Kayser, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ver: SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. Quem pensou o fenômeno? In: **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014, p. 39-59. Para um paralelo entre Kayser e Bakhtin, ver: SANTOS, F.R.S. Grotesco: um monstro de muitas faces. In: **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/m2ys3/pdf/santos-9788579830266-05.pdf> Acesso em: 22 ago. 2018.

na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não-canônicos: o das artes plásticas cômicas [...]; nas pinturas cômicas de vasos [...]; e também nos vastos domínios da literatura cômica, relacionada de uma forma ou outra com as festas carnavalescas; no drama satírico, antiga comédia ática, mimos, etc. Nos fins da Antiguidade, o tipo de imagem grotesca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura. Aparece então, sob a influência preponderante da arte oriental, uma nova variedade de grotesco. Mas como o pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolvera no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial; tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso (BAKHTIN, 1987[1965], p. 27-28).

Bakhtin critica o fato de muitos estudiosos terem considerado o grotesco antigo como um “naturalismo grosseiro” e reafirma várias vezes em sua obra que as questões sobre o grotesco e sobre a essência estética desse fenômeno precisam ser observadas por meio da ótica da Idade Média e do Renascimento. Sem levar em consideração a cultura popular e a sua forma carnavalesca de ver o mundo, o grotesco torna-se unilateral e frágil (BAKHTIN, 1987[1965]). Assim, o grotesco que Bakhtin defende e procura sustentar em sua análise sobre a obra de Rabelais é interligado à cultura cômica popular e devido ao seu princípio material e corporal, ou melhor, devido ao rebaixamento de todas as coisas ao plano material e corporal, é compreendido como um *realismo grotesco*.

Dentro da expressão cômica popular do carnaval, o corpo coletivo exerce funções importantes para a sua representação. Vejamos agora, mais atentamente quais são os significados que o corporal assume na teoria bakhtiniana, principalmente quanto ao popular.

No ensaio *O autor e a personagem na atividade estética*, escrito por volta de 1924, dentre vários conceitos, Bakhtin coloca a relevância de pensarmos o corpo humano enquanto valor cultural e como um corpo individual. Assim, o corpo não é nem “tão único” nem “tão meu”, há um corpo interior e um corpo exterior. Como aponta Bakhtin (2003[1924-27], p.26), “[m]eu pensamento situa meu corpo inteiramente no mundo exterior como um objeto entre os outros objetos, mas não o faz com minha visão efetiva, que não pode vir em auxílio do meu pensamento, propiciando-lhe uma imagem adequada”. E acrescenta:

Podemos tentar imaginar a nossa própria imagem externa, perceber-nos de fora, traduzir-nos da linguagem da auto-sensação interna para a linguagem da expressividade externa: nem de longe isso é tão fácil, requer um esforço inusitado; essa dificuldade e esse esforço não se parecem em nada com aqueles que vivenciamos ao memorizarmos o rosto pouco conhecido e meio esquecido de outra pessoa; aqui não se trata de insuficiência da memória de nossa imagem externa mas de certa resistência de princípio que oferece a nossa imagem externa (BAKHTIN, 2003[1924-1927], p. 27).

Bakhtin considera, então, que nos sentimos completos por meio da vida de nossos corpos exteriores. Contudo, ninguém consegue produzir e/ou consumir esse sentir-se em

totalidade de maneira única, sozinho; para isso precisamos do outro. O corpo interior é dado ao homem, mas o exterior é primeiramente dado para que o outro o complete (como já citado em seção anterior). Assim, esse corpo assume um valor cultural. A arte, para Bakhtin, torna-se a única atividade humana que realiza integralmente o ato de criar para o outro o sentido de sua totalidade¹⁷ (TIHANOV, 2012).

No entanto, quando Bakhtin escreve o seu livro sobre a obra de Rabelais, ele adere a uma nova visão sobre o corpo humano: um corpo que renega a individualidade e busca, por meio da experiência coletiva, transgredir toda e qualquer forma hierárquica, repressiva e autoritária. Com isso, o corpo coletivo ganha foco em sua teoria e o riso do corpo humano é abordado como o elemento harmonizador na união entre a cultura e a natureza, misturando organicamente o físico e o espírito. Com sua análise de Rabelais, Bakhtin visualiza o corpo por meio de suas ligações com o universo e com a natureza. Ele nega e disserta contrariamente ao corpo fechado, acabado e limpo organicamente. Vemos, por meio das fontes populares resgatadas pelo teórico, a forte defesa do corpo humano como aquele que precisa estar conectado ao orgânico, às suas funções básicas e naturais que o compõem, não como ser único e finalizável, mas como corpo coletivo igual aos demais.

O corpo popular evolui incessantemente e se abre, ganha várias formas e se torna flexível. Extravasa a vontade ininterrupta e ampla de mudanças. Entretanto, essa característica aos poucos perde força e altera o corpo popular em um corpo clássico pós-renascentista que nega a ligação direta do corpo com o universo e com a natureza, retomando a sua individualidade.

Bakhtin teoriza sobre o corpo, por meio da obra de Rabelais, de duas formas: primeiro, o corpo é comum e marcado pela vitalidade, pelos excessos (grande apetite, desejo sexual/reprodutivo); depois o corpo ganha a imagem pálida de representante da espécie¹⁸. Em suas reflexões, o corpo coletivo está sempre em foco e nunca é dividido em interior e exterior, ou seja, vive uma livre transição e transgressão sem limites (TIHANOV, 2012). O corpo torna-se um símbolo: representa a fisicalidade¹⁹ e, ao mesmo tempo, enquanto coletividade, o espírito.

Como analisado até o momento, podemos afirmar que o homem do medievo tinha sensivelmente duas vidas: uma era a vida oficial, com sua seriedade e obscuridade, ela impunha

¹⁷Para observações sobre os conceitos de finalizabilidade e não-finalizabilidade verificar a seção anterior do presente trabalho.

¹⁸Segundo Tihanov, essa é uma metáfora do “corpo da espécie” proveniente da teoria hegeliana que influenciou sobremaneira os escritos de Bakhtin. Devido às especificidades deste trabalho não abordaremos com mais precisão a influência do pensamento de Hegel sobre Bakhtin.

¹⁹Significado trabalhado com mais enfoque em ensaios tais como *O autor e a personagem na atividade estética*, do que no livro sobre Rabelais.

uma hierarquia, o medo, o dogmatismo, a devoção e a piedade; a outra vida era público-carnavalesca, era “livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais” (BAKHTIN, 2015[1963], p. 148).

A cultura popular apresenta-se como múltipla, uma vez que a vida carnavalesca naturalmente trazia a junção corpórea, o fundir-se dos corpos, bem como o exteriorizar das funções desse corpo (o defecar, a cópula, o parir e o nascer) e a interação desse com o mundo exterior, por meio do ingerir e do expulsar dos alimentos. No entanto, essas ações tão orgânicas iam contra as da cultura oficial as quais apregoavam a redução do corpo a uma dimensão sem respostas, chapada e sem interação com o exterior, essas funções corporais, seus orifícios e suas protusões eram consideradas como indecentes; o que nos leva a visualizar essa cultura oficial como monologizante.

Assim, o corpo torna-se, segundo Clark e Holquist (2008, p.326), a metáfora do “Estado, e as sociedades xenofóbicas que estão procurando controlar o comportamento de seus cidadãos e preservá-lo de contatos externos, amiúde, sublinham a ideia de conservar o corpo puro”. É como se tudo aquilo que pertence ao interno desse corpo metaforizado fosse o bom e o que está do lado de fora fosse o mau, o ruim.

Em CPIMR, Bakhtin isola a linguagem individualizada. Para ele, há a dualidade entre a linguagem usada pelo Estado e pela Igreja e aquela linguagem que se posiciona contrariamente à autoridade dessas instituições. Essa linguagem, usada na praça do mercado, é qualificada por Bakhtin como a palavra gritada. O charlatão e o mascate fazem parte do povo, do coletivo, e não se opõem em nenhum momento a ele. Ao contrário, riem com a multidão de maneira livre e alegre (BAKHTIN, 1987[1963]).

Esse evento estético tem um caráter alegre e festivo, visto que é o princípio da festa, do banquete, da alegria e da festança. O riso popular é o organizador de todas as formas do grotesco, pois é ele quem degrada e materializa. O cósmico, o corporal e o social aparecem unidos. A terra, com seu caráter ambivalente, assume o papel de símbolo de absorção (túmulo, ventre) e de nascimento e ressurreição (o seio materno).

Um fato a ser destacado é que, nos períodos iniciais do grotesco, existia uma atitude com relação ao tempo, na qual este aparece como a simples justaposição das duas fases do desenvolvimento, o começo e o fim: morte-nascimento/inverno-primavera. Depois começa-se a abraçar os fenômenos sociais e históricos. De um tempo essencialmente cíclico, ele passa a ter uma concepção histórica.

Na imagem clássica, o corpo humano é acabado, perfeito e em plena maturidade. Não há a existência de imperfeição, nem mesmo a conexão do corpo com o exterior. Ele se mostra fechado, solitário, separado dos demais, sem ligação com o corpo popular que o gerou. Além disso, a “idade perfeita é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro” (BAKHTIN, 1987[1965], p.26). Já o corpo grotesco não é separado do resto do mundo, nem mesmo isolado, acabado ou perfeito. Ele ultrapassa a si mesmo. Suas aberturas ajudam ao corpo a superar-se, uma vez que são as passagens que se comunicam com o mundo exterior. Há a tendência de expressar dois corpos em um; o primeiro gera um novo corpo.

Vale destacar que no período pré-romântico e no início do Romantismo, o grotesco traz uma visão mais individual e subjetiva do mundo; longe da visão popular e carnavalesca de séculos anteriores. “O corpo humano tornava-se aí o princípio com cuja ajuda, e em volta do qual, se efetuava a destruição do quadro hierárquico do mundo existente na Idade Média, e se criava um novo quadro” (BAKHTIN, 1987[1965], p.318). Conseqüentemente, o grotesco romântico acaba diferenciando-se bastante do grotesco da Idade Média e do Renascimento, ao qual chamaremos de medieval.

No grotesco medieval, a imagem do terrível é representada por meio de espantalhos cômicos. Ele é vencido pelo riso e passa a ter um tom de bobagem alegre. Assim também a loucura se torna o instrumento que permite ver o mundo com um olhar não perturbado pelo ponto de vista chamado de normal, aquele das ideias e dos juízos comuns; é uma loucura festiva.

Em contrapartida, o grotesco romântico estabelece uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII. Por esta razão, vai contra o racionalismo sentencioso e estreito, contra o autoritarismo do Estado e da lógica formal, contra o desejo do perfeito, completo e unívoco. Recebe influência do teatro popular e dos artistas de feira. É o grotesco de câmara, no qual o indivíduo representa o carnaval na solidão, dentro da sua privacidade, com a percepção de seu isolamento.

Nessa fase romântica, o riso atenua-se, transforma-se em humor, ironia ou mesmo em sarcasmo. Não tem mais o tom jocoso e alegre de outrora. E o “aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo” (BAKHTIN, 1987[1965], p.33), faz com que o mundo se transforme em exterior. O costumeiro e tranquilizador passa a ter um aspecto terrível. As imagens da vida material e corporal – o beber, o comer, o parir e o copular – tornam-se sinônimo de “vida inferior”. No isolamento do indivíduo, a loucura passa a ser sombria e trágica.

No grotesco medieval, as máscaras não eram apenas adornos; mais do que isso, eram um motivo mais complexo da cultura popular que traduzia a alegria das alternâncias e das

reencarnações, eram o símbolo da relatividade, da negação de identidades e a expressão das metamorfoses humanas. Porém, no grotesco romântico, ela torna-se instrumento para encobrir, enganar e dissimular.

O diabo, figura constante nas representações desde a Antiguidade, não é caracterizado, no grotesco medieval, como uma figura aterrorizante. Ao contrário, ele “é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material” (BAKHTIN, 1987[1965], p.36). Na versão do grotesco romântico, o diabo é a representação do espanto, da melancolia, da tragédia; o seu “riso infernal torna-se sombrio e maligno” (BAKHTIN, 1987[1965], p.36).

Bakhtin conclui que, mesmo com todas essas diferenças entre os dois tipos de grotesco, os românticos procuraram as raízes populares e não se limitaram a dar funções apenas satíricas ao grotesco. Acrescenta que o grotesco romântico fez uma descoberta importante e positiva do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável. Ou melhor, “esse caráter infinito interior do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento” (BAKHTIN, 1987[1965], p.38).

Segundo Bakhtin (1987[1965]), no século XX vivenciamos um renascimento do grotesco com duas linhas principais: uma é a modernista que retoma as tradições do grotesco romântico e sua influência existencialista; e a outra é o grotesco realista que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, por vezes com a influência direta das formas carnavalescas.

Todas essas características da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, mencionadas até o momento, são atravessadas pelo preceito da vida material e corporal. Esse fenômeno estético no qual há o rebaixamento de todas as coisas para o plano material e corporal, Bakhtin (1987) chama de *realismo grotesco*. É o que analisaremos adiante.

1.4.1. Realismo grotesco

Segundo Bakhtin (1987[1965]), ao lermos obras de autores renascentistas, tais como Rabelais, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, identificamos (em uns mais do que em outros) uma comicidade popular e uma concepção estética da vida ordinária, referentes às imagens do princípio da vida material e corporal que possuem um caráter positivo e afirmativo e ao mesmo tempo rebaixam tudo o que é elevado e sublime.

Rebaixar é aproximar-se da terra, do nascimento, da renovação. É “o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no

plano material e corporal” (BAKHTIN, 1987[1965], p.325), o que, segundo Bakhtin, é necessário ser observado para facilitar a compreensão da obra rabelaisiana, pois ela bebe dessa fonte.

Bakhtin demonstra que autores como Rabelais, que são influenciados por uma tradição grotesca, conseqüentemente não se vinculam aos cânones literários. Almeida (2014, p. 209), ao refletir sobre a questão do grotesco dentro do limite entre o canônico e o marginal, explica que ter essa postura autoral “é questionar um estatuto social, não se enquadrar nos padrões impostos e, entre outras questões pertinentes ao âmbito literário e/ou artístico, refletir sobre os padrões estéticos das produções literárias [...]”; algo que se torna uma postura política.

Esse rebaixamento não tem um tom degradativo negativo de humilhação ou de perda de poder, mas sim um tom renovador. A degradação enterra e dá lugar, ao mesmo tempo, a um novo nascimento. Ela renova e fertiliza, por essa razão é ambivalente (valor destrutivo e regenerador). Ao degradar entra-se em contato com “o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades” (BAKHTIN, 1987[1965], p.19) e nessa transformação há sempre o aspecto cósmico, representado pelo alto (céu) e pelo baixo (terra) e o aspecto corporal, no qual o alto é o rosto (cabeça) e o baixo é o ventre, o traseiro, os órgãos genitais; o começo é sempre o baixo.

Uma figura muito importante para esse rebaixamento são os excrementos e a urina. Essas imagens conservam relação com o nascimento, a fecundidade, a renovação e o bem-estar. São ambivalentes e mostram a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. É o ciclo vida-morte-nascimento, ademais a “morte e o nascimento nas imagens da urina e dos excrementos são apresentados sob o seu aspecto jocundo e cômico” (BAKHTIN, 1987[1965], p.130).

O trecho que segue, extraído do terceiro livro da série escrita pelo autor norte-americano George Martin, *As crônicas de gelo e fogo*²⁰, nos ajuda a compreender melhor a figura do rebaixamento estudada por Bakhtin. O personagem Tyrion Lannister, um anão, filho de Tywin Lannister, um dos homens mais ricos e importantes do enredo, após ter sido julgado e condenado por um crime que não cometeu, consegue fugir. No entre tempo da fuga, descobre as armações realizadas por seu pai para tentar condená-lo, bem como o fato de seu pai ter-lhe roubado a prostituta Shae, que Tyrion tanto amava. Vamos ao trecho selecionado. Após longa

²⁰Nosso *corpus* sob análise compõe-se da série televisiva *Game of Thrones*, inspirada na obra de George Martin, as *Crônicas de gelo e fogo*. Nesta parte do trabalho, buscamos um trecho da obra literária, e não ainda da obra televisiva, para que fosse possível exemplificar o elemento do rebaixamento dentro do realismo grotesco sem, por enquanto, adentrarmos nas especificidades de análise do gênero série televisiva.

discussão sobre o que, no passado, o pai fez com o primeiro amor de Tyrion, Tywin Lannister, que estava fazendo suas necessidades fisiológicas, responde ao filho:

[...]

– Não me lembro.

– Tente com mais força. Mandou matá-la?

O pai franziu os lábios.

– Não havia motivo para isso, ela já tinha aprendido qual era o lugar dela... e foi bem paga pelo trabalho do dia, se bem me lembro. Suponho que o intendente a tenha mandado embora. Nunca pensei em perguntar.

– Mandado embora para *onde*?

– Para onde quer que as putas vão.

O dedo de Tyrion apertou-se. A besta soltou um *uang* exatamente no momento em que Lorde Tywin começava a se levantar. O dardo atingiu-o acima da virilha e ele voltou a se sentar com um gemido. O dardo penetrou profundamente, bem até as penas, Sangue jorrou ao redor da haste, pingando sobre os pelos púbicos e as coxas nuas de Lorde Tywin.

– Atirou em mim – disse ele, incrédulo, com os olhos vidrados, em choque.

– Sempre foi rápido em compreender as situações, senhor – disse Tyrion. – Deve ser por isso que é Mão do Rei.

– Você... não é... não é meu filho.

– É justamente aí que se engana, pai. Ora, eu creio que sou você em letra pequena. E agora faça-me a bondade de morrer depressa. Tenho um navio para alcançar.

Por uma vez, o pai fez o que Tyrion lhe pediu. A prova foi o súbito fedor, quando suas tripas se soltaram no momento da morte. *Bem, estava no lugar certo para isso*, pensou Tyrion. Mas o fedor que encheu a latrina forneceu ampla evidência de que a frequentemente repetida piada a respeito de seu pai era apenas mais uma mentira.

No fim das contas, Lorde Tywin Lannister não cagava ouro.

(MARTIN, 2011a, p. 801. Itálicos do autor).

Nesta cena, temos o anão com uma antiga arma, chamada besta, em mãos apontada para seu pai que estava sentado no poço das latrinas, local onde morre. Inferimos, nessa cena, a representação da ambivalência da imagem do baixo material e corporal ao notarmos que um personagem tão importante ao enredo, um lorde, é morto pelo próprio filho, um anão, que tanto desprezava. Há o destronar do pai e o entronar do filho, a renovação da vida, pois, a partir da morte de Lorde Tywin, o anão ganha uma nova vida dentro da trama. Os excrementos, as aberturas do corpo, o fedor, desempenham aqui grande importância para a construção grotesca da cena e a inversão dos papéis com a derrubada das posições hierárquicas.

Como vimos anteriormente, a teoria não concedeu um sentido preciso ao grotesco, devido à tradição ainda existente na Antiguidade de um pensamento estético e artístico voltado ao clássico. É na Idade Média, com seu sistema de imagens da cultura cômica popular, que o realismo grotesco floresce, e com a literatura do Renascimento atinge o seu ápice. (BAKHTIN, 1987[1965]).

Na década de 1930, o realismo socialista instaurou diretrizes para as produções literárias da “era Stálin”, dentre elas as cenas de sexo e das funções corporais deveriam ser evitadas, sendo chamadas de *naturalismo* ou *zoologismo*. Bakhtin, por sua vez, para evitar ser rotulado como tal, sugere que o uso do elemento corpóreo na obra rabelaisiana vai além do “materialismo grosseiro ou fisiologismo” e emprega o termo *realismo grotesco*. Classifica o grotesco como a transposição do espírito do carnaval para a literatura com vinculação à “incompletude, vir-a-ser, ambiguidade, indefinibilidade e não canonicalismo” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 326).

Na teoria bakhtiniana, o realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular. É o princípio material e corporal em uma forma universal, festiva e utópica, profundamente positivo e popular, pois o seu porta-voz é o povo, aquele que cresce e se renova dia a dia. Seu centro capital é a fertilidade, o crescimento e a superabundância. “As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo ‘econômico’ particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico” (BAKHTIN, 1987[1965], p.17).

Depreendemos a concepção de dois tipos de corpos na obra CPIMR. Um é o corpo do “ego burguês”, considerado como egoísta e possuidor de uma vida fechada repleta de luxo. O outro traz referência ao “corpo ancestral coletivo” que é mais generoso, aberto, não-finalizado e liberador (MORSON e EMERSON, 2008, p. 467). Rabelais consegue trazer para sua obra a ambiguidade da vida por meio das imagens grotescas que,

com sua rica ambivalência, irrompem, no Renascimento, como a expressão artística e ideológica, por excelência, de um vigoroso sentimento da história e de sua alternância. Eis a chave histórica para a compreensão da narrativa rabelaisiana. As imagens do realismo renascentista conservam o grotesco original, afastando-se das imagens da vida cotidiana, inspiradas numa estética preestabelecida. Ambivalentes e contraditórias, aparentam monstruosidade e disformidade, contrapontando com a estética “clássica” do Renascimento (MIRANDA, 1997, p.10).

A figura cômica popular da mulher medieval e renascentista também é abordada em CPIMR. Há a explicação sobre a seguinte dualidade: no cristianismo medieval, com sua tendência ascética, a mulher é interpretada de forma materialista e é considerada como a encarnação do pecado, ou seja, apresenta-se uma visão negativa do corpo e da matéria feminina. A imagem da mulher, em contrapartida, é ambivalente na tradição cômica popular, na qual é relacionada ao baixo material e corporal e ganha um papel regenerador; torna-se o início da vida e da renovação (BAKHTIN, 1987[1965]).

O realismo renascentista é, na visão bakhtiniana, contraditório na medida em que duas concepções de mundo se enlaçam, a cultura cômica popular e a cultura burguesa; havendo

momentos de fusão entre a cultura não oficial e a oficial (BAKHTIN, 1987[1965]). Com o desvanecimento dos regimes feudais medievais, a cultura cômica popular começa a adentrar, em diversos momentos e países europeus, na literatura oficial²¹. Assim, autores como Boccaccio, Cervantes, Erasmo, Rabelais e Shakespeare são influenciados pelo riso carnavalesco e pelas formas grotescas (como a linguagem vulgar, por exemplo).

Bakhtin leva seu leitor a compreender, por meio da sua análise sobre o realismo grotesco, o quanto o conjunto das imagens da cultura cômica popular, com o seu princípio corporal e material, permitiram a fusão da ideologia não oficial com a oficial. Traz assim a existência da dualidade dos mundos ideal e real e a valorização dentro do universo artístico, mesmo que momentânea, de tudo aquilo que era tido como baixo e desarmonioso.

Ao observarmos os relatos sobre a vida de Bakhtin, seja acadêmica ou não, é essencial notar que ele foi influenciado por várias correntes teóricas, por vários pesquisadores, de várias áreas do conhecimento e por diversos lugares pelos quais passou durante sua vida. Com relação à constituição da teoria bakhtiniana sobre o realismo grotesco, é importante que busquemos suas possíveis influências para que compreendamos melhor a sua formulação e seus contextos. Nessa busca encontramos a forte influência do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) sobre Bakhtin, para a qual nos voltaremos, na próxima seção, porém de modo breve devido à necessidade de um amplo domínio no campo filosófico para que pudéssemos aprofundar, com ética e criticidade, o assunto.

1.5. A influência Nietzscheana na teoria de Bakhtin

A pesquisadora francesa Yelena Mazour-Matusevich (2009) em seu artigo *Nietzsche's influence on Bakhtin's aesthetic of grotesque realism* discute as possibilidades de influência do pensamento nietzschiano²² sobre as concepções de realismo grotesco e do carnaval formuladas por Bakhtin, principalmente presentes na obra CPIMR. Há a menção da variedade de outros teóricos que estudaram sobre essa similaridade de pensamentos, bem como a adesão aos ideais nietzschianos por artistas, filósofos e críticos russos.

²¹Como visto em seções anteriores, Bakhtin também ressalta que já no início da Idade Média foi possível observar a cultura cômica popular “adentrando” as esferas da ideologia oficial.

²²Clark e Holquist (2017, p.53), ao trazerem fatos da biografia de Bakhtin, afirmam: “Ainda que Bakhtin se declarasse mais tarde opositor de Nietzsche, é provável que ele, como seu irmão, tenham passado por uma fase inicial nietzschiana” e que o filósofo alemão tenha influenciado a obra de Bakhtin.

Nos tempos de estudante universitário, Bakhtin entra em contato com o catedrático de Filologia Clássica Tadeusz Stefan Zielinski²³ que conseqüentemente influi sobre sua escrita e sobre seu pensamento a respeito da diferenciação entre a cultura oficial e a popular (CLARK e HOLQUIST, 2017), bem como a pensar em termos nietzschianos²⁴ (CURTIS *apud.* MAZOUR-MATUSEVICH, 2009).

Na metade do século XIX, Friedrich Nietzsche contribui para os debates sobre o grotesco e sobre o gosto estético. O filósofo afirma em sua teoria que uma estética que festeja a terra também rejeita o bom gosto cultivado pelo canônico (SODRÉ e PAIVA, 2014). Por meio da obra *O Nascimento da Tragédia – ou Helenismo e Pessimismo* (1886) Nietzsche analisa o cenário grego anterior a Sócrates, no qual havia uma perfeita harmonia entre os princípios do Dionisíaco (referência à Dionísio, o deus ilimitado) e do Apolíneo (referência à Apolo, o deus limitado e das formas perfeitas). Essa harmonia refletia o modo helênico de viver e interpretar a arte que não se constituía como um objeto de contemplação, mas sim como a própria vida; a arte para os gregos significava a própria vida. Assim, o *ethos*²⁵ grego era essencialmente artístico (NIETZSCHE, 2017[1886]).

O princípio de Dionísio era importante, pois era a partir deste que o culto da expansão por meio da embriaguez ocorria, ou seja, o “eu”, o indivíduo necessitava das festas Dionisíacas para se perder por meio da embriaguez pelo vinho e pela dança (os excessos) e, assim, aproximar-se da loucura. O filósofo ressalta que, “a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas [...] somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual” (NIETZSCHE, 2017[1886], p.100).

Com isso, a perda do sentido do “eu”, o esquecimento da individualização, levava à catarse e à renovação do ser que era, após a festa, complementada pelo princípio apolíneo. Esse princípio, ligado à noção cartesiana, era o simbolismo da racionalidade e do controle que jamais levava à perda da individualidade e do centro do “eu”. Desta forma, como afirma Nietzsche,

o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso

²³Segundo Curtis *apud.* Mazour-Matusevich (2009) Zielinski foi um dos únicos classicistas europeus a destacar a importância do primeiro livro de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia – ou Helenismo e Pessimismo*.

²⁴O fato de Bakhtin quase nunca mencionar o nome do filósofo alemão em seus escritos é justificado por Mazour-Matusevich (2009), dentre outras razões, devido ao fato de os trabalhos de Nietzsche terem sido retirados das bibliotecas russas durante o regime Bolchevique e o fato de mencioná-los demonstrava-se perigoso.

²⁵ Consideramos aqui o *ethos*, uma das três provas aristotélicas do discurso (*ethos, pathos e logos*), segundo a visão da teórica da argumentação Amossy (2005) na qual ao enunciarmos o nosso discurso estamos imediatamente construindo para o nosso interlocutor “uma imagem de si” para o outro. Neste caso, arriscamos interpretar, por meio da leitura da obra nietzschiana, que a vida ideológica grega construía uma imagem de si baseada fundamentalmente pelo domínio da arte.

de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido. Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo, por exemplo, Tristão e Isolda, e que, através da música, apenas há de vê-la melhor e mais intimamente. O que não conseguirá a magia terapêutica de Apolo, se até dentro de nós pode suscitar a ilusão de que efetivamente o dionisíaco, a serviço do apolíneo, é capaz de intensificar os efeitos deste, de que a música, mesmo essencialmente, é arte de representação para um conteúdo apolíneo? (NIETZSCHE, 2017[1886], p.125)

Esses princípios começam a deteriorar-se na vida grega a partir de Sócrates, pois, segundo Nietzsche (2017[1886]), o caráter dionisíaco se perde, fazendo com que o coro ditirâmico, tão essencial para a existência da tragédia grega, perca a sua função e desapareça. A tragédia, que antes era a representação do equilíbrio entre Apolo e Dionísio (um espetáculo vivido e não assistido) agora passa a ser mais uma forma teatral do que um espetáculo musical, mais próxima à comédia, principalmente por meio das obras de Eurípides (NIETZSCHE, 2017[1886]).

Nietzsche salienta o fato de que Sócrates “como adversário da arte trágica se abstinha de frequentar as representações da tragédia e só se incluía no rol dos espectadores quando uma nova peça de Eurípides era apresentada” (NIETZSCHE, 2017[1886], p.82), e até proibiu os seus discípulos de participarem dela. Sócrates não concordava com a exaltação dos instintos como ocorria na era trágica grega; priorizava em seus pensamentos filosóficos a razão acima dos instintos. Com isso, o equilíbrio entre os princípios de Apolo e de Dionísio deixam de existir e o apolíneo ganha maior expressão na vida grega, conseqüentemente a quebra da harmonia entre os instintos e a razão leva à morte da tragédia. Nietzsche também apresenta os princípios cristãos como motivadores para esse fenômeno.

Como o foco do presente estudo é a teoria bakhtiniana, não aprofundaremos as características da filosofia nietzschiana. Concentremo-nos, assim, na observação das influências, das semelhanças e/ou das diferenças entre os dois teóricos, tais como o fato de que o ato de enfrentar o caos dionisíaco implicava para Nietzsche “o mais alto grau de liberdade individual”, enquanto que para Bakhtin esse momento era o alívio coletivo das hierarquias. Ou seja, para o primeiro o individual era valoroso enquanto vivência humana, para o segundo era a coletividade o momento mais renovador. A celebração do caos para Bakhtin é a representação da conexão com a terra geradora. Já para Nietzsche buscar a terra significava “o grito de um homem de uma sociedade madura e saturada de civilização” (MAZOUR-MATUSEVICH, 2009, p.09). Além disso, complementamos essa dualidade entre o pensamento dos teóricos com a interpretação de Mazour-Matusevich (2009, p.10):

[a]s noções de Bakhtin de glorificação da terra, vida corpórea, a verdade das pessoas também derivam das idéias nietzschianas de amor ao terreno, celebração do corpo e sua própria fisiologia e rejeição de qualquer verdade abstrata, alta e de outro mundo. Ambos se opõem à "cultura oficial" e à autoridade como tentativas prejudiciais de eliminar, sufocar e controlar a energia criadora da vida do caos dionisíaco. Mas enquanto Nietzsche está interessado principalmente no reino interno dionisíaco de um indivíduo, na organização do caos dentro de si, ou, em outras palavras, na esfera intrapessoal, Bakhtin se concentra na esfera interpessoal do coletivo.²⁶

Com relação ao carnaval bakhtiniano e à festa dionisíaca de Nietzsche, ambos possuem raízes nos ritos coletivos, durante os quais as pessoas transvestidas, entravam em êxtase em uma nova vida momentânea e se transformavam. Ou seja, por meio de novas roupas ou novas atitudes, enfim pelo ato de renovar-se, o efeito catártico ocorria. Para os dois teóricos a festa do carnaval trazia “um alívio da hipocrisia social e do medo do corpo, mas enquanto Nietzsche tende a culpar a religião cristã por essa fobia do corpo, Bakhtin prefere culpar a ideologia feudal e a hierarquia de classes (STAM, 1992, p. 45).

Os dois teóricos trabalham com a figura da festa e do banquete enquanto momento catártico e libertador das normas e amarras sociais. Nietzsche com o banquete dionisíaco no qual a bebida ocupa a função transformadora e orgiástica. Por meio desses dois elementos, banquete e bebida, o homem saía de sua realidade, do seu mundo vivido, e adentrava um mundo novo. Para Bakhtin, como já apresentado neste estudo, as figuras do banquete, do vinho e do riso eram extremamente renovadoras. Para nenhuma das duas teorias, esses elementos assumem um papel negativo, vulgar ou humilhante, mas sim ambivalente de morte-nascimento-transformação.

Como é característico de sua forma reflexiva dialógica, Bakhtin bebe em diversas fontes para criar sua teoria sobre o carnaval e sobre o grotesco, e não somente no pensamento de Friedrich Nietzsche. Contudo, pela especificidade de nosso estudo, é inviável abordarmos todas elas. Sabemos que com essa atitude de limitação do olhar epistemológico é possível gerar prejuízos a nossa interpretação, mesmo assim, preferimos destacar as correlações entre ambos os teóricos e procuramos evitar o surgimento de compreensões equivocadas com relação, principalmente, à festa carnavalesca de Bakhtin.

²⁶ Tradução nossa para: “*Bakhtin's notions of glorification of the earth, bodily life, people's truth also stem from Nietzschean ideas of love of the earthy, celebration of body and its very physiology and rejection of any abstract, high, and otherworldly truth. They both oppose "official culture" and authority as detrimental attempts to eliminate, suffocate, and control the life-creating energy of Dionysian chaos. But while Nietzsche is interested primarily in the inner Dionysian realm of an individual, in organizing chaos within, or, in other words, in the intrapersonal sphere, Bakhtin focuses on the interpersonal sphere of the collective*” (MAZOUR-MATUSEVICH, 2009, p.10).

Compreendemos, por meio desta seção, as razões pelas quais Bakhtin elege Rabelais como um corifeu, como o maior influenciador e representante do coro popular no Renascimento e, ao finalizar sua análise sobre *Gargântua e Pantagruel*, destaca que esta “ilumina a cultura popular das outras épocas” (BAKHTIN, 1987[1965], p. 419). Rabelais torna-se herdeiro do riso popular e representante das imagens do baixo material e corporal ao introduzir o realismo grotesco em sua escrita, por meio da língua vulgar, das imagens tidas como marginais para a Igreja e o Estado, representantes da cultura oficial, dentre vários outros elementos carnavalescos. É a resistência a qualquer tipo de imposição de normas ou padrões que ganha espaço na arte literária; artifício nem sempre compreendido no decorrer histórico.

1.6. A cosmovisão carnavalesca

Dentre as influências da teoria de Bakhtin sobre os estudos da linguagem e da cultura, a *cosmovisão carnavalesca* pode ser considerada um conceito muito importante para que compreendamos as diversas produções artísticas, verbais, verbo-visuais e/ou verbivocovisuais, que se relacionam com as ideologias não oficiais e populares.

Presente em todos os elementos por nós analisados até o momento, a cosmovisão carnavalesca pode ser percebida fortemente por meio do realismo grotesco, das festas populares e da carnavalização, também está presente nos gêneros literários do sério-cômico.

Na Antiguidade Clássica e no Helenismo, conforme Bakhtin nos explica em PPD, houve um processo de formação de diversos gêneros literários que se associavam com o sério-cômico (como veremos mais adiante). Desta forma, essa cosmovisão carnavalesca estabelecia suas particularidades principais e uma ligação da imagem e da palavra com a realidade (BAKHTIN, 2015[1963]). A literatura cômica da Idade Média pode ser associada ao gênero sério-cômico da Antiguidade Clássica, pois ambos apresentam uma forte ligação com a cosmovisão carnavalesca. Esta, que para Bakhtin

é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los. Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2015[1963], p. 122).

O homem é libertado de seus medos por meio desse tipo de cosmovisão que também o aproxima de si mesmo (o próprio homem) e do mundo, colocando-o em contato com a alegre relatividade da vida. Essa cosmovisão opõe-se à seriedade oficial que gerava o medo por meio

do poder unilateral, sombrio e dogmático. Opõe-se também a tudo que é hostil a qualquer mudança, que deseja ser absoluto e imóvel (BAKHTIN, 2015[1963]).

Bakhtin (2015[1963]) esclarece que a cosmovisão carnavalesca do mundo engloba quatro categorias que se inter-relacionam e a compõem: o livre contato familiar entre as pessoas; as *mésalliances*, com a aproximação entre opostos; a excentricidade, reveladora da natureza humana oculta, e as profanações (sacrilégios e paródias dos textos sagrados).

Notamos, por meio das análises dos conceitos bakhtinianos estudados até o momento, o quanto rica e importante é a cultura cômica popular. Para que possamos compreender com mais amplitude as relações existentes entre ela e o carnaval, faz-se de extrema importância significarmos, mesmo que de forma sucinta, os gêneros do sério-cômico, muitas vezes aqui citados e que são fortemente permeados, em sua estrutura, pela cosmovisão carnavalesca.

Vimos que, segundo Bakhtin (2015[1963]), durante a Antiguidade Clássica e o Helenismo, diversos gêneros formaram-se e se desenvolveram com diferenças em suas características exteriores, mas semelhantes no interior, que passam a ser chamados, pelos antigos, de *sério-cômicos*. Foram colocados em oposição aos gêneros sérios, tais como a epopeia, a tragédia e a retórica clássica. Dentre eles, encontramos “os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates” (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios²⁷ [...], os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipeia” (como gênero específico) e alguns outros gêneros” (BAKHTIN, 2015[1963], p.121).

Estes gêneros guardam uma forte interligação com o *folclore carnavalesco* e, conseqüentemente, por deter cada um uma cosmovisão carnavalesca; alguns caracterizando-se como nuances literárias dessa tradição oral. Há, segundo o teórico russo, um elemento retórico que se transforma no “clima de *alegre relatividade* da cosmovisão carnavalesca”, enfraquecendo a seriedade retórica, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo (BAKHTIN, 2015[1963], p.122), ou seja, inverte-se o fator hierárquico do gênero.

Como visto anteriormente, o sério-cômico integra, na visão de Bakhtin, o primeiro exemplo da literatura carnavalizada e, como tal, tem a peculiaridade de atribuir um novo tratamento à realidade. Interpreta-se, aprecia-se e se formaliza uma realidade por meio da atualidade (do dia a dia). O objeto, dessa forma, torna-se o presente e não mais a distância trazida pelo passado épico ou trágico dos mitos e das lendas.

Assim, as lendas não serão a base dos gêneros sério-cômico que terão como essências a experiência e a fantasia livre, possibilitando uma pluralidade de estilos e de vozes. Há uma

²⁷Segundo a nota do tradutor da obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015[1963]), Bakhtin utiliza o termo grego *sympósion* para se referir à literatura na qual os festins e as bebedeiras da Grécia Antiga estão presentes.

narrativa politonal que soma o sublime com o vulgar e o sério com o cômico, além da mescla de gêneros (cartas, paródias de gêneros elevados, a recriação paródica de citações etc.).

Segundo o pensador russo, os gêneros do sério-cômico assumem um papel de importância na literatura antiga para a evolução do romance europeu e da prosa literária. Pois, para ele, o romanesco contém três bases e três linhas que passam pela epopeia, pela retórica e pela literatura carnavalesca. O sério-cômico apresenta-se como o início do crescimento da diversidade da linha carnavalesca do romance e para a qual dois gêneros são relevantes: o diálogo socrático e a sátira menipeia.

Nos diálogos socráticos, por exemplo, é muito importante o processo de busca da verdade e não ela pronta. A voz socrática não se torna a definitiva sobre o debate, ao contrário, torna-se uma dentre muitas. É o método dialógico da busca da verdade versus o monologismo oficial da verdade única. Assim como Sócrates procurava a verdade por meio do processo de provocar o discurso pelo discurso, o herói dos diálogos socráticos torna-se um idealista. É por meio de atitudes livres e criadoras que este herói “busca e põe à prova a verdade” (FIORIN, 2017, p.99) – por exemplo temos *O Banquete* (380 a.C.), de Platão, em que o amor é investigado. A verdade surge então entre os homens e não apenas em um único.

Este gênero, sério-cômico, cuja existência foi breve, como afirma Bakhtin (2015[1963]), não era retórico e se desenvolve com a sustentação carnavalesco-popular, preenchido pela cosmovisão carnavalesca (destacando-se a fase socrática oral).

Com relação à sátira menipeia²⁸, que é caracterizada por Bakhtin em PPD como canal de percepção carnavalesca do mundo, tecemos o fato de ela ter exercido grande influência na literatura cristã antiga e na literatura bizantina, o que trouxe ecos e evolução até a Idade Moderna, exercendo o papel de veículo da cosmovisão carnavalesca na literatura. Nela o elemento cômico aumenta, “se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica” (BAKHTIN, 2015[1963], p. 130). Bakhtin (2015[1963]) atribui o aparecimento deste gênero à Antístenes, seguidor de Sócrates. E por meio de Menipo de Gádara, filósofo do século II a.C., é melhor definido e recebe sua denominação enquanto gênero pelo erudito romano Marco Terêncio Varro (I a.C.).

Temos como exemplo desse gênero as obras *Diálogo dos Mortos*²⁹, de Luciano de Samosata, e *O asno de ouro*³⁰, de Lúcio Apuleio. Bakhtin aponta em CPIMR que a menipeia

²⁸Para mais detalhes sobre as características e formação da sátira menipeia, ver Bakhtin (2015[1963]) e Fiorin (2017).

²⁹ Acredita-se que a obra tenha sido escrita entre 165 e 175 d.C.

³⁰ Também traduzida como *Metamorfoses*, a obra foi escrita em latim no século II.

foi fonte de inspiração para o escritor francês e também enfatiza que há nela um forte desprezo às instituições sociais. A presença do riso pode ser classificada como uma ramificação do socratismo (BAKHTIN, 1987[1965]).

Ela sobreviveu na Idade Média e no Renascimento sob a forma do gênero cômico das paródias dos livros sagrados e das histórias sagradas orais, escritas em latim ou em língua vulgar e que traziam uma noção carnavalesca do mundo. Citamos a *Coena Cypriani*³¹, o *Elogio da Loucura* (1509), de Erasmo de Roterdam, as paródias da Bíblia e os romances de cavalaria, tais como *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes.

A cosmovisão carnavalesca proporciona ao homem o contato consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Por meio dos gêneros literários do sério-cômico, que bebem nessa percepção carnavalesca do mundo, este homem tem a possibilidade, seja ao buscar as verdades ou, de maneira cômica, ao fundir o sublime e o vulgar, de dissipar seus medos e tudo o que o exclui da vida para, conseqüentemente, moldar um novo mundo e uma nova realidade.



O principal objetivo deste capítulo foi nos possibilitar um mergulho nos conceitos de cultura, cultura popular, carnavalização e grotesco trabalhados por Mikhail Bakhtin. Nossa finalidade foi proporcionar, por meio de nossa leitura das bases teóricas elaboradas por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, uma visão analítica mais elaborada e maiores possibilidades de traçarmos paralelos entre esses conceitos e o estudo de nosso *corpus*.

Em síntese, na introdução deste capítulo, relatamos que, por meio da análise da obra rabelaisiana, Bakhtin consegue trazer significado ao carnaval, enquanto instituição social, e ao realismo grotesco, enquanto modo literário e princípio do baixo material e corporal. O teórico russo mostra sua postura contrária à visão burguesa e eurocêntrica e as fortes influências exercidas pelas fontes populares na vida humana, bem como o fato de a cultura popular ser o foco de sua pesquisa.

³¹ Manuscrito de autoria desconhecida e data incerta. Foi publicado pela primeira vez em 1564.

Desta maneira, conseguimos apreender o quanto a cultura se relaciona com o homem, que é ator e produtor, e com os seus processos sociais através de diferentes gêneros do discurso. A cultura ganha sentido por meio do contato com outras culturas e pelos processos da vida humana. A dualidade entre a cultura oficial e a cultura do povo gera muitas reflexões ao pensamento de Bakhtin, seja para contradizer o monologismo ou para identificar o “desmascarar das autoridades”.

Essa cultura que quebra com as normas e com as hierarquias é a que se manifesta, dentro do cômico popular, em formas de ritos e espetáculos; de obras cômicas verbais e por meio das diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. Estudar em profundidade essa cultura cômica popular, principalmente no que condiz à Idade Média e ao Renascimento, é para Bakhtin a chave para compreender Rabelais e para nós é a possibilidade de visualizar muitas das produções humanas, que se voltam a essas fontes, com um outro olhar; talvez mais próximo ao de Bakhtin.

Um olhar que percebe que o carnaval era o núcleo da cultura cômica popular. O carnaval era vivido por todos, em coletividade. Era uma festa que virava a vida ao avesso. Destronava-se tudo o que era sagrado e intocável. O mundo era renovado, possibilitava o quebrar das barreiras da liberdade e do medo. As posições sociais igualam-se e o corpo encontra a possibilidade de renovação, conexão com o exterior e a consequente imortalidade por meio das ações do corpo, tais como o comer, o copular ou o evacuar. Enfim, tudo o que possibilitava a abertura do corpo e o seu contato com o mundo trazia uma ambivalência positiva.

Com relevância ímpar para este estudo também é o entendimento da carnavalização, ou seja, a transposição dos princípios do carnaval para a linguagem da literatura. Bakhtin debruça-se sobre esses elementos presentes na obra de Rabelais e demonstra a importância do que chamaremos aqui de metáforas do carnaval, na linguagem literária. Em nosso entendimento, a carnavalização possibilita ao leitor ou ao espectador, por meio da arte verbal, verbo-visual ou verbivocovisual, o contato com o carnaval, com sua festa popular e com sua riqueza destronante, seja pela percepção da linguagem da praça pública, seja pelo simbolismo corpóreo, o que assim leva à subversão do mundo oficial por meio da arte.

Do mesmo modo o riso surge como a oferta de uma experiência libertadora e alegre; de modo algum punitivo. Era a forma de combater o fixar-se do sério na vida humana ao celebrar a vitória sobre a morte. Rir é importante para que discursos autoritários não se alastrem e não imponham o seu acabamento e seu monologismo. Assim, o riso manifesta-se para lutar contra a morte, o medo e contra qualquer abuso da ação finalizadora, a algo, a alguém ou a culturas.

Ao vermos o belo de cabeça para baixo, ligado à noção de deformidade ou de rebaixamento ao plano do material e corporal então encontraremos o grotesco. Elemento este que se volta contra qualquer fechamento ou isolamento e se caracteriza por suas ligações com o universo e com a natureza, ou seja, com o exterior. Enquanto a cultura oficial qualifica como mau o exterior ao corpo, a cultura popular reconhece a necessidade de fundir-se com o lado de fora do corpo para conectar-se à natureza (representação do ciclo nascimento-morte) e com a terra (símbolo da absorção e do nascimento).

No realismo grotesco, que é o sistema imagético da cultura cômica popular, vemos todo o sublime e elevado sendo rebaixado ao plano da matéria e do corpo. Rebaixar aqui não significa humilhar, degradar de forma negativa, mas sim uma renovação.

Sabemos que estes termos compõem uma vasta teoria dentro do pensamento de Bakhtin e que corremos o risco de abordá-los com certas limitações inevitáveis ao nosso estudo. Contudo, o que consideramos ter ficado como essencial neste capítulo é a possibilidade de percebermos o quão forte e importante é a cultura popular para Bakhtin, pois é por meio da forma como este teórico a estuda que compreendemos os reflexos em sua própria jornada teórica como alguém que se associa à massa, às produções artísticas consideradas “mais baixas”, que vai contra o estabelecimento de hierarquias, de formas fixas e monovalentes.

É mister chegarmos ao final deste capítulo com elementos que nos auxiliem no desenvolvimento analítico-metodológico de nosso *corpus*, facilitando a compreensão, a mais profunda possível, da simbologia e das raízes do popular na construção da arte e do humano, seja ele medieval, renascentista ou contemporâneo. Assim, para o prosseguimento de nosso estudo é necessário ter em mente o que são essas imagens do popular para que possamos dialogar com elas.

No capítulo seguinte resgataremos alguns aspectos do contexto extraverbal de produção da série norte-americana, tais como origem da adaptação, perfil dos idealizadores, características de enredo, enfim, entraremos num diálogo aberto com o nosso *corpus* sob análise.

Capítulo 2 – O contexto extraverbal de produção



remos ser pertinente, para o entendimento mais amplo de nosso *corpus*, esmiuçar as características da obra literária, bem como trazer noções básicas sobre a biografia de seu escritor, George Martin, para assim chegarmos a uma ampla visão sobre a série televisiva *Game of Thrones* e sobre os responsáveis pela adaptação. Finalizaremos com uma retomada de fatos históricos que envolvem a formação da emissora HBO, tais como os períodos vivenciados pela televisão norte-americana e também como suas principais peculiaridades influenciam, em certa medida, a constituição da série como uma superprodução que coleciona uma legião de fãs e de títulos/premiações.

2.1. O que o *corpus* tem a nos dizer?

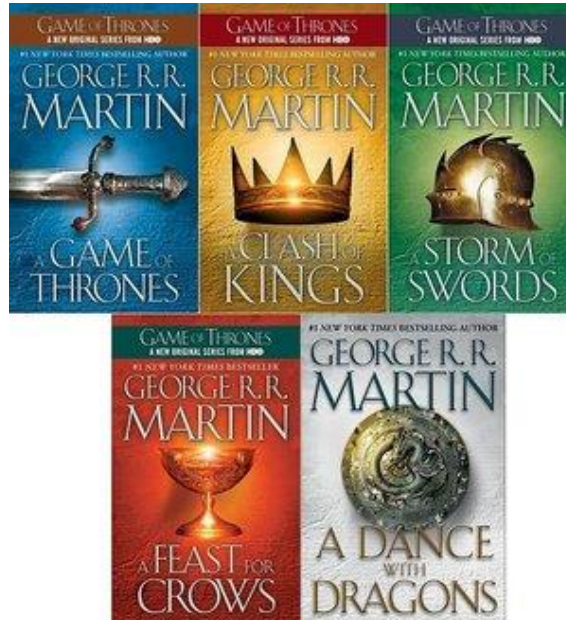
Nosso objeto sob análise é a série televisiva norte-americana *Game of Thrones* (doravante GOT) que foi criada pelos produtores-executivos e roteiristas-chefes, David Benioff e D.B.Weiss para o canal de televisão pago HBO (*Home Box Office Inc.*). A série foi inspirada na sequência de sete livros de fantasia épica escritos pelo americano George Raymond Richard Martin (ou como é conhecido George R.R. Martin), com o nome de *As Crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*). Formada por oito temporadas, a primeira teve sua estreia em 17 de abril de 2011 e a oitava e última em 14 de abril de 2019.

Antes de pormenorizarmos a série, passaremos a uma rápida introdução sobre a obra literária. Como estudaremos a sua adaptação para a televisão, mais especificamente para um canal pago, cremos ser importante esse resgate, pois as comparações entre o discurso literário (origem) e o discurso seriado (produto) são inevitáveis.

Embora sejam enunciados distintos, livro e série, o enredo das duas obras é o mesmo, uma vez que o segundo é uma adaptação do primeiro. Ou seja, a composição temática é o elo de ligação entre os dois gêneros discursivos. Assim, baseados na teoria bakhtiniana, visualizamos ser relevante conhecer essa origem da obra de Martin para melhor compreender as influências do livro para a série televisiva, bem como a releitura feita de um gênero para o outro.

2.1.1. As Crônicas de Gelo e Fogo: muito além de uma saga de fantasia épica

Figura 5 -As Crônicas de Gelo e Fogo - capas dos livros da editora *Bantam Books (Spectra)*



Fonte: site *Gelo & Fogo wiki*. Disponível em: <https://goo.gl/ujVpJc>

A saga épica *As Crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*, no original em inglês) é uma série de livros de fantasia épica, que o romancista e roteirista norte-americano George R. R. Martin iniciou em 1991, com o planejamento de escrever apenas uma trilogia. O primeiro volume foi publicado em 1996 pela editora *Bantam Spectra (Bantam Books)*. Hoje, porém, com a fama tanto da série de livros, quanto da série televisiva, o autor objetiva ampliar para sete livros, dos quais cinco já foram publicados (*A Game of Thrones*, *A Clash of Kings*, *A Storm of Swords*, *A Feast for Crows*, *A Dance with Dragons*) e o sexto volume, *The Winds of Winter*, está em fase de desenvolvimento (o último, ainda sem previsão de lançamento, será *A Dream of Spring*).

O enredo é ambientado nos continentes fictícios de Westeros e Essos e se passa em um período inspirado na Idade Média. Os Sete Reinos de Westeros são palco das lutas de seus habitantes por poder, amor, honra e fortuna. A língua falada em Westeros é uma língua comum com a existência de diversos dialetos. Já em Essos há a existência de diversas línguas, tais como o idioma dothraki, o valírio moderno, dentre outras.

Há três principais enredos: nos Sete Reinos há uma guerra civil sucessória entre várias famílias que disputam o controle desses reinos; no extremo Norte, os Outros (seres sobrenaturais que habitam além da imensa muralha de gelo) são uma constante ameaça e, perambulando por diversos lugares do mundo inventado por Martin, temos Daenerys Targaryen

(filha do rei louco que foi deposto 15 anos antes, em uma também guerra civil) a última sobrevivente e herdeira exilada da Casa Targaryen, em busca de sua reconquista ao Trono que lhe é de direito.

Além da obra *As Crônicas de Gelo e Fogo* (chamada obra cânone por ser a principal), Martin também escreveu algumas novelas que são resumos dos romances principais e três contos derivados dos livros principais³²; algo bem próximo ao estilo de escrita de J. R.R. Tolkien com o seu legendário. A saga foi adaptada, além da série, em diversos outros formatos como jogos de *vídeo game*, histórias em quadrinhos e até rendeu a criação de bonecos em miniatura³³.

A obra já vendeu mais de 60 milhões de exemplares ao redor do mundo e foi traduzida para quase 50 idiomas. Foi bem recebida tanto pela crítica literária, como pelo público, mesmo com as acusações de anti-feminismo e de racismo. Recebeu indicações à prêmios de fantasia e ficção científica, tais como o *Prêmio Locus*, o *Prêmio Nebula* e o *Prêmio Hugo*. A editora *LeYa* é a responsável pela edição da obra no Brasil e, nos quatro primeiros volumes seguiu a tradução da editora portuguesa, *Saída de Emergência*, fazendo apenas algumas adaptações da versão europeia do tradutor português Jorge Candeias; o que gerou um certo incômodo ao tradutor, pois o mesmo não foi consultado para auxiliar nesse processo de adaptação³⁴.

Como amante dos estudos históricos, George Martin teve inspiração em vários fatos, realmente ocorridos, ao elaborar a sua obra. Para poder formar uma sociedade medieval verossímil e com a realidade da baixa expectativa de vida³⁵, Martin leu vários livros sobre as Cruzadas, bem como sobre as guerras dos Cem Anos e a Guerra das Rosas. Não se inspirou propriamente em livros de literatura fantástica, mas em obras como *Ivanhoé*, de Walter Scott, de autores como Bernard Cornwell e principalmente no romance histórico do francês Maurice Druon, *Os Reis Malditos*, do qual retira a referência para o jogo dos tronos³⁶. Para idealizar a muralha de gelo, que protege Westeros das criaturas sobrenaturais, Martin recorre ao Muro de Adriano, fortificação construída pelo imperador romano, que conheceu em uma viagem pela Escócia, em 1980³⁷.

³²Para obter mais informações sobre o processo criativo de George Martin e da produção da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, verificar: <<https://goo.gl/Df3ZKf>> Acesso em: 29 ago. 2018.

³³Disponível em: <<http://westeros.org/>> Acesso em: 29 ago. 2018.

³⁴Para obter mais informações à respeito da tradução para o português brasileiro, acessar: <<https://goo.gl/92nUK9>> ou <<https://goo.gl/agmv4x>>, no qual o próprio tradutor dá o seu depoimento. Acesso em: 04 set. 2018.

³⁵Disponível em: <<https://goo.gl/yHW8Uk>> Acesso em: 20 ago. 2018.

³⁶Disponível em: <<https://goo.gl/GDoS1f>> Acesso em: 20 ago. 2018.

³⁷Disponível em: <<https://goo.gl/tZFkwM>> Acesso em: 20 ago. 2018.

Como citado anteriormente, o gênero da obra é a fantasia épica e recebe a influência de obras de autores como J. R. R. Tolkien, Jack Vance e Tad Williams. Entretanto, Martin tem uma forma narrativa que prioriza os elementos realistas acima dos fantásticos. Deparamo-nos com cenas de batalhas sangrentas, infanticídios, traições, incesto, prostituição, estupro e todo tipo de prática amoral, que enquadra a obra como destinada ao público adulto. O que causa espanto em muitos dos leitores é o fato de que o autor não tem receio algum ao matar os seus protagonistas, o que leva à mudanças bruscas no destino da narrativa e na expectativa dos leitores com relação à continuação do enredo.

O ambiente narrativo segue a influência tolkieniana de criar um mundo medieval paralelo ao nosso. Os volumes seguem uma sequência evolutiva da guerra pelo poder do *Trono de Ferro* e cada capítulo é relatado em terceira pessoa, pelo ponto de vista de um personagem diferente, conectando-se a história ao próximo capítulo. Assim como Tolkien, Martin segue o modelo de incluir extensos apêndices com os personagens e suas respectivas Casas e mapas com as regiões de Westeros e de Essos, o *locus* narrativo³⁸.

George R.R. Martin é chamado de “o Tolkien americano” e é inevitável as comparações que recebe de vários críticos literários e de fãs sobre as semelhanças de escrita com o escritor de *O Senhor dos Anéis*, J. R.R. Tolkien. Martin muitas vezes responde que tem Tolkien como mestre e que, tanto na adolescência como hoje, é um fã das obras tolkienianas³⁹.

Embora Martin tenha fortes ligações com o estilo escritural fantástico de Tolkien, o autor de *As Crônicas de Gelo e Fogo* adere a um perfil e a um estilo composicional mais carnalizado. Tolkien leva a sua influência e sua visão religiosa cristã para as suas obras, o que colabora para que seu texto seja mais acabado, fechado e oficial, ou seja, mais ligado aos padrões em voga em sua época para o gênero de fantasia. Martin, por sua vez, apresenta personagens e enredos mais abertos e inacabados⁴⁰, foge assim de modelos sociais ou religiosos. Esse estilo autoral de Martin permite que muitos críticos e leigos envolvidos com a literatura⁴¹,

³⁸Disponível em: <<https://goo.gl/WYEYnp>> Acesso em: 04 set. 2018.

³⁹Disponível em: <<https://goo.gl/LFsGLd>> Acesso em: 20 ago. 2018.

⁴⁰Para uma maior compreensão sobre as diferenças entre os autores Tolkien e Martin, suas características de escrita, bem como sobre a questão de personagens mais acabados ou inacabados, sugerimos a leitura de: PAIS, Ana C. A simbologia do corpo feminino na literatura fantástica: Tolkien e Martin. In: **A subcriação de mundos** [recurso eletrônico]: estudos sobre a literatura de J.R.R. Tolkien / Org.: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego G.; CUNHA, Maria Z. São Paulo: FFLCH/USP, 2019. PDF. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/405>. Acesso em: 20 mar. 2020.

⁴¹Fazemos referência aqui ao colóquio organizado na cidade de Epinal, na França, previsto para os dias 14 e 15 de maio de 2020, "*Game of Thrones, nouveau modèle pour la fantasy?*", com o objetivo de discutir a importância e o papel transformador, tanto do livro quanto da série, para a evolução do gênero de fantasia, bem como para a mídia de massa. Disponível em: https://www.fabula.org/actualites/colloque-des-imaginaires-2020-game-of-thrones-nouveau-modele-pour-la-fantasy_92699.php. Acesso em: 15 fev. 2020.

seja no estudo, seja na mera apreciação, apontem a partir de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, para o surgimento de um novo estilo do gênero fantástico, muito mais ligado à realidade, mais sangrento e adulto. Passemos, então, a uma rápida biografia do escritor, com a finalidade de podermos compreender melhor as suas inevitáveis referências na adaptação seriada.

2.1.1.1. George Raymond Richard Martin, o criador

Figura 6 - George R.R. Martin



Fonte: Revista Galileu Online. Disponível em: <https://goo.gl/EEgm6x>

Nascido em 20 de setembro de 1948, em Nova Jersey, Martin é o filho mais velho de Raymond Collins Martin e Margaret Brady Martin. Teve uma infância humilde e inicia a sua experiência com a escrita ainda quando criança. Aproveitava para vender as suas histórias sobre monstros, por centavos, para os colegas da escola e para vizinhos. Martin também fazia sessões de leitura dramática. Na adolescência era fã e colecionador de quadrinhos e começa a escrever ficção em *fanzines*⁴².

Gradua-se em jornalismo pela *North Western University*, Chicago, e realiza mestrado também na mesma área e universidade. Sua primeira história de ficção científica, *The Hero*, em 1971 o firma como escritor e lhe traz vários prêmios pela obra. Porém, quase desiste da carreira de escritor por conta do seu quarto livro, *The Armageddon Rag*, lançado em 1983, não ter alcançado sucesso nas vendas.

Por dez anos trabalhou em *Hollywood* como roteirista, editor e, por vezes, como produtor de seriados de TV, tais como *The Twilight Zone* e *Beauty and the Beast*, também escreveu alguns pilotos de filmes. Entretanto, Martin sempre era barrado em sua criatividade, seja no cinema ou na televisão, por razões de o que ele projetava ser muito custoso e requerer

⁴²Breve biografia do autor. Disponível em: <http://georgerrmartin.com.br/> Acesso em: 25 ago. 2018.

altos orçamentos. Os cortes e as reduções que ele era obrigado a fazer começaram a frustrá-lo enquanto artista, como ele mesmo relata:

[...] E eu fazia. Era o trabalho. No entanto, sempre preferi aqueles meus primeiros improdutíveis rascunhos iniciais aos roteiros finais e, depois de dez anos na indústria, estava cansado de me refrear. Foi isso que, mais que tudo, me levou de volta à prosa, meu primeiro amor, da década de 1990. O resultado foi *A Guerra dos Tronos* e sua sequência (cinco livros publicados até o momento, mais dois planejados). Havia passado anos imaginando, escrevendo e desenvolvendo conceitos para a TV, tudo eminentemente factível para os orçamentos televisivos. Agora queria deixar tudo isso para trás, transpor todos os obstáculos. Imensos castelos, vastas paisagens dramáticas – desertos, montanhas, pântanos -, dragões, lobos gigantes, batalhas colossais com centenas de cada lado, brilhantes armaduras, belas heráldicas, lutas de espada e torneios, milhares de personagens complicados, antagonistas, falhos, um completo mundo imaginário. Completamente não filmável, é claro. Nenhum estúdio ou rede de TV jamais tocaria em uma história como essa. Eu sabia. Seriam bons livros, talvez grandes livros, porém era tudo o que seriam. (Ah, a ironia...) (COGMAN, 2013, p.05).

Martin então recebe a proposta dos produtores e roteiristas David Benioff e Dan Weiss para fazer a adaptação de sua obra *As Crônicas de Gelo e Fogo* para uma série de TV. A investida seria o canal de TV pago *HBO*, o que gerou a série de TV de grande sucesso *GOT* e colocou em prática o sonho de serem mais do que grandes livros. Martin vive hoje em Santa Fé, Novo México.

Após este breve apanhado sobre as origens e as características da saga literária de George Martin, passemos agora aos detalhamentos sobre a adaptação *GOT*; o nosso foco de análise.

2.1.2. *Game of Thrones*, a adaptação

Figura 7 - Símbolo da abertura da série *Game of Thrones*



Fonte: Site *Wikipédia*. Disponível em: <https://goo.gl/oNyRoL>

[...] tanto a série como os livros se tornaram parte de nossa cultura, com referências e citações em programas tão diversos quanto *Os Simpsons*, *The Big Bang Theory*, *Parks and Recreation*, *Castle* e *Chuck*.

(COGMAN, 2013, p.05)

Levando em consideração que o objetivo deste estudo é entender, por meio dos signos verbivocovisuais, como a simbologia da cultura popular é construída dentro da série GOT e como estes elementos compõem a arquitetônica da obra, necessitamos conhecer as especificidades de criação e de enredo desse objeto sob análise. Nosso olhar analítico precisa ser apurado levando em conta as influências da obra literária, sem nos esquecer de observar a série como uma adaptação, ainda mais pelo fato de ela ser conhecida por não seguir literalmente o roteiro e as situações dos livros, mas por modificar histórias e até mesmo personagens.

Dessa maneira, para que possamos compreender de um modo mais amplo a obra em análise, precisamos também assimilar o seu contexto sociocultural, o tempo histórico no qual se encaixa e suas características de produção/construção. Para realizar a análise da série, os dados contextuais serão a partir de agora esmiuçados.

2.1.2.1. Fichas técnicas das temporadas e o contexto de produção

A primeira temporada teve sua exibição nos Estados Unidos, entre 17 de abril e 19 de junho de 2011. Conquistou uma audiência de mais de dois milhões de espectadores, na faixa etária considerada a melhor para o mercado no país, a dos 18 aos 49 anos⁴³. Formada por 10 episódios, com cerca de cinquenta e cinco minutos cada, foi transmitida aos domingos, semanalmente às vinte e uma horas pela *HBO*. No Brasil, a exibição ocorreu entre 08 de maio e 10 de abril de 2011, com dublagem e/ou legendas, também por meio da *HBO*.

A fase de produção teve início em janeiro de 2007⁴⁴ e com apenas dois dias de transmissão do episódio piloto, a série já teve aprovada a renovação de mais uma nova temporada⁴⁵. A série tornou-se, então, uma superprodução referência na área das adaptações televisivas e conhecida pelos altos investimentos como por exemplo o custo de 10 milhões de dólares no primeiro episódio e de 100 milhões de dólares na sexta temporada inteira.⁴⁶ Segundo a empresa *Parrot Analytics* que verifica a demanda mundial de conteúdos

⁴³Essa faixa etária é considerada a melhor para o mercado americano por ser a de maior potencial de compra e, por isso, a que tem maior valor de audiência. Para mais informações, acessar: TV BY THE NUMBERS. Updated: 'Game of Thrones' Ratings: Season One. Disponível em: <https://tvbythenumbers.zap2it.com/1/game-of-thrones-ratings-season-one/>. Acesso em: 07 mar. 2020.

⁴⁴Para informações: *HBO turns 'fire' into fantasy series*. Disponível em: <https://variety.com/2007/scene/markets-festivals/hbo-turns-fire-into-fantasy-series-1117957532/>. Acesso em: 20 out. 2018.

⁴⁵"HBO renews 'Game of Thrones' for second season!" Fonte: Entertainment Site. Disponível em: <https://ew.com/article/2011/04/19/game-of-thrones-renewed/>. Acesso em: 20 out. 2018.

⁴⁶"Mais cara da TV, Game of Thrones custa três vezes Os Dez Mandamentos". Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/mais-cara-da-tv-game-of-thrones-custa-tres-vezes-dez-mandamentos-10992?cpid=txt>. Acesso em: 20 out. 2018.

televisivos, GOT tem uma média global diária de 7.191.848 *Demand Expressions*⁴⁷, podendo ser considerada, atualmente, a série televisiva mais popular do mundo.

Por meio das fichas técnicas de cada temporada, pode-se compreender que a produção da série foi algo realizado a várias mãos e amplamente complexa. Vejamos os detalhes:

PRIMEIRA TEMPORADA (Season one)	
DIREÇÃO:	Alan Taylor, Brian Kirk, Daniel Minahan e Timothy Van Patten.
ROTEIRO:	Bryan Cogman, David Benioff, D. B. Weiss, George R. R. Martin e Jane Espenson.
PRODUTORES:	Carolyn Strauss, David Benioff, D.B. Weiss, Frank Doelger, George R. R. Martin, Guymon Casady, Mark Huffam, Ralph Vincinaza, Tom McCarthy e Vince Gerardis.
TEMPO DE DURAÇÃO:	570 minutos.
PAÍS DE ORIGEM:	Estados Unidos da América.
ELENCO⁴⁸:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Emilia Clarke, Harry Lloyd (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2011.
ESTREIA:	17 de Abril de 2011 (Mundial).

SEGUNDA TEMPORADA (Season two)	
DIREÇÃO:	Alan Taylor, Alik Sakharov, David Nutter, David Petrarca e Neil Marshall.
ROTEIRO:	Bryan Cogman, David Benioff, D. B. Weiss, George R. R. Martin e Vanessa Taylor.
PRODUTORES:	Alan Taylor, Bernadette Caulfield, Carolyn Strauss, David Benioff, D.B. Weiss, Frank Doelger, George R. R. Martin, Guymon Casady, Vanessa Taylor e Vince Gerardis.
TEMPO DE DURAÇÃO:	600 minutos.
PAÍS DE ORIGEM (filmagens):	Estados Unidos da América, Reino Unido e Irlanda do Norte.
ELENCO⁴⁹:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Emilia Clarke, Carine van Houten, Charles Dance (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2012.
ESTREIA:	01 de Abril de 2012 (Mundial).

TERCEIRA TEMPORADA (Season Three)
--

⁴⁷ Medida usada pela companhia para mensurar a audiência, assim como o compartilhamento entre as pessoas, as menções nas redes sociais e outros fatores, bem como para estimar a demanda de espectadores para vários programas. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-40630892>. Acesso em: 20 out. 2018.

⁴⁸ Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “Filmow”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-1a-temporada-t21803/ficha-tecnica/>. Acesso em: 25 out. 2018.

⁴⁹ Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “Filmow”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-2a-temporada-t42424/ficha-tecnica/>. Acesso em: 25 out. 2018.

DIREÇÃO:	Alex Graves, Alik Sakharov, Daniel Minahan, David Benioff, David Nutter, D. B. Weiss e Michelle MacLaren.
ROTEIRO:	Bryan Cogman, David Benioff, D. B. Weiss, George R. R. Martin e Vanessa Taylor.
PRODUTORES:	Bernadette Caulfield, Carolyn Strauss, Christopher Newman, David Benioff, D.B. Weiss, Frank Doelger, George R. R. Martin, Greg Spence, Guymon Casady, Vanessa Taylor e Vince Gerardis.
TEMPO DE DURAÇÃO:	566 minutos.
PAÍS DE ORIGEM (filmagens):	Estados Unidos da América, Reino Unido e Irlanda do Norte.
ELENCO⁵⁰:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Emilia Clarke, Carine van Houten, Iain Glen (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2013.
ESTREIA:	31 de Março de 2013 (Mundial).

QUARTA TEMPORADA (Season Four)

DIREÇÃO:	Alex Graves, Alik Sakharov, David Benioff, D.B. Weiss, Michelle MacLaren e Neil Marshall.
ROTEIRO:	Bryan Cogman, David Benioff, D. B. Weiss e George R. R. Martin.
PRODUTORES:	Bernadette Caulfield, Bryan Cogman, Carolyn Strauss, Christopher Newman, David Benioff, D.B. Weiss, Frank Doelger, George R. R. Martin, Greg Spence e Guymon Casady.
TEMPO DE DURAÇÃO:	530 minutos.
PAÍS DE ORIGEM (filmagens):	Estados Unidos da América.
ELENCO⁵¹:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Emilia Clarke, Carine van Houten, Gwendoline Christie (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2014.
ESTREIA:	6 de Abril de 2014 (Mundial).

QUINTA TEMPORADA (Season Five)

DIREÇÃO:	David Nutter, Jeremy Podeswa, Mark Mylod, Michael Slovis e Miguel Sapochnik.
ROTEIRO:	Bryan Cogman, Dave Hill, David Benioff, D. B. Weiss e George R. R. Martin.

⁵⁰ Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “*Filmow*”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-3a-temporada-t55264/ficha-tecnica/> Acesso em: 25 out. 2018.

⁵¹ Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “*Filmow*”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-4a-temporada-t75518/ficha-tecnica/> Acesso em: 25 out. 2018.

PRODUTORES:	Bernadette Caulfield, Bryan Cogman, Carolyn Strauss, Christopher Newman, David Benioff, D.B. Weiss, Frank Doelger, George R. R. Martin, Greg Spence, Guymon Casady, Lisa McAtackney e Vince Gerardis.
TEMPO DE DURAÇÃO:	570 minutos.
PAÍS DE ORIGEM (filmagens):	Estados Unidos da América.
ELENCO⁵²:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Carine van Houten, Dean-Charles Chapman, Emilia Clarke, (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2015.
ESTREIA:	12 de Abril de 2015 (Mundial).

SEXTA TEMPORADA (Season Six)

DIREÇÃO:	Daniel Sackheim, Jack Bender, Jeremy Podeswa, Mark Mylod e Miguel Sapochnik.
ROTEIRO:	Bryan Cogman, Dave Hill, David Benioff, D. B. Weiss e George R. R. Martin.
PRODUTORES:	Bernadette Caulfield, Bryan Cogman, Carolyn Strauss, David Benioff, D.B. Weiss e George R. R. Martin.
TEMPO DE DURAÇÃO:	500 minutos.
PAÍS DE ORIGEM (filmagens):	Estados Unidos da América.
ELENCO⁵³:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Carine van Houten, Hannah Murray, Indira Varma, (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2016.
ESTREIA:	24 de Abril de 2016 (Mundial).

SÉTIMA TEMPORADA (Season Seven)

DIREÇÃO:	Alan Taylor, Jeremy Podeswa, Mark Mylod e Matt Shakman.
ROTEIRO:	Bryan Cogman, Dave Hill, David Benioff, D. B. Weiss e George R. R. Martin.
PRODUTORES:	Bernadette Caulfield, Bryan Cogman, Carolyn Strauss, Chris Newman, David Benioff, D. B. Weiss, Frank Doelger, George R. R. Martin, Greg Spence, Guymon Casady, Lisa McAtackney e Vince Gerardis.
TEMPO DE DURAÇÃO:	446 minutos.
PAÍS DE ORIGEM (filmagens):	Estados Unidos da América.

⁵² Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “*Filmow*”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-5a-temporada-t92224/ficha-tecnica/> Acesso em: 25 out. 2018.

⁵³ Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “*Filmow*”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-6a-temporada-t93260/ficha-tecnica/> Acesso em: 25 out. 2018.

ELENCO⁵⁴:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Indira Varma, Kit Harington, Lena Headey, (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2017.
ESTREIA:	16 de Julho de 2017 (Mundial).

OITAVA TEMPORADA (Season Eight)	
DIREÇÃO:	David Benioff, David Nutter, D.B. Weiss e Miguel Sapochnik
ROTEIRO:	Bryan Cogman, Dave Hill, David Benioff, D. B. Weiss, Ethan J. Antonucci, George R. R. Martin e Gursimran Sandhu.
PRODUTORES:	Bernadette Caulfield, Bryan Cogman, Carolyn Strauss, Chris Newman, David Benioff, David Nutter, D. B. Weiss, Duncan Muggoch, Frank Doelger, George R. R. Martin, Greg Spence, Guymon Casady, Lisa McAttackney, Miguel Sapochnik e Vince Gerardis.
TEMPO DE DURAÇÃO:	484 minutos
PAÍS DE ORIGEM (filmagens):	Estados Unidos da América, Reino Unido e Irlanda do Norte.
ELENCO⁵⁵:	Aidan Gillen, Alfie Allan, Indira Varma, Kit Harington, Lena Headey, (...).
GÊNERO:	Aventura; Drama; Fantasia.
CLASSIFICAÇÃO:	16 - Não recomendado para menores de 16 anos (linguagem imprópria / sexo / violência).
ANO DE PRODUÇÃO:	2019.
ESTREIA:	14 de Abril de 2019 (Mundial).

Composta por oito temporadas, a série traz um trabalho de direção, roteiro e produção que se destaca pelo grande número de pessoas que assumem, em conjunto, estas funções, diferentemente de outras séries de grande sucesso, tais como a também americana *Breaking Bad*⁵⁶ que contava em algumas temporadas com apenas um roteirista e dois produtores.

Enfatizamos que o fato de a série GOT ser produzida por várias mãos marca um estilo autoral contemporâneo e conectado de modo amplo às mudanças, cada vez mais frequentes, na criação e na produção de obras para a mídia de massa. Ou seja, num momento histórico que se caracteriza pela globalização e rapidez na produção e no consumo, é comum as transmutações dos comportamentos social, cultural, enfim ideológico que, conseqüentemente, alteram o modo de construção e o fazer artístico dos gêneros discursivos, em nosso caso a série televisiva; antes

⁵⁴ Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “Filmow”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-7a-temporada-t110999/ficha-tecnica/> Acesso em: 25 out. 2018.

⁵⁵ Para informações sobre todo o elenco dessa temporada, consultar o site “Filmow”. Disponível em: <https://filmow.com/game-of-thrones-8a-temporada-t119613/ficha-tecnica/> Acesso em: 15 fev. 2020.

⁵⁶ Para mais informações sobre a série, consultar o site “Filmow”. Disponível em: <https://filmow.com/buscar/?csrfmiddlewaretoken=OewiIF6Y8Y41Lf6Zs5j52Owpm5a6oMb7&q=Breaking+Bad> Acesso em: 27 out. 2018.

mais individualizada, hoje mais coletiva e de massa. Aspecto que retomaremos mais à frente.

Outro fato interessante de ser destacado é a presença de George Martin em todas as temporadas como roteirista e/ou produtor. A presença do escritor da saga nestas funções nos leva a supor que a obra literária e a obra adaptada talvez não se distanciem tanto uma da outra, pois o autor-criador da “obra base” também está nos trabalhos de criação e adaptação da “obra-produto”.

Filmada pela *Paint Hall Studios*, em Belfast na Irlanda do Norte, na Espanha, em Navarra, em Marrocos, em Malta, na Croácia e na Islândia, a série foi muito bem recebida pelo público e pela crítica especializada, além de ter sido indicada a vários prêmios; possui 26 *Emmy Awards*. Considerada a série dramática com maior transmissão simultânea ao redor do mundo em 2015, de acordo com a *Entertainment Weekly*, entra para o Livro dos *Records* de 2016. Visualizada por meio do canal pago HBO, pela *internet* ou mesmo por meio dos *downloads* ilegais dos fãs (prática recorrente entre muitos internautas), a série recebeu elogios a respeito do enredo, da superprodução e da atuação dos atores.

Com um enredo complexo, a obra de Martin é vista por muitos críticos americanos, tais como Lev Grossman, como uma das melhores séries de fantasia já escrita, igualando-se a outros gêneros ficcionais ou a dramas arquetípos, tais como os de Homero e Sófocles, como bem citou Damien G Walter, do jornal inglês *The Guardian*, em julho de 2011⁵⁷. Muito comparada à obra do filólogo J.R.R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, por seu gênero e composição, *As Crônicas de Gelo e Fogo*, entretanto, demonstram a incerteza do homem em relação ao caminho ao qual a civilização tomará: “estamos a salvo ou fadados a uma vida infeliz e insegura?”⁵⁸

Embora existam os elogios, a saga, assim como a obra literária, também passa a ser acusada de antifeminista e racista por todas as cenas de incesto, adultério, estupro e violências generalizadas que retrata, de uma forma ainda mais enfática nas telas da televisão, em comparação aos livros; por esta razão não é indicada para menores de 16 anos. Contudo, Martin justifica as cenas pelo fato de a trama basear-se numa história medieval, momento histórico no qual ações assim eram recorrentes.

Não somente na televisão, mas também no livro original de George Martin como já mencionado, o enredo se constrói sobre um mundo fantasia, no qual as estações do ano podem durar longos períodos e, principalmente o inverno pode ser amedrontador. Imensos castelos, paisagens dramáticas, dragões, lobos gigantes, demônios de gelo, princesas, batalhas colossais, armaduras, lutas de espada e torneios, bruxas, feiticeiros e anões. GOT representa uma história

⁵⁷ Ver referência ao final do trabalho.

⁵⁸ Ver referência ao artigo de Grossman ao final do trabalho.

muito além da retratada em *O Senhor dos Anéis* e com personagens muito mais complexos psicologicamente do que o habitual para as literaturas de mesmo gênero.

Com sete reinos dentro do território chamado Westeros e uma lendária briga entre as casas nobres para obter o Trono de Ferro e o título de monarca desses reinos unificados, a história traz ao telespectador um jogo de poder e também o inesperado, pois como cita um dos roteiristas-chefe, David Benioff, “[n]o mundo real, coisas horríveis acontecem com pessoas boas, mas imbecis hipócritas em geral fazem tremendo sucesso. Então, como, no mundo da fantasia, o bem sempre triunfa e o mal é derrotado?” (COGMAN, 2013, p.07). Então, o viés da tragédia edipiana, no qual o mundo real pode ser bem mais cruel do que a fantasia, é agregado à série.

Apesar de o enredo ser construído sob uma história de fantasia épico-medieval, a série traz personagens que se assemelham muito aos cidadãos reais, com pessoas que apresentam situações e motivações de vida muito familiares e reconhecíveis ao espectador ou leitor. Martin consegue trazer o real e o sobrenatural lado a lado com intrigas políticas, entronação e destronação de reis e crises psicológicas de seus personagens. Fato que nos faz pensar em uma possível catarse humana, uma vez que, caso o telespectador esteja a procura, consciente ou inconscientemente, de uma válvula de escape para as suas aflições vividas, ele possa encontrar, nos episódios a que assiste, pessoas terríveis com traços simpáticos e outras adoráveis com traços repugnantes, libertando-se assim de suas tensões e surgindo a sensação do alívio por suas possíveis falhas sociais. Ao contrário do que ocorre em enredos nos quais o bem sempre vence, o herói sempre é o mais bonito da trama (COGMAN, 2013) e a realidade vivida pelo telespectador nem sempre é posta à observação/reflexão, GOT deleita seus fãs com a possibilidade ampla de entretenimento e, ao mesmo tempo, de refletir sobre questões que ocorrem do lado de fora da tela da televisão e que nem sempre são debatidas ou postas à mostra devido a padrões impostos de certo ou errado. Situações que em nossa realidade ficam bem distantes do acabamento perfeito dado pela cultura oficial, seja ela a medieval ou a nossa, dita moderna.

2.1.2.2. Os Meistres⁵⁹ da adaptação

Figura 8 - Da esquerda para direita: Dave Hill, David Benioff, D.B.Weiss e Bryan Cogman



Fonte: site *The Grumpy Fish*. Disponível em: <https://goo.gl/fupNC9>

David Benioff e D.B.Weiss são os produtores-executivos e os roteiristas-chefes responsáveis pela adaptação da obra literária de George Martin para a série televisiva. Lembramos que, pelas fichas técnicas, inferimos que não somente estes exercem essa função, mas nessa subseção os destacamos por serem eles os que iniciaram e projetaram as ideias de adaptação da obra literária para as telas da televisão. Vejamos, rapidamente, um pouco sobre o histórico profissional dos roteiristas e suas ligações com a obra.

David Friedman, mais conhecido por David Benioff após ter adotado o sobrenome de solteira da mãe⁶⁰, nasceu em 1970 em Nova Iorque. Produtor de televisão, roteirista, diretor e romancista, é conhecido por escrever os filmes *Troia*, *The Kite Runner* e *X-Men Origens: Wolverine*, dentre outros⁶¹. Daniel Brett Weiss, chamado de D.B.Weiss, nasceu em Chicago em 1971. Produtor de televisão, roteirista e escritor, publicou o seu primeiro livro, *Lucky Wander Boy*, em 2002⁶².

Amigos de longa data, David Benioff e D.B.Weiss estudam literatura irlandesa no *Trinity College*, em Dublin, e em janeiro de 2006 entram em contato com a obra de Martin, por meio de um agente literário. Ambos ficam fascinados pelas páginas lidas da saga épica fantástica e consideram ser esta uma obra diferente de qualquer outra do mesmo gênero que haviam lido. Encontram, assim, a oportunidade de desenvolverem um projeto em conjunto: a adaptação GOT (COGMAN, 2013, p.06).

⁵⁹ Aqui fazemos uma alusão aos Meitres da série; ordem de estudiosos, curandeiros e homens sábios dos Sete Reinos de Westeros.

⁶⁰Fonte: Site *IMDb*. Disponível em: <https://goo.gl/qDDd2a>. Acesso em: 01 set. 2018.

⁶¹ Fonte: Site *Game of Thrones Wiki*. Disponível em: <https://goo.gl/RXdRcB>. Acesso em: 01 set. 2018.

⁶²Fonte: Site *Game of Thrones Wiki*. Disponível em: <https://goo.gl/9AN79J>> Acesso em: 01 set. 2018.

Ao serem questionados, no livro *Por dentro da série da HBO: Game of Thrones*, sobre a razão de terem adaptado a obra de Martin e os motivos de ser feita para a televisão e não para o cinema, expressam o fato de terem ficado apaixonados pelos livros, pelos mundos de Westeros e Essos, pelos personagens, tanto os bons quanto os maus e principalmente “pela brutalidade da narrativa: ninguém está a salvo” (COGMAN, 2013, p.07). Sobre o motivo de terem selecionado a televisão como veículo de adaptação, Benioff explica

[...] todas as coisas pelas quais nos apaixonamos tornavam impossível considerar os livros como fonte para um filme. Primeiro, porque comprimir cada volume em um filme de duas horas significaria descartar dezenas de tramas secundárias e montes de personagens. Segundo, porque um filme de fantasia com esse escopo, financiado por um grande estúdio, certamente precisaria ser classificado para maiores de treze anos, o que significaria sem sexo, sem sangue, sem profanidades (COGMAN, 2013, p.07).

Em relação à forma de adaptação do livro para a série, os produtores ressaltam que, como George Martin criou não simplesmente uma história, mas um mundo, trazer toda a complexidade narrativa da produção literária para o discurso da série, inevitavelmente cria riscos de perder detalhes e cenas. Fato que os obriga a realizar alguns sacrifícios ou compressões. Caso contrário, a série necessitaria de “trinta episódios por temporada, e o orçamento com o elenco afundaria o barco” (COGMAN, 2013, p.07). Weiss afirma que o objetivo é que o espírito da série seja preservado, ou seja, “criar episódios que façam os telespectadores se sentirem do mesmo jeito que os livros nos fazem sentir quando os lemos pela primeira vez...e relemos e lemos novamente” (COGMAN, 2013, p.07).

Benioff e Weiss também contam com o apoio de Bryan Cogman, roteirista estadunidense, que trabalhou como assistente de roteiro no episódio-piloto da série e como editor de roteiros e escritor em toda a adaptação, bem como ajudou a escrever três dos episódios⁶³. Além de Cogman, nas temporadas 2, 3 e 4, Dave Hill também foi assistente de Benioff e Weiss e escreveu um episódio na 5ª temporada⁶⁴.

Depreendemos que a série tem algumas diferenças e compressões, se comparada à obra literária, questão que acreditamos não influenciar negativamente a sua análise enquanto objeto discursivo. Verificamos que os roteiristas apresentam um conhecimento amplo da obra de Martin, além de fãs, e que procuram trazer o mesmo espírito narrativo para a adaptação. Ou seja, embora sejam gêneros discursivos distintos, livro e série, permanecem com o mesmo tom narrativo. Cortes e adaptações são necessários, pois a arquitetura de cada um é distinta, com determinadas peculiaridades.

⁶³Fonte: Site *Game of Thrones Wiki*. Disponível em: <<https://goo.gl/qtfnGE>>. Acesso em: 01 set. 2018.

⁶⁴Fonte: Site *Game of Thrones Wiki – English version*. Disponível em: <http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Dave_Hill>. Acesso em: 04 set. 2018.

Assim, neste momento, será necessário tecermos alguns comentários sobre o veículo de produção e de disseminação da série, ou seja, a HBO – *Home Box Office Inc.*, para que assim possamos melhor compreender as principais características dessa emissora, bem como as possíveis razões de os produtores terem-na escolhido para propor a série e a HBO ter aceitado produzi-la.

2.2. HBO – Home Box Office Inc.: a realizadora do sonho

Para que seja possível um entendimento maior sobre a adaptação audiovisual realizada pela HBO, será necessário retomarmos fatores como o histórico do canal e seu desenvolvimento enquanto empresa, bem como algumas características da televisão norte-americana, uma vez que é nesse ambiente que a série GOT foi lançada e obteve sucesso. Além disso, não podemos nos esquecer de que as narrativas seriais ficcionais produzidas nos Estados Unidos, para a televisão, têm alcance mundial e se tornaram uma referência para a indústria televisiva, fazendo também crescer o número de fãs desse gênero (ESQUENAZI, 2010).

Quando as mídias digitais começaram a avançar, uma das grandes preocupações era a de que a televisão, em pouco tempo, iria perder a sua função e ser substituída pelos suportes midiáticos digitais. Contudo, o século XXI trouxe uma realidade diferente, na qual vemos, por exemplo um aumento tanto do consumo mensal de televisão, quanto de horas dedicadas ao consumo de vídeos online e/ou em plataformas digitais que, em nível global, foi para 47,4 minutos por dia em 2017, em comparação a 39,6 minutos em 2016, de acordo com a pesquisa *Zenith's Online Video Forecasts 2017*⁶⁵.

Ao compararmos as comunidades americana e brasileira, concluímos que a televisão não perdeu a sua função, mas mudou a forma como é utilizada. Por exemplo, a escolha entre TV por assinatura ou TV aberta traz números distintos. Tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, o consumo da TV paga e por *streaming* aumentou de 2010 até então⁶⁶ em comparação com a TV aberta.

Lotz (2007) menciona uma mudança no comportamento de consumo das mídias no século XXI atrelado a um desejo de controlar quando, onde e como tal programação será assistida, e acrescenta:

⁶⁵Para mais detalhes, acessar: <https://www.zenithmedia.com/mobile-devices-lift-online-video-viewing-20-2017/> ou <http://pesquisademidia.gov.br/#/Internet>. Acesso em: 30 out. 2018.

⁶⁶Para mais referências estatísticas, acessar: <https://hubresearchllc.com/reports/#> para obter os dados americanos e <https://www.kantaribopemedia.com/o-consumidor-de-midia-brasileiro/> para as informações sobre o consumo brasileiro. Acesso em: 30 out. 2018.

As mudanças na televisão que ocorreram nas últimas duas décadas – se pela abundância bruta de opções de canal e programa agora selecionamos entre nossa crescente capacidade de controlar quando e onde nós assistimos – são extraordinários e na escala da transição de um meio para outro, como no caso da mudança do rádio para a televisão. E não é apenas a televisão que mudou. O campo da mídia em que a televisão está integrada também evoluiu profundamente – mais diretamente como resultado de inovação digital e as experiências do público com a computação. Várias forças industriais, tecnológicas e culturais começaram a radicalmente redefinir a televisão e, ainda assim, paradoxalmente, ela persiste como uma entidade ainda entendida e identificada como “TV”⁶⁷ (LOTZ, 2007, p. 06).

E, nesse contexto, trazemos a importância de compreendermos a formação da emissora HBO e em qual medida a série também se enquadra nesse meio, pois mesmo com a facilidade de controle do conteúdo consumido por parte do telespectador, nessa transição do modo ‘um para todos’ de fluir e centrar as informações para um modo mais aberto e cooperativo, cujas emissões são mais de ‘todos para todos’, ainda assim a emissora continua a crescer e também a obter muitos lucros, não somente com a série GOT. Talvez isso se deva à forma que a emissora assumiu de inovar e de se posicionar frente às necessidades de reconfiguração das estratégias discursivas e comunicacionais com o passar do tempo.

Para tal entendimento, recorreremos inicialmente aos trabalhos de Reeves, Rogers e Epstein (2002, 2006 e 2007), nos quais os autores apresentam um panorama da criação e do fortalecimento da HBO enquanto marca, bem como as suas produções.

Os autores afirmam que a televisão americana teve três momentos, os quais são denominados como eras: a era da TVI, a era da TVII e a era da TVIII⁶⁸. A primeira era, também conhecida como era *broadcast* ou do *marketing* de massa, delimitada entre os anos 1940 e meados dos anos 1970, é marcada pela institucionalização da criação, da produção, da distribuição e do consumo no mercado televisivo. Os autores (2002) afirmam que neste período três grandes corporações dominavam a transmissão *broadcast* nos Estados Unidos: ABC (*American Broadcasting Company*), CBS (*Columbia Broadcast System*) e NBC (*National Broadcasting Company*) que, inicialmente no rádio, alcançavam todo o país através de filiações com emissoras locais e possuíam como principal fonte de financiamento a venda de espaços publicitários, ou seja, nesse modelo cada atração tinha um único patrocinador (JAMES, 2011).

⁶⁷ Tradução nossa para: “*The changes in television that have taken place over the past two decades - whether the gross abundance of channel and program options we now select among or our increasing ability to control when and where we watch - are extraordinary and on the scale of the transition from one medium to another, as in the case of the shift from radio to television. And it is not just television that has changed. The field of media in which television is integrated also has evolved profoundly—most directly as a result of digital innovation and the audience’s experiences with computing. Various industrial, technological, and cultural forces have begun to radically redefine television, and yet paradoxically, it persists as an entity most still understand and identify as ‘TV.’*”

⁶⁸ A autora Amanda Lotz (2007) denomina os mesmos períodos como: “era das *networks*”, “era da transição multi-canais” e “era pós-*networks*”.

Nesse período as narrativas televisivas traziam temas que abordavam os valores familiares norte-americanos e, bem definidas por começo, meio e fim, quase nunca citavam fatos ocorridos em episódios anteriores (Reeves *et al*, 2007). As experiências televisivas dos espectadores eram bem limitadas, restringindo-se às três emissoras já citadas e a um pequeno número de programas (LOTZ, 2007).

A era da TVII, também conhecida como a era da TV a cabo, estende-se dos anos 1970 ao início da década de 1990, período no qual a competição por mercados de consumo, em nível mundial era predominante, bem como a existência de produtos criados para mercados e segmentos específicos e a multiplicidade de canais disponíveis (GARNHAM, 1991). Essa oferta vasta de canais possibilitou a mudança de direção no estilo dos programas: antes destinados a toda a família, agora desenvolvem-se programas para vários nichos e grupos de interesse, levando-se também em consideração a faixa etária, classe social, raça e escolaridade (REEVES *et al*, 2002).

As narrativas televisivas, nessa era, obtiveram um amadurecimento em sua composição, exigindo cada vez mais do telespectador um exercício mental para acompanhar as várias ramificações da história central (múltiplas linhas narrativas). A programação *cult* também passa a ter maior destaque (REEVES *et al*, 2007).

Do início dos anos 1990 a meados dos anos 2000 surge a era da TV III com o *brand*⁶⁹ *marketing* como estratégia de mercado. Há na *web* 1.0, ou seja, na primeira geração da internet, o desenvolvimento de páginas e, conseqüentemente, modificam-se as formas de acesso ao conteúdo televisivo (ROGERS *et al*, 2002). Algo que avança depois com a *web* 2.0 e com a oferta das redes sociais e microblogs, bem como com a *web* 3.0, nos dias atuais, muito mais baseada no comportamento e nas pesquisas feitas pelo internauta⁷⁰.

A década de 1970/1980 foi marcada por mudanças significativas no campo da televisão norte-americana, tais como o surgimento de emissoras de TV a cabo, o uso de tecnologias (controle remoto e videocassete) e a elaboração de programas de nichos. Neste cenário surge a emissora HBO, que inaugura o comércio direto entre fornecedor e consumidor do conteúdo televisivo, não contando mais com o investimento de anunciantes, o que configura um novo

⁶⁹Segundo Gabriel (2010, p.45) *branding* é entendido como “o processo completo de se criar uma marca para um produto na mente do consumidor, por meio de ações de comunicação com um tema consistente [...]”.

⁷⁰Na *web* 1.0 as páginas eram muito mais estáticas e quase não interagem com os internautas. Na *web* 2.0 os conteúdos deixam de ser institucionais para abrir mais espaço para que os internautas produzissem seus próprios conteúdos; surgem as redes sociais. Por fim, na *web* 3.0 as máquinas/robos assumem algumas atividades e conseguem decifrar códigos e assimilar o comportamento dos internautas por meio das pesquisas que estes realizam. Para mais detalhes: <https://www.tiespecialistas.com.br/web-3-0-internet-viva-e-inteligente-mas-ja/>. Acesso em: 29 out. 2018.

modelo econômico para a TV comercial que antes dependia da venda de espaços publicitários durante os intervalos de sua programação (ROGERS *et al*, 2002).

Contudo, como surgiu a emissora que em seu lançamento, em 1972, prometia uma programação sem interrupções e sem patrocinadores? Vejamos: Em 1965, a *Sterling Manhattan Cable*, empresa de Charles Dolan, empreendedor norte-americano, foi pioneira ao possibilitar o acesso ao consumo doméstico da televisão a cabo, na cidade de Nova York; local no qual a transmissão televisiva por *broadcast* era prejudicada pelos prédios altos da cidade. Em 1971, Dolan cria o *Green Channel*, sediado em Nova York, que oferecia, aos telespectadores assinantes, programação local a cabo, com exibição de filmes, bem como eventos esportivos sem os famosos intervalos comerciais das TVs abertas.

Em 1972, foi negociado com a *Time Inc.* (atualmente *Time Warner*) o financiamento da empresa *Green Channel* que passou a ser chamada de *Home Box Office* e contou com Gerald Levin como diretor executivo (EDGERTON, 2008). Santos (2011, p.27) ressalta

A HBO inaugurou seu serviço no dia 08 de novembro de 1972, com a exibição do filme *Sometimes a Great Notion* (1970), seguido da transmissão exclusiva de uma partida de hóquei, para 365 assinantes de *Wilkes-Barre*, na Pensilvânia, Estados Unidos. Com a apresentação do evento esportivo, a HBO introduzia uma mudança nas emissões realizadas pelas redes de televisão a cabo da época: a exibição de conteúdo original.

Desde 1940, a função das companhias de TV a cabo era retransmitir, para localidades nas quais o sinal da rede *broadcast* era limitado, a programação das emissoras abertas; o intuito não era concorrer com elas (ROGERS *et al*, 2002). Contudo, o que Gerald Levin fez foi apostar em conteúdos que não eram disponibilizados em outras emissoras, a cabo ou em *broadcast* e passou a disputar espaço com elas. A outra inovação foi a exibição de filmes, sem cortes, que abordavam temas adultos, o que ajudou a expandir e fortalecer o início da base de assinantes da HBO.

Em outubro de 1975, a emissora torna-se a primeira empresa a dispor de uma rede de distribuição televisiva nacional com a utilização da comunicação via satélite, o que aumentou significativamente sua base de assinantes, no último trimestre deste referido ano. A proposta arriscada foi feita por Levin como uma alternativa para solucionar o medo de um futuro fracasso da franquia pela perda para a sua subsidiária, a *Time Warner*, de 4 milhões de dólares no mesmo ano, embora com o aumento de assinantes. Além disso, na época a HBO enfrentava problemas com o sinal de transmissão e estavam nas vésperas da última luta, que ficou histórica, entre Muhammad Ali e Joe Frazier – *Thriller in Manila*; o que impulsionou a tentativa (JAMES, 2011).

No final dos anos 1970, a HBO começa a investir em um *marketing* diferenciado para a emissora, colocando-a como a grande alternativa para o entretenimento norte-americano (*The Great Entertainment Alternative*). Nos anos 1980, surge a necessidade de diversificar a programação, pois, com a popularização dos videocassetes e do controle remoto, os telespectadores ganham a liberdade de mudar rapidamente de canal caso não considerassem o programa interessante ou então de gravar o programa para assistir quando quisessem. Assim, com o objetivo de agradar aos telespectadores e de torná-los fãs fiéis, a emissora investiu na produção de programas originais e exclusivos (filmes, documentários e seriados) e conseguiu firmar a identidade da marca HBO.

Para Pepper (2010, p.01) “[e]sta programação original inicial, que a HBO chamou de ‘programação de revistas’, frequentemente vinha em formatos não-ficcionais e no estilo da programação cultural da PBS⁷¹” (*Public Broadcasting Service*) e da BBC (*British Broadcasting Corporation*). E em 1983, foi exibido o primeiro filme a ser produzido para a televisão por uma rede a cabo (a HBO), *The Terry Fox Story*, em homenagem ao corredor e ativista canadense Terry Fox.

Em 1984, Michael Fuchs assume o lugar de Levin e se coloca o compromisso de criar programas inéditos, maduros e provocativos. Seu foco foi a camada masculina afluenta e escolarizada, entre 18 e 34 anos; um segmento considerado de difícil alcance para o *broadcast*. A solução seria oferecer programas ousados e controversos, com conteúdos direcionados para o público adulto; isso porque a HBO, “[...] enquanto um serviço *premium* a cabo, não estava sujeita a restrições governamentais e empresariais em relação à profanação, sexualidade e violência [...]”⁷² (ROGERS *et al*, 2002, p.51).

Fuchs liderou os esforços para estabelecer a HBO no exterior, primeiro na América Latina, depois na Europa e Ásia (nem todos os canais disponíveis nos Estados Unidos são oferecidos em outros países). Em 1989, foi criada a primeira campanha publicitária em nível nacional, “*Simply the Best*”⁷³ que contribuiu para a mudança da imagem da emissora como a que produz e transmite uma programação inovadora. Além disso, conseguiu colocar a HBO como referência na produção de filmes com temáticas sociais e políticas, tais como as questões do aborto, da homossexualidade, da vida nos presídios, da corrupção no governo norte-americano, da AIDS, do terrorismo global, do abuso sexual por parte de membros do clero, das

⁷¹Tradução nossa para: “*This early original programming, what HBO called its “magazine programming,” often came in non-fiction forms and often in the style of PBS’s cultural programming.*” (PEPPER, 2010, p.01).

⁷²Tradução nossa para: “[...] *as a premium cable service, was not subject to government and industry restrictions on profanity, sexuality and violence [...]*” (ROGERS *et al*, 2002, p.51).

⁷³ Em português: “Simplesmente o Melhor”.

desigualdades sociais e raciais nos Estados Unidos e do ambientalismo; que há muito não eram trabalhadas pelo cinema e/ou pela televisão (EDGERTON, 2008). Depois de estabelecida como referência na cinematografia, a marca “expandiu suas produções para minisséries dramáticas que, por causa da temática e da abordagem, nunca teriam estreado no cinema, ou em qualquer outra emissora televisiva que não a HBO naquela época” (SANTOS, 2011, p.33).

Em 1994, a HBO torna-se a primeira rede *premium* a ter o serviço *multiplex*, ou seja, dividiu o sinal em dois ou mais canais, multiplicando, assim, as possibilidades de programação aos seus assinantes. Assim, em 1998, a megamarca *HBO the Works* foi criada para ampliar o serviço.

Os anos 1990 trouxeram para a HBO o desafio de se tornar uma emissora a ser utilizada de modo regular e habitual, o que possibilitou a criação de séries originais, as quais faziam com que os espectadores retornassem semanalmente e fossem envolvidos por longos períodos de tempo. Séries como *Oz*, *Sex and the City*, *The Sopranos*, *Curb Your Enthusiasm*, *Six Feet Under* e *The Wire* levaram a HBO a ser aclamada como a marca das séries bem-sucedidas.

Para poder manter os fãs envolvidos com as séries, mesmo quando estas não estavam no ar, o artifício de criar páginas na internet com publicações sobre a programação foi bem sucedido, mudando assim a forma de relação entre espectadores/indivíduos e conteúdos da mídia (ROGERS *et al*, 2002). Em 2001, essa modificação na forma como os conteúdos circulam nos ambientes midiáticos possibilitou o surgimento do vídeo sob demanda (*HBO on Demand*) que trazia a facilidade da opção por assistir aos programas em casa, no momento adequado à realidade do cliente.

Resumidamente, a HBO perpassa por dois estágios: um de 1970 até 1990, no qual se destaca como uma marca de luxo, exibindo exclusivamente eventos esportivos e filmes sem intervalos comerciais ou cortes, incluindo, em 1980, os filmes feitos para a televisão. E o segundo estágio, iniciado a partir de 1995, quando a HBO se vê “obrigada” a provar que oferecia conteúdos diferentes daqueles que o público poderia adquirir de graça, por meio da internet, por exemplo. Assim, investe em sua imagem como uma marca sinônimo de qualidade em narrativas televisivas (ANDERSON, 2008) e, por meio do *brand marketing*, consegue agregar à cultura pessoal de seus espectadores a mescla de valores simbólicos da marca HBO (GABRIEL, 2010). Em 1996, a HBO adentra o mundo digital ao iniciar o seu próprio domínio na internet (<http://www.hbo.com>).

Bewkes, substituto de Fuchs a partir de 1995, e Albrecht, presidente de programação original, possibilitaram autonomia e liberdade criativa aos produtores e aos roteiristas. Esse estímulo em criar cada vez mais séries de alta qualidade foi possível também devido aos altos

investimentos em orçamentos específicos para as produções que em 1995 foram de 300 milhões de dólares e de 25 milhões para a publicidade da marca, que em outubro de 1996 lançou a campanha “*It’s Not TV. It’s HBO*” (EDGERTON, 2008) com o argumento de que os programas são produções única e exclusivamente da HBO. A HBO, então, passa a fazer parte da vida cotidiana e dos valores norte-americanos e constrói um relacionamento estreito e de longo prazo, principalmente por meio de seriados.

Rogers *et al* (2002) explica que, com relação às narrativas seriadas feitas pela emissora, embora a grande maioria de seus seriados apresentem uma forma narrativa que se desenrola ao longo dos episódios, isso não distancia o espectador que assiste a apenas um ou outro episódio eventualmente, sem conhecimento aprofundado da história.

Compreendemos, nessa seção, o momento histórico da televisão norte-americana no qual a emissora HBO surgiu e suas principais características enquanto marca e competidora no mercado televisivo, principalmente com a sua imagem de empresa que arrisca investimentos e que possibilita uma liberdade criativa aos seus produtores e roteiristas, com o objetivo de sempre manter-se como o canal que oferece algo diferente dos demais canais (*It’s not TV. It’s HBO*). A HBO correu riscos ao modificar a estética da televisão, ao trazer narrativas complexas, personagens complexos e ao focalizar em anti-heróis, tais como Tony Soprano, da série *The Sopranos* (BOURDAA, 2014, p.21).

Fica o questionamento sobre qual a razão de a série GOT ter tanto sucesso, mesmo com acusações de vulgaridade, de explorar cenas de estupro, de conter temas como o incesto ou de trazer cenas de violência e sexo ao extremo e com aparência tão real para as telas da televisão.

Segundo o site PropMark, durante todo o ano, apenas 10 semanas trazem episódios inéditos da série. “Mesmo assim, é a série mais pirateada há cinco anos, a mais comentada e aguardada pelo público”⁷⁴. O que faz a série ter tanta popularidade e tantos fãs mesmo tratando de temas tão polêmicos? Teria algo a ver com as estratégias de *marketing* da emissora? Passemos a investigar alguns pontos sobre as estratégias de *marketing* utilizadas; embora não seja o nosso foco principal, é relevante compreendermos como isso forma a imagem da emissora e da série.

⁷⁴Site PropMark. Disponível em: <https://goo.gl/DCizFC>. Acesso em: 26 out. 2018.

⁷⁵ Expressão surgida com a publicação do livro *M. T. M.: Quality Television* (FEUER, Jane; KEER, Paul; VAHIMAGI, Tise (orgs.), 1984). A obra explicava a contribuição da produtora televisiva M. T. M. Enterprises.

2.2.1. HBO – *Game of Thrones* e as estratégias transmídia.

As estratégias da HBO conseguem colocá-la como uma marca reconhecida por seu público e por seu gosto competitivo no mercado americano. Nos anos 2000, segundo Bourdaa (2014), o fato de propor e oferecer programas considerados pelo mercado como de qualidade trouxe à emissora o conceito de “TV de qualidade” (*Quality TV*⁷⁵) e inaugurou o estilo televisivo “que tem uma memória narrativa, cria ‘novos gêneros misturando gêneros antigos’, ‘tende a ser literária e baseada no escritor’ e ‘é auto-consciente’; finalmente, ‘o tema da TV de qualidade tende ao controverso e ao realismo’ [...] ‘não é uma TV habitual’”⁷⁶ (BOURDAA, 2014, p.21).

A HBO passa a utilizar estratégias de “narrativa transmídia” (*transmedia storytelling*) para promover sua programação e manter sua marca. Esse termo foi cunhado por Henry Jenkins, professor de jornalismo, comunicação e cinema da Universidade da Carolina do Sul, quando, no livro *Cultura da Convergência* (2008), analisa o complexo mundo narrativo criado ao redor da trilogia cinematográfica *The Matrix* (1999-2003). Nas palavras do autor:

A narrativa transmídia representa um processo no qual elementos integrais de uma ficção se dispersam sistematicamente através de múltiplos canais de distribuição com o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada meio faz sua contribuição única para o desdobramento da história⁷⁷ (JENKINS, 2011, on-line).

De modo resumido, pois aqui não é nosso foco aprofundar em conceitos da área da comunicação, mas sim trazer bases para que possamos compreender melhor a construção da série, o objetivo desse tipo de estratégia é transformar a narrativa em “vários pedaços” e espalhá-la por diferentes plataformas midiáticas, para que os espectadores possam reconstruir a história e, ao mesmo tempo, ter novos elementos sobre a trama, entrar em contato com “panos de fundo” do enredo ou com características mais abrangentes sobre os personagens; possibilitando um mergulhar na produção narrativa original (BOURDAA, 2014, p.21).

A empresa de *marketing* responsável pela maioria das campanhas da HBO é a *Campfire*, que é especializada “em programas participativos de classe mundial e experiências imersivas

⁷⁶Tradução nossa para: “[...] has a narrative memory, creates ‘new genres by mixing old ones’, ‘tends to be literary and writer-based’ and ‘is self-conscious’; finally, ‘the subject matter of quality TV tends towards the controversial and realism’ [...] ‘not regular TV’.

⁷⁷Tradução nossa para: “Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story”.

que estimulam as culturas de fãs, a disseminação e a conscientização”⁷⁸ (CAMPFIRE, 2014). Em outros termos, é uma empresa que constrói estratégias transmídia para moldar uma cultura de marca e diminuir as fronteiras entre a realidade e a ficção, utilizando-se de programas de TV, anúncios e até mesmo *videogames* (BOURDAA, 2014, p.22).

Mike Monello, diretor criativo da empresa *Campfire*, explica, em uma entrevista concedida à pesquisadora Melanie Bourdaa, em 2013, quais foram as estratégias utilizadas para divulgar, dentre outras séries, GOT e quais eram os objetivos principais para a campanha transmídia. Segundo Monello, a HBO tinha dois focos: “dar contexto para a história e o mundo da fantasia a espectadores de televisão sofisticados e levá-los a superar quaisquer associações negativas com o gênero da fantasia” e “tornar a história épica e complicada de *Game of Thrones* mais acessível para aqueles que não leram os livros”⁷⁹ (BOURDAA, 2014, p.23).

O gênero fantasia, segundo Bourdaa (2014), não é comum na televisão e é visto como tendo aspectos pejorativos, como por exemplo baixos preços em efeitos especiais, tramas pueris e um senso “campestre” e/ou simples de compor a narrativa. Para manter-se como um “canal de qualidade”, a HBO precisou vencer essas marcas do gênero e ganhar a confiança dos espectadores em relação à série; aplicar-se em propaganda transmídia foi o maior investimento.

Resumidamente, *Campfire* criou inicialmente uma estratégia sensorial para apresentar Westeros e os personagens aos espectadores antes de lançar o episódio piloto. Utilizando-se dos cinco sentidos, a empresa desenvolveu materiais, *online* e *off-line*, que foram distribuídos para pessoas chamadas de “influenciadoras” (*bloggers*, *youtubers*, personalidades famosas, dentre outras) que comentavam e disseminavam suas opiniões sobre a experiência, o que ajudava a criar a imagem positiva da série e auxiliava a quem não conhecia os livros, familiarizar-se com a obra⁸⁰. Para os fãs assíduos da obra literária, foi criado um *web game* chamado *The Maesters’ Path*, com conteúdos exclusivos sobre a continuação narrativa. Assim, ao concentrar-se na construção de mundos e ao tornar o mundo fantasia mais tangível para quem não tinha afinidade com a obra, dois públicos distintos foram atingidos: os que já eram fãs do mundo ficcional de Martin e os novos.

Concluimos que a HBO investiu pesadamente em suas campanhas de *marketing* para continuar como uma referência de “TV de qualidade”. Com relação à séries como *Game of*

⁷⁸Tradução nossa para: “*in world-class participatory programs and immersive experiences that ignite fan cultures, encourage spread, and drive awareness.*”. Disponível em: <https://campfirenyc.com/>. Acesso em: 28 out. 2018.

⁷⁹Tradução nossa para: “*to give context for the story and fantasy world to sophisticated television viewers, and get them to overcome any negative associations with the fantasy genre*” e “*to make the epic and complicated story of Game of Thrones more approachable to those who have not read the books*” (BOURDAA, 2014, p.23).

⁸⁰Para exemplificar a estratégia de *marketing* de *Game of Thrones*, observe o vídeo (*Game of Thrones / Case Study*) lançado no site Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/23182073>. Acesso em: 28 out. 2018.

Thrones e *True Blood*⁸¹ a emissora começou a atrair novos tipos de audiência, não comuns ao canal, como os fãs de fantasia e horror, mantendo-se fiel ao seu lema de qualidade.



No capítulo 2 centramos nossa atenção nas particularidades extraverbais da série GOT e focalizamos um resgate das características da obra que originou a adaptação, ou seja, a saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Assim, sem aprofundarmos em muitos detalhes, perpassamos por um histórico do autor, George R.R. Martin, e dos roteiristas e produtores responsáveis pela adaptação para a televisão. Buscamos a essência da série GOT com seu contexto de produção, refletimos sobre as estratégias de *marketing* transmídia realizadas pela HBO para divulgar a série, bem como sobre o histórico da emissora que se caracteriza pelo perfil altamente competitivo.

Inferimos, então, que GOT tornou-se um sinônimo de narrativa transmídia e de “cultura de fãs”, termos utilizados por Henry Jenkins, na medida em que, para manter o lema de “TV de Qualidade”, a emissora HBO investiu pesadamente em estratégias de mídia e, conseqüentemente, conseguiu atingir camadas de fãs que não eram espectadores da emissora, além dos leitores assíduos da obra de Martin.

A importância do resgate histórico e do contexto extraverbal de produção da série realizado neste capítulo destaca-se por ser a partir dele que podemos concluir que tanto a emissora quanto a série e todos os envolvidos em sua construção como um todo (construção composicional, estilo, arquitetônica etc.) destacam-se pelo perfil e objetivos que fogem dos padrões impostos pela sociedade, seja pela temática não caber cem por cento nos moldes aceitos por outras emissoras para uma narrativa seriada televisiva, seja pelas estratégias tanto da emissora quanto de produção da obra irem além do já feito e aceito. Como vimos, a temática

⁸¹Lançada em 2008, a série, baseada em uma sucessão de livros, retrata vampiros que vivem junto aos humanos sem alimentar-se deles, graças à uma bebida feita de sangue sintetizado inventado por cientistas japoneses. Mais informações acessar: <https://www.hbo.com/true-blood>. Acesso em: 29 out. 2018.

adulta e a sua mescla com o gênero fantástico, com características mais pueris e não tão destacadas no meio midiático faz de GOT uma série revolucionária.

Ressaltamos também que, embora a emissora tenha um perfil contra os padrões oficiais, ela se destaca como uma empresa altamente competitiva e, por estar em um meio capitalista de produção constante para a massa, adere a uma visão para o lucro. Assim, GOT simbolizou e ainda simboliza, acima dos grandes investimentos na série, um recurso para lucrar e continuar como a marca de qualidade que conseguiu fundir-se com o tempo. Além disso, é por meio da série GOT que a HBO ampliou e atingiu novos nichos de mercado.

O desenvolvimento deste capítulo possibilitou uma maior aproximação com os estudos realizados pela área da comunicação no que concerne às fases vivenciadas pela televisão norte-americana, desde o período histórico no qual as produções midiáticas eram produzidas de “um para muitos” até a evolução das produções de “muitos para todos”, no qual o espectador não é mais um ser passivo, mas sim detentor de grande papel ao participar da junção das produções midiáticas (que não se restringem mais apenas aos televisores) com as estratégias de *marketing* e a emissora. Consideramos que esses estudos contribuem sobremaneira para que o olhar sobre a obra possa ser mais amplo e múltiplo.

No próximo capítulo passaremos ao estudo dos princípios bakhtinianos que nos auxiliarão e possibilitarão realizar com mais acuidade as análises dos enunciados verbivocovisuais retirados da série. Além disso, faremos um resgate teórico, nos estudos do cinema e do audiovisual, que nos possibilitará compreender os aspectos composicionais da série e nos auxiliará a analisar os elementos da carnavalização e do grotesco que a compõem.

Capítulo 3 – Princípios bakhtinianos para a análise de enunciados verbivocovisuais



objetivo desta pesquisa é investigar de qual maneira o simbolismo da cultura popular, principalmente a carnavalização e o grotesco, se constrói na série televisiva norte-americana GOT, por meio da tridimensionalidade verbal, vocal e visual. Em outros termos, a análise dessas dimensões surge para identificar a presença e a produção dos sentidos da carnavalização e do grotesco dentro da obra. Nos capítulos anteriores, percorremos a teoria bakhtiniana no que concerne à cultura popular e aos significados de carnaval, de carnavalização e de grotesco, bem como resgatamos alguns dos elementos extralinguísticos do objeto a ser analisado, tais como suas características de produção. Nesse momento, o foco é, com base na teoria bakhtiniana, explicitar a pertinência da metalinguística para o estudo de enunciados verbivocovisuais e, conseqüentemente, demonstrar que ela não se restringe ao verbal.

3.1. A não restrição a enunciados verbais

No Brasil, além dos trabalhos inovadores de Beth Brait (2009; 2013), que se utilizam da epistemologia bakhtiniana para a análise de objetos verbo-visuais, com ênfase principalmente em imagens estáticas, temos os trabalhos de Luciane de Paula (2014; 2017) em que são tratadas, também na linha da teoria dialógica do discurso, as dimensões verbo-voco-visuais (com um destaque maior para objetos que se constituem por imagens em movimento). Especificamente, destacamos o artigo feito em parceria com Nicole M. Serni, *A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical* (2017), no qual as autoras refletem sobre a concepção de gênero discursivo, com foco no gênero filme musical. As pesquisadoras consideram que a canção é parte constitutiva da arquitetura desse tipo de objeto, ou seja, “é um dos grandes elementos de construção do filme musical” (PAULA e SERNI, 2017, p.181). Se ela ou a música forem retiradas da forma composicional fílmica, a narrativa será destruída, pois dela é dependente.

O artigo não se limita apenas a analisar a importância da canção para a composição do filme, mas traz ainda um olhar observador para a capa do DVD do filme e para as imagens (*prints*) das cenas, o que ajuda a provar a existência de uma cadeia de criação de sentidos do

todo do filme musical por meio da materialização verbivocovisual (linguagem verbal cantada junta-se aos elementos que compõem as imagens) – posicionamento com o qual nos afiliamos, neste estudo, para refletir sobre as séries televisivas.

No entanto, ainda consideramos, despretensiosamente, a quantidade de trabalhos, com um foco epistemológico e metodológico na linha das análises da metalinguística, que se dedicam ao estudo de objetos audiovisuais com suas várias dimensões da linguagem, ainda pequena se comparada ao uso dessa mesma teoria para a análise de *corpora* que se compõem ou somente pela linguagem verbal ou pela junção verbo-visual, sendo esse visual formado por imagens estáticas⁸².

Analisar um material audiovisual demonstra ser uma tarefa complexa. Assim, indagamos como a teoria bakhtiniana pode ser utilizada para a análise de um objeto “tridimensional” como a série GOT? Seria possível utilizá-la, uma vez que Bakhtin e o Círculo não fizeram análises de objetos do cinema, por exemplo? Recorremos inicialmente à justificativa de Paula e Serni (2017, p.179):

Ainda que Bakhtin tenha se voltado em especial à verbalidade (especificamente ao gênero romanesco no campo da literatura), as reflexões empreendidas por ele se voltam à linguagem como um todo, inclusive, em diversas obras, o filósofo deixa clara a importância de estudos voltados à música e à visualidade de forma integrada com o verbal.

Bakhtin empenhou-se no projeto⁸³ de criar uma nova epistemologia da linguagem, a metalinguística, que tem o objetivo de estudar as relações dialógicas e a palavra bivocal. Dessa maneira, a proposta do pensador russo vai além, por exemplo, das propostas da linguística estruturalista; mas não há a eliminação das considerações feitas por esta. Como afirma a pesquisadora Grillo (2013, p.23), “[...] a metalinguística se interessa pelos fenômenos de diálogo que, mesmo que pertencentes ao domínio da língua, não se restringem a ela, pois são de natureza extralinguística”.

A metalinguística não visa substituir a linguística, mas sim ser complementar a esta. Bakhtin coloca seu foco de pesquisa no discurso, na “língua em sua integridade concreta e viva, e não na língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (BAKHTIN, 2015[1963], p.207). A linguística não é descartada nem sua relevância é recusada por Bakhtin; ele apenas se posiciona fora dela.

⁸²Estudo que vislumbramos como de extrema importância, visto as mudanças de hábitos e de formas de apreensão dos sentidos presentes em uma sociedade mais tecnológica, com acesso rápido à informação e que produz objetos cada vez mais “multidimensionais”. Para tal, a teoria bakhtiniana assume, a nosso ver, um papel relevante devido ao seu olhar sociológico, dialógico e ideológico sobre as produções de sentidos por meio da(s) linguagem(ens).

⁸³Projeto iniciado, segundo Grillo (2013), a partir do texto *Os gêneros do discurso* (1951-1953).

Bakhtin (2003[1951-53]) explica que o estudo do sistema da língua, realizado pela linguística, é necessário para conhecer suas unidades. Porém, esse sistema não representa o funcionamento real da linguagem. Já a metalinguística objetiva estudar as relações dialógicas existentes entre os enunciados, que são as unidades reais da comunicação. Destacamos que, segundo Bakhtin (2003[1951-53]), nossa ligação com a realidade é sempre intermediada pela linguagem.

Na metalinguística, é por meio do diálogo que os sentidos são produzidos, o que leva a inferir que as relações dialógicas são relações semânticas nas quais a produção e a recepção desses enunciados estão sempre carregados de uma carga axiológica (BAKHTIN, 2003[1951-53]). Fora desse diálogo e da intersubjetividade não há sentido, uma vez que todo o enunciado é uma resposta a um enunciado anterior e será um enunciado-fonte para outros enunciados-resposta (GRILLO, 2013).

Como, então, justificar o uso da metalinguística para o estudo de um objeto audiovisual como uma série televisiva que apresenta uma reunião tão significativa de linguagens para a composição de seu todo sógnico? Ademais, dentro da teoria bakhtiniana quais seriam os princípios que norteariam o nosso olhar enquanto pesquisadores?

Em primeiro lugar, devemos ter em mente que, em uma análise direcionada às ciências humanas, tomamos o objeto a ser observado sempre como falante e falado; algo que já mencionamos anteriormente. Além disso, a postura do pesquisador deve se pautar, por um lado, no caráter real e objetivo do enunciado (objeto); na capacidade de o próprio objeto determinar o seu modelo de análise e, por outro, nas questões e nas categorias teóricas previamente definidas pelo pesquisador, que não adere a uma postura passiva de observação, pois chega até seu objeto de estudo com questionamentos e hipóteses, sempre baseado e norteado por sua abordagem teórico-metodológica.

A abordagem da metalinguística traz o interesse pelo processo de produção de sentidos na intersubjetividade e nas relações dialógicas (noção base das categorias de Bakhtin e do Círculo desde os anos 1920). Esses sentidos são apreendidos por meio de um olhar que leva em consideração o contexto de surgimento, de circulação e de interpretação dos enunciados em foco; o que gera um envolvimento de compreensão, de diálogo, de questionamentos e de uma consequente interpretação dos significados dos signos ideológicos (BAKHTIN, 2003[1951-53]).

Um conceito que se faz necessário esclarecer, pelo viés da teoria bakhtiniana, é o de “texto”, pois essa noção auxilia, entre outros pontos, a uma maior compreensão sobre a natureza extralinguística presente nas relações dialógicas e a justificar a possibilidade de utilizarmos essa

teoria para a análise de um objeto audiovisual. Destacamos que “texto” não se liga essencialmente à noção de “palavra”, mas sim, como aponta Bakhtin (2003[1959-61], p.307) na obra *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica* (1959-61), deve ser visto pelas ciências humanas enquanto realidade do pensar e do viver, isto é, enquanto “enunciado”.

Nessa obra, o pensador russo apresenta as diferenças entre as ciências humanas e as ciências naturais, e destaca que o texto pressupõe a existência de um sistema da linguagem, mesmo que esta seja artística. Segundo Bakhtin (2003[1959-61]), quando o texto não apresenta uma linguagem, não estamos frente a um texto, mas sim a um fenômeno, portanto a algo pertencente às ciências naturais.

Um texto, enquanto enunciado, é único e singular, apresenta uma autoria, a intenção do autor em criar esse texto e a realização dessa intenção, apresentando assim o seu sentido concreto. A essência do texto “se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*” (BAKHTIN, 2003[1959-61], p.311. Itálicos do autor), ou seja, no encontro entre o texto-objeto pronto com o texto a ser criado por meio das interrogações do pesquisador/observador que apresentará avaliações, comentários, respostas ao texto fonte. Haverá sempre relações dialógicas entre os textos produzidos, bem como no interior desses textos. O texto (o enunciado) se apresenta para Bakhtin (2003[1959-61]) como um conjunto de sentidos, como inferimos a partir da seguinte asserção:

O texto “subentendido”. *Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos*, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos [...] (2003[1959-61], p.307. Itálicos nosso).

Bakhtin, ao compreender o texto *como qualquer conjunto coerente de signos*, permite ao nosso olhar de pesquisador interpretar o texto como uma materialidade tanto verbal como também visual, verbo-visual e/ou verbivocovisual. Desse modo, tomamos a série televisiva GOT como um conjunto coerente de signos, pois ela enquanto objeto finalizado leva à produção de respostas, de sentidos, de interpretações, enfim, de diálogos⁸⁴ e, assim, pode ser considerada como um texto que chamaremos de verbivocovisual, emprestando o termo de Paula (2017).

⁸⁴Destacamos o fato de as séries televisivas produzirem outros enunciados-resposta dentro de outros gêneros discursivos, como por exemplo os *fanfics*, as *fanarts* ou *fanvids*, bem como em outras esferas de produção do discurso humano como na política ou na própria esfera artística com *memes*, *charges*, paródias etc. Especificamente sobre a série GOT, destacamos o caso do ex-deputado brasileiro Jean Wyllys que utilizou o enredo da série como alegoria para explicar os acontecimentos políticos do período das delações premiadas da Odebrecht (fonte: “Wyllys explica delação da Odebrecht a partir de *Game of Thrones*”. Disponível em: <https://bit.ly/2VHp6VV>. Acesso em: 12 abr. 2019). Assim, o ex-deputado retomou enunciados (vozes) anteriores ao seu, que também foram retomados de outros enunciados (vozes) pela série televisiva e os atualizou para o seu tempo-espaco sócio-histórico-cultural, preenchendo-os com os seus valores intrínsecos.

O valor axiológico dos enunciados não é determinado pela relação “enunciado-língua”, mas sim pelas várias relações dialógicas que o enunciado estabelece com a realidade concreta, com os sujeitos reais e com os outros enunciados do mesmo tempo e espaço, ou não, desde que com sentidos convergentes (BAKHTIN, 2003[1959-61]).

Essa afirmação pode ser corroborada pelas explicações de Volóchinov, presentes em *A ciência das ideologias e a filosofia da linguagem* (1929), sobre a palavra como um signo ideológico. Para ele, a palavra é a materialização sgnica da vida (discurso) interior do homem, enfim, da sua consciência e simboliza um “ingrediente indispensável” para toda a criação ideológica.

Os processos de compreensão de qualquer fenômeno ideológico (de um quadro, música, rito, ato) não podem ser realizados sem a participação do discurso interior. *Todas as manifestações da criação ideológica, isto é, todos os outros signos não verbais* são envolvidos pelo universo verbal, emergem nele e não podem ser nem isolados, nem separados dele por completo. [...] No entanto, *todos esses signos ideológicos que não podem ser substituídos pela palavra ao mesmo tempo apoiam-se nela e são por ela acompanhados*, assim como o canto recebe o acompanhamento musical (2017[1929], p.100-101. Itálicos nosso).

A palavra (enunciado concreto), ao refletir o discurso interior do homem, torna-se viva, pois expressa a consciência humana por meio de signos ideológicos, verbais ou não. A linguagem (discurso) dá estabilidade ao pensamento humano e à sua consciência, que é formada pela ideologia. Não há consciência sem a linguagem. E é dentro do signo ideológico, produto da história humana, que habitam diversos valores em embate, pois são esses contraditórios. Em *O que é a linguagem/língua?*, Volóchinov (2019[1930]) acrescenta o seguinte sobre o discurso interior:

Se observarmos atentamente a nós mesmos, veremos que, no final das contas, nenhum ato de consciência pode ocorrer sem ele. Mesmo que surja em nós uma sensação puramente fisiológica, por exemplo, a sensação de fome ou sede, para “sentir” essa sensação e torná-la consciente é necessário *expressá-la* de algum modo dentro de si, encarná-la no material do discurso interior. Desde o seu princípio, essa expressão de uma necessidade puramente fisiológica é, assim como a própria “vivência”, condicionada pela existência social, ou seja, por aquele meio no qual vivemos. (2019[1930], p.254. Itálicos do autor).

Esse discurso interior, como afirma Volóchinov, é o “fluxo de palavras” que observamos em nós mesmos (2019[1930], p.253) e que sofre a influência do meio sócio-histórico-cultural, do tempo e do espaço em que o sujeito se constitui. São as palavras e as imagens com as quais nossos pensamentos, desejos e sentimentos ganham uma dada forma. São todas as vivências humanas, com seu fundo de apercepção. Dessa maneira, além da consciência humana, também os sistemas ideológicos, a ciência ou a arte, por exemplo, são criados por meio da linguagem (discurso). Esse discurso interior pode ser representado pelo discurso exterior de maneiras variadas, tais como uma poesia, uma pintura, uma música, um filme ou uma série televisiva.

Resumidamente, “[s]em o discurso interior não há consciência, assim como não há discurso exterior sem o interior” (VOLÓCHINOV, 2019[1930], p.265) e compreendemos, pelas inferências do texto de Volóchinov, que essa linguagem (discurso) não é restrita à verbal.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov apresenta, dentre vários pontos, questões relacionadas ao signo ideológico, aos gêneros do discurso e ao discurso interior versus o exterior (como visto logo acima) que podem ser trazidas para além do verbal. Ressalta, não se limitando apenas ao signo verbal⁸⁵, que o signo e a ideologia caminham juntos e coloca a ciência e a arte como “expressões ideológicas estáveis” (2017[1929], p.212). O signo é, segundo o autor, a materialidade da realidade exterior:

Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. *Qualquer fenômeno ideológico sígnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante.* Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. O signo é um fenômeno do mundo externo. Tanto ele mesmo, quanto todos os efeitos por ele produzidos, ou seja, aquelas reações, aqueles movimentos e aqueles novos signos que ele gera no meio social circundante, ocorrem na experiência externa (VOLÓCHINOV, 2017[1929], p.94. Itálicos nosso).

Ao interpretarmos nosso objeto de estudo, afirmamos ser ele a fixação do discurso interior do autor-criador em uma matéria, ou melhor, em um discurso exterior, no caso em uma narrativa seriada televisiva. Como ela se constitui em um objeto que materializa o discurso interior de vários autores-criador, a consideramos como uma criação ideológica de várias mãos, de várias consciências; a reflexão e a refração da realidade, ou seja, os apontamentos e as avaliações, por meio da compreensão responsiva de vários sujeitos.

A teoria bakhtiniana permite apreendermos o objeto “série televisiva” como um enunciado ativo-responsivo, assim, uma produção ideológica. Em outras palavras, a série torna-se uma materialização da forma estético-axiológica da realidade social a qual pertence. Em *Arte e responsabilidade* (1919) Bakhtin lança a reflexão sobre o papel da arte em nossas vidas. Expõe que “[o] poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte” (BAKHTIN, 2003[1919], p. XXXIV). Em outros termos, da vida provêm a arte e para a vida, esteticamente, a arte se volta. Essa forma estética demonstra a relação da arte com o mundo, com a vida.

⁸⁵A leitura da obra de Volóchinov nos leva a compreender que os signos ideológicos não são apenas verbais, mas também não-verbais (visual, sonoro) e possuem um caráter social. Por exemplo, no texto *A palavra e sua função social* (2019[1930]), Volóchinov dá o exemplo imagético da foice e do martelo que separadamente são instrumentos de trabalho do camponês e do operário, respectivamente, e que juntos pintados em um pano com fundo vermelho, tornam-se o símbolo de luta do proletariado.

A responsabilidade para Bakhtin toma, assim, um significado de alteridade e de resposta do outro. Eu me torno um ser acabado, inteiro e posso atribuir-me um sentido pela distância que ocupo de mim, naquilo que não “eu-mesmo”. O lugar do eu e desse outro é responsável pela constituição desse outro ser. Um ser, de seu próprio lugar, não pode dar acabamento a si mesmo. Necessitará sempre do olhar do outro, da responsabilidade recíproca para dar sentido a si mesmo. E a arte é uma das formas pelas quais, segundo Bakhtin (2003[1919]), trazemos unidade a nossa responsabilidade.

A arte não pode existir fora do social. Além disso, é o ato artístico, o ato criativo, o responsável por encaminhar a realidade vivida pelo ser humano para um plano axiológico. Como elucidam Grillo e Higashi (2017, p. 101), a “esfera artística acolhe as avaliações contidas na realidade preexistente, sendo um de seus elementos constitutivos indispensáveis, mas, em seguida, individualiza, concretiza e isola essa realidade por meio do ato criativo”.

Vemos, assim, a série como um produto da criação ideológica que existe em um contexto sócio-histórico-cultural, não concebível fora de uma sociedade, com a qual estabelece um diálogo contínuo. Traz respostas a enunciados anteriores e produz respostas sobre si mesmo em outros enunciados. Nesse sentido, a nosso ver, a série não apresenta a realidade, mas sim cria, constrói, molda uma determinada realidade a partir de uma visão e de recortes específicos do mundo. Ela apresenta uma impressão de determinados sujeitos (criadores) sobre a realidade, uma representação sobre um ponto de vista.

No caso da narrativa seriada televisiva, a produção dos sentidos é feita pela junção de elementos composicionais, tais como planos de filmagem, enquadramentos de câmera, entonações nas falas dos atores, expressões corporais e faciais dos atores, cores, figurinos, trilha sonora, entre outros, que demonstram os posicionamentos ético e estético de seus criadores, uma vez que um dos aspectos constitutivos da forma artística é o “autor-criador”. Sendo assim, a série mostra-se constituída por elementos ideológicos que trazem as relações entre os enunciados e a realidade exterior, bem como com a esfera de produção/circulação/recepção a qual ela pertence, no caso o entretenimento televisivo. O contexto determina, então, o significado do signo, do enunciado ideológico (VOLÓCHINOV, 2017[1929]).

A linguagem (discurso) faz parte da realidade material, da qual os signos são fragmentos, são matéria, como o som ou a escrita, por exemplo. Esses signos sempre apontam para sentidos fora de si, o que leva a existência de distâncias entre o signo e o que eles expressam, ou seja, a ideologia (VOLÓCHINOV, 2017[1929]).

Volóchinov, novamente no ensaio *O que é a linguagem/língua?*, apresenta a diferença entre a linguagem e a língua. A linguagem, segundo ele (2019[1930], p.248) é “produto da

atividade coletiva humana, e todos os seus elementos refletem a organização tanto econômica quanto sociopolítica da sociedade que a gerou”. Porém, ela se faz como uma arena de constantes disputas (classe social, gênero, religião, relações com a cultura, geração etc.) que influenciam a visão de mundo do ser humano; o essencial da linguagem é ser interação. Já a língua é um domínio abstrato e representativo de uma determinada nação, com suas regras e imposições.

A língua, pelo ponto de vista da metalinguística, é formada por signos linguísticos, nos quais pode haver neutralidade de sentido. Contudo, os enunciados, que compõem o nível da linguagem, são compostos por signos ideológicos que não “permitem” a neutralidade e não são arbitrários, pois apresentam motivações do uso efetivo da língua, sejam históricas ou sociais.

Compreende-se então que os enunciados são reações valorativas, em todas as esferas da atividade humana, sejam elas artísticas ou pragmáticas, à realidade social e natural a qual o ser humano se insere. Uma ínfima expressão humana é carregada de um tom social e histórico, pois é influenciada por sua época, ambiente, classe social, entre outros elementos que trazem a situação real e concreta de produção do enunciado (VOLÓCHINOV, 2019[1930]). Destacamos que interpretamos essa “ínfima expressão humana”, por meio das considerações aqui elencadas de Bakhtin e Volóchinov, como podendo ser verbal, sonora ou visual.

A teoria dialógica do discurso prioriza em seu estudo o olhar para o extralinguístico e carrega uma preocupação mais sociológica. Essa teoria, em sua fase inicial, tomou as obras e os gêneros da esfera literária como “objeto privilegiado de suas análises”, levando depois os conceitos elaborados por meio desse olhar sob a literatura para as outras esferas da atividade humana, tais como a científica, a midiática, entre outras (GRILLO, 2013, p.19).

Ao teorizar sobre a importância do estudo extralinguístico e social, Medviédev afirma que “[t]odos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e partes da realidade que circundam o homem” (2016 [1928], p.48). Entretanto, todas as crenças e concepções de mundo que temos somente compõem a nossa “realidade ideológica” ao serem materializadas em palavras ou em algum material signico. Dito em outros termos, nossas valorações não existem, primeiramente, em nosso mundo interior, mas sim são parte de nossa realidade por meio das materializações do mundo exterior:

Nós, de bom grado, imaginamos a criação ideológica como um processo interior de entendimento, de compreensão, de penetração e não nos damos conta de que, na realidade, ela está completamente manifesta exteriormente – para os olhos, para os ouvidos, para as mãos –, que ela não se situa dentro de nós, mas entre nós (MEDVIÉDEV, 2016 [1928], p.49).

A partir da leitura crítica que Bakhtin realiza sobre o método formal, cria-se o projeto de abordar “a singularidade estética na unidade da cultura”, o que levanta dois princípios

orientadores às pesquisas nas ciências humanas e que consideramos importantes para o encaminhamento de estudos sobre objetos que se constituem para além do verbal; no caso de nosso *corpus* sob análise, a materialidade verbivocovisual. São eles: “a não restrição a enunciados verbais” e “a inter-relação entre os diversos campos da cultura” (GRILLO, 2013).

Bakhtin procura fundar uma estética geral apoiada no “objeto estético arquitetônico”. Assim, na visão de Bakhtin a arte era vista sob uma concepção estética e sua teoria não se restringe apenas ao material verbal, podendo também ser aplicada à outros materiais, tais como o verbo-visual (GRILLO, 2013) ou o verbivocovisual.

Com relação ao segundo princípio, “a inter-relação entre os campos da cultura”, ainda em diálogo com os formalistas que viam no isolamento do objeto literário dos campos da cultura uma forma analítica, Bakhtin, ao contrário, toma seus objetos de análise exatamente nos limites dos campos/esferas da cultura, dos quais evita-se o isolamento. Os sentidos, assim, são gerados na tensão existente entre os sentidos que já existem, provenientes de outras esferas ideológicas e os sentidos adquiridos em contextos sócio históricos precisos. Dessa maneira, por exemplo, uma narrativa seriada televisiva traz os seus sentidos sempre pelo contato tenso entre os sentidos advindos de outras esferas ideológicas já existentes.

Resumidamente, Bakhtin sinaliza que sua teoria não se restringe a enunciados verbais e que os vários campos da cultura são inter-relacionados, ou seja, os objetos culturais não são isolados e que uma esfera cultural está sempre em contato com outras. Os indícios dessa não restrição teórica ao verbal estão presentes, por exemplo, em *Sobre Maiakóvski*, texto escrito em 1940, no qual encontram-se várias citações sobre a poesia, a pintura e as artes visuais, principalmente observações no que concerne à negação da conclusibilidade dos objetos (artísticos) e das fronteiras existentes entre eles:

Cézanne e a abstratividade na pintura. A destruição das antigas fronteiras entre os objetos, a destruição da conclusibilidade do objeto isolado como um problema central. Um objeto isolado, pequeno e limitado não pode ser princípio motriz e elemento indivisível da obra. É preciso encontrar algo íntegro e unido (figurado concreto), mas que saia dos limites do objeto isolado (BAKHTIN, 2009[1940], p.202).

Tanto Bakhtin quanto Volóchinov apresentam o pensamento de que ao se analisar uma obra de arte não se deve fechá-la em si mesma, devendo-se evitar o isolamento dos objetos culturais. Nesse sentido consideramos que os índices de tempo e de espaço (o cronotopo) são importantes para uma melhor apreciação tanto de enunciados artísticos quanto dos não artísticos. Assim, enquanto observadores do objeto artístico, entramos nos limites de compreensão do autor e em seguida nos distanciamos do objeto para somar e descobrir novos sentidos presentes nele (GRILLO e HIGASHI, 2017). Sem esses índices de tempo e espaço a obra artística perde seus valores sócio-histórico-culturais expressivos e “morre”.

Com relação à dimensão sonora, por exemplo, Volóchinov (2019[1930]) apresenta, em seu texto *A Construção do Enunciado*, a importância que a entonação tem tanto para a vida cotidiana quanto para a artística. Vejamos algumas contribuições:

A relação do enunciado com sua situação e seu auditório é criada, primeiramente, pela entonação. [...] justamente a entonação desempenha o papel mais essencial na construção tanto do enunciado cotidiano quanto do literário.

Existe um provérbio bastante popular: “*o tom faz a música*”. É justamente esse “tom” (a entonação) que faz a “música” (o sentido e a significação gerais) de qualquer enunciado. A mesma palavra, a mesma expressão, se pronunciadas com entonações diferentes, também adquirem significações diferentes. Um tratamento injurioso pode se tornar carinhoso e vice-versa (“Espera, *meu caro*, que você vai ver só!...”). A palavra afirmativa pode se tornar interrogativa (“Sim! e “Sim?”), a de rendição, em uma exigência (“*Perdoe-me*, peguei seu sobretudo” e “*Perdoe-me*, esse sobretudo é meu”). (VOLÓCHINOV, 2019[1930], p.287. Itálicos do autor).

Vólochinov toma então a palavra em seu sentido não dicionarizado, ou seja, a palavra, dependendo do contexto extralinguístico no qual é produzida, pode ganhar múltiplos significados e interpretações, pois múltiplas são as situações extraverbais da enunciação; no caso citado pelo pesquisador a entonação exerce um papel preponderante para modificar os sentidos enunciativos, seja trazendo a possibilidade de uma ironia ou sarcasmo, de demonstração de carinho ou de raiva etc.

A compreensão da palavra terá sucesso ou não a depender do acesso a esse contexto extraverbal pelos ouvintes que, segundo Volóchinov (2019[1930]) apresenta três aspectos: o horizonte espacial compartilhado por todos os envolvidos no diálogo; o conhecimento e a compreensão comum da situação; e a valoração dessa situação compartilhada pelos falantes. Assim, o autor resume esse contexto extraverbal como o visto, o sabido e o avaliado conjuntamente.

Em outro momento, no mesmo texto, Volóchinov ao analisar a “mudança de situação e de auditório da enunciação”, em um trecho da obra *Almas Mortas* (1842), de Gógol, aponta para algo que poderíamos aproximar à prosódia verbal e à prosódia gestual: “Essa entonação dominava não só a voz, mas também todo o corpo do homem: os movimentos, gestos e expressões faciais” (VOLÓCHINOV, 2019[1930], p.289).

O autor valoriza um universo linguístico que não se restringe ao verbal. Ao contrário, demonstra que a compreensão do discurso perpassa, por exemplo, por acentos prosódicos das palavras, por pausas (silêncios ou não) existentes na fala, por entonações exclamativas ou interrogativas, pelo gestual, pelo significado e/ou função gramatical da palavra. Enfim, pela gama de dimensões que compõem o discurso e que o carregam de um certo peso axiológico.

Além desses trabalhos presentes dentro do Círculo de Bakhtin, cada vez mais aparecem obras de pesquisadores contemporâneos que procuram olhar para além do verbal, utilizando-se

da teoria do Círculo Bakhtin/Volóchinov/Medviédev, tais como as obras de Deborah J. Haynes: *Bakhtin and the Visual Arts* (1995) e *Bakhtin Reframed* (2013). No Brasil, temos os trabalhos de Beth Brait, *A Palavra mandioca do verbal ao verbo-visual* (2009) e *Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica* (2013) que tratam sobre planos de expressão e a concepção semiótico-ideológica de texto; o livro organizado por Luciane de Paula, *Semiose Verbivocovisual* (2014) e o artigo realizado em parceria com Nicole M. Serni (2017), *A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical* (comentado no início deste capítulo), que abordam a verbivocovisualidade, bem como os estudos de Sheila Grillo sobre enunciados verbo-visuais na divulgação científica, tais como *Enunciados verbo-visuais na divulgação científica* (2009), e o artigo *Fundamentos bakhtinianos para a análise de enunciados verbo-visuais* (2012), este último que aborda a verbo-visualidade numa perspectiva metodológica.

Nessa primeira seção foi possível resgatar, de modo breve, fundamentos presentes no pensamento epistemológico de Bakhtin, de Volóchinov e de Medviédev, que teorizam enunciados com diferentes planos de expressão (verbal, visual, vocal etc.), algo que nos permite realizar uma análise da presença da carnavalização e de demais elementos da simbologia da cultura popular em GOT, por meio de sua verbivocovisualidade.

Dentre as noções que foram resgatadas, damos destaque às seguintes: em primeiro lugar, o fato de a metalinguística objetivar o estudo das produções de sentidos por meio das relações dialógicas entre os enunciados; em seguida, a metalinguística proposta por Bakhtin nos direciona a considerar a narrativa seriada televisiva como um conjunto coerente de signos ideológicos, constituídos por um plano de expressão sincrético de natureza verbivocovisual; por fim, a série estabelece uma relação dialógica com enunciados anteriores e futuros, bem como em seu próprio interior e permite que os pensamentos e sentimentos de seus criadores possam ser materializados verbivocovisualmente.

Tomando como base o resgate teórico feito até o momento, na próxima seção procuramos retomar as origens da visão, presente no pensamento de Bakhtin e de seu Círculo, de considerar o todo do objeto sob análise em detrimento do foco apenas nas unidades constituintes do objeto.

3.2. O todo do objeto ou a materialidade verbivocovisual

Um produto audiovisual, como a série televisiva, envolve vários processos de produção, como por exemplo, o passo inicial da constituição de um roteiro, todo o trabalho artístico de produção fílmica que é feito, com o planejamento do elenco, criação das falas (dimensão verbal), planejamento de cenários, locações e ângulos de filmagem a serem usados, figurinos

(dimensão visual), composição de trilha sonora (dimensão sonora), dentre outros elementos que, ao se juntarem, formam o discurso final: a série. Dessa maneira, as dimensões verbal, sonora e visual “se acoplam”, para utilizarmos um termo de Brait (2013, p. 52), umas às outras; e isso não deve ser esquecido em nossos procedimentos analíticos. Compreendemos, assim, que a série televisiva constitui-se como um gênero discursivo cuja arquitetônica é composta por propriedades verbivocovisuais.

Segundo Paula (2017), a dimensão verbivocovisual da escrita é um conceito cunhado pelo escritor irlandês James Joyce⁸⁶ e muito utilizado pelos poetas brasileiros Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari⁸⁷ para designar a poesia concretista⁸⁸. Décio Pignatari, em *A Teoria da Poesia Concreta*, esclarece:

Para glosar termos joycianos (v.1ª parte do *Ulysses*), diríamos que a poesia concreta resulta da inter-ação do verbal, da inelutável modalidade do visível e da inelutável modalidade do audível, num breve espaço de tempo através de um breve tempo de espaço.

Joyce [...] não utiliza o branco da página como elemento da composição, mas realiza em cada uma de suas famosas palavras-metáforas um pequeno ideograma verbivocovisual (para usar uma expressão sua) (CAMPOS *et al.* 1975, p. 62).

Desse modo, a verbivocovisualidade constitui o enunciado por aspectos verbais (semânticos, sentidos das palavras), vocais (sonoro, audível) e visuais (imagético). A pesquisadora Luciane de Paula emprega metaforicamente essa palavra por considerar que “ela não só abarca como explicita as dimensões constituintes da linguagem, como pensada pelo Círculo de Bakhtin” (PAULA, 2017, p.179). Com isso posto, levaremos em consideração, para a análise proposta, os aspectos verbais, sonoros e visuais que compõem o objeto “série”. Lembramos que essas três dimensões, juntamente com seus elementos translinguísticos, trazem sentido em uma totalidade de tom emotivo-volitivo.

Em sua tese de livre-docência, *Divulgação científica: linguagens, esferas e gêneros* (2013), a pesquisadora Sheila Grillo, ao trabalhar com a dimensão verbo-visual de revistas

⁸⁶ James Augustine Aloysius Joyce foi um romancista, contista e poeta, nascido na Irlanda e viveu a maior parte de sua vida exilado em Zurique, na Suíça. Sua obra é conhecida como de difícil leitura e seus heróis não são tão amados por seus leitores. Duas de suas obras mais famosas são: *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939). Dizia que sua obra era difícil, pois não era para ser lida, mas sim para ser olhada e escutada. Por esta razão, se dizia ser “verbivocovisual”, ou seja, seus leitores necessitavam de todos os sentidos para compreender a sua obra. Fonte: *James Joyce*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/James-Joyce> Acesso em: 29 jan. 2019.

⁸⁷ Em 1952, os três escritores formam o grupo chamado *Noigandres* (palavra inspirada em um trabalho de Ezra Pound) e editam uma revista-livro com o mesmo nome. Assim, dão início ao movimento da poesia concretista no Brasil. Fonte: Site “Poesia concreta – o projeto verbivocovisual”. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br/tempo.php> Acesso em: 29 jan. 2019.

⁸⁸ Como afirma Nunes: “Algumas das principais características da poesia concreta são a visualidade, a concisão e a exploração de experiências gráficas e de outras possibilidades tridimensionais do poema. Trata-se de uma arte que estabeleceu uma relação direta com as novidades industriais e tecnológicas, surgidas no Brasil dos anos 50” (NUNES, 2010, p.01).

científicas, retoma, ao encontrar pontos de convergência e divergência com a metalinguística de Bakhtin, seis teorias que abordam o verbal e o verbo-visual, a saber: a semiologia e retórica da imagem em Barthes; a semiótica visual da escola de Paris; a semiótica ou retórica visual do Groupe μ ; a semiótica russa; a semiótica peirciana e a semiótica social de textos multimodais.

Dentre as divergências é interessante, para o foco desse trabalho, notar por exemplo que a semiótica ou retórica visual do Groupe μ argumenta que apenas as partes de uma unidade do objeto, ou seja, o seu exterior, é que podem ser pormenorizadas, pois as suas características internas são abstratas. Diferentemente, a teoria bakhtiniana vê importância em analisar a estrutura das unidades que constituem um objeto, “mas funda sua abordagem no estudo das propriedades globais dos enunciados concretos, incorporando interpretações decorrentes dos discursos – esferas – e das associações culturais” (GRILLO, 2013, p.144). Segundo Grillo (2013), esse posicionamento pode ter sido influenciado pela teoria da Gestalt e pelas proposições do pai da hermenêutica moderna, Friedrich Schleiermacher.

A hermenêutica caracteriza-se como um ramo da filosofia cujo objetivo é estudar a teoria da interpretação. Em sua fase tradicional era tida como “uma metodologia destinada ao tratamento de textos da tradição histórica clássica e sagrada” (YAZBEK, 2010, p. 01) e focava o estudo da interpretação de textos escritos, principalmente no campo da literatura, da religião e do direito.

Já a hermenêutica moderna preocupa-se não apenas com os textos verbais escritos, mas com tudo aquilo que engloba o processo interpretativo; incluindo-se aí as dimensões verbais e não verbais da comunicação. O trabalho interpretativo, dessa maneira, aponta para o objetivo de eliminar os distanciamentos culturais e históricos existentes entre o leitor/observador e o texto.

E é com Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Dilthey que o problema hermenêutico se converte, nos séculos XIX e XX, em problema fundamentalmente filosófico e traz a “arte da compreensão” como seu principal foco de estudo. Neste trabalho não desejamos aprofundar as características da hermenêutica (campo do saber cujo conhecimento ainda nos é insuficiente para tratá-lo com propriedade neste estudo) para não incorrerem em explicações que restrinjam esse campo de estudos do conhecimento humano à poucas linhas.

Nos *Discursos Acadêmicos*⁸⁹, pronunciados por Schleiermacher em 1829, o autor explicita alguns elementos da sua hermenêutica e o conjunto desses discursos expressa a

⁸⁹Esses discursos compõem o livro *Hermeneutik*, traduzido em português como *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. O livro é dividido em três partes: I-) Discursos Acadêmicos [1829]: sobre o conceito de hermenêutica, com referências às indicações de F. A. Wolf e ao compêndio de Ast.; II-) Hermenêutica, primeiro

preocupação do autor, frente a intelectuais, sobre a necessidade da criação de um método hermenêutico geral; indo de encontro com a visão de uma hermenêutica tida apenas como uma disciplina subordinada e auxiliar a outras. Antes de Schleiermacher, a hermenêutica dividia-se em dois ramos: uma filologia dos textos clássicos e uma interpretação dos textos sagrados.

Após sua obra, a hermenêutica torna-se um questionamento filosófico para o qual a compreensão das particularidades é encaminhada pela compreensão do todo: “[...] o particular é compreendido apenas através do universal. Do contrário, ele é sempre apenas agregado” (SCHELEIERMACHER, 2000, p.67). E aqui concentra-se um ponto importante para nossas análises da série televisiva, pois assumimos a postura analítica de que para compreender o objeto em si não podemos desmembrar as dimensões verbivocovisuais, mas sim observar as partes em seu conjunto.

A Gestalt⁹⁰ também leva em consideração o mesmo princípio de interpretação: para se compreender as partes, é preciso, antes, compreender o todo. Nascida como oposição à psicologia que se consolidou durante o século XIX, atomista e que buscava compreender o todo apenas por meio da apreensão das partes (uma imagem era percebida por meio de seus elementos e não por sua completude).

Os psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1940) desenvolveram as Leis da Gestalt por meio da observação do comportamento espontâneo do cérebro durante o processo de percepção dos objetos; essas leis são: a semelhança (objetos semelhantes tendem a permanecer juntos); a proximidade (partes mais próximas umas das outras são vistas como um grupo); a boa continuidade (as formas se alinham harmonicamente); a pregnância (simplicidade natural da percepção); a clausura (a boa forma encerra-se sobre si mesma e fecha uma figura) e a experiência fechada (associações de formas já vivenciadas).

Pavão (2016), ao estudar a abertura da série *Luke Cage*, utiliza-se dos princípios da gestalt. Segundo ele, há dois domínios de raciocínio para que as imagens sejam construídas no processo de percepção e decodificação imagética, sendo eles o “domínio das imagens representativas” e o “domínio das imagens abstratas”.

No domínio das imagens representativas temos a pintura, fotografia, imagens de televisão e cinema. O domínio das imagens abstratas se trata da percepção não física mas simbólica das imagens, ou seja, sobre o aspecto conceitual da imagem através da

projeto [1809-10] e III-) Exposição separada da segunda parte [1826-27]. Há, segundo Yazbek (2010, p. 04) na primeira parte, um diálogo com os pesquisadores Friedrich August Wolf (que não acreditava na possibilidade de uma hermenêutica geral) e Friedrich Ast (que já apontava um exemplo da realização de uma hermenêutica geral).
⁹⁰Também conhecida como gestaltismo, teoria da forma, psicologia da gestalt, psicologia da boa forma e leis da Gestalt. É originária da palavra alemã *Gestalt* que significa “forma”. Fonte: Gestalt. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/psicologia/gestalt/>>. Acesso em: 05 mar. 2019.

experiência e percepção de cada indivíduo. Os dois domínios trabalham em conjunto para a formação da imagem e da mensagem que elas transmitem para as nossas mentes. A Gestalt do Objeto, através da apropriação desses dois domínios, provoca a percepção das imagens se valendo de recursos visuais mais fáceis em sua compreensão como também os recursos mais difíceis de serem entendidos, também chamados de ilusão de ótica (PAVÃO, 2016, p.03).

Na gestalt a linha, o ponto, as texturas, a tipografia, o volume, as luzes, as cores, os objetos em geral são tidos como formas e a compreensão da totalidade deve-se a organização de todos esses elementos; assim como pensamos também ocorrer com a apreensão das três dimensões: verbal, vocal e visual da série.

Concluimos que, para as nossas análises da presença da carnavalização em GOT, compreenderemos o nosso *corpus* em seu todo universal, assim como pensado por Bakhtin, bem como pela hermenêutica e pela gestalt. Ou seja, os sentidos são primeiramente produzidos e percebidos por meio do todo de sentidos do objeto sob investigação. Por exemplo, ao examinarmos a configuração da produção de sentidos de uma cena de banquete, se carnavalesca ou não, não consideraremos as unidades isoladas que constituem a cena, mas sim a reunião de todos os elementos verbais, visuais e sonoros que trazem a sensação e a compreensão do acontecimento de um banquete.



Um dos objetivos desse capítulo foi, por meio de um resgate teórico dos estudos de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, bem como de demais autores contemporâneos, fundamentar nossas investigações da presença da carnavalização e do grotesco na narrativa seriada televisiva, um objeto audiovisual, que tem sua materialidade concretizada por meio das dimensões verbivocovisuais.

Além disso, alguns conceitos da metalinguística foram retomados para que o suporte analítico pudesse ser construído. Assim, sumariamente, as contribuições bakhtinianas para a análise de enunciados verbivocovisuais, e que se tornam nossos princípios, são: a compreensão das dimensões que produzem os sentidos de um enunciado de um modo integrado; o entendimento da série televisiva como um conjunto coerente de signos ideológicos, portanto, um enunciado; sendo um enunciado, a série reflete e refrata valorativamente a sua realidade; a percepção das relações dialógicas presentes no objeto série; a compreensão da cultura como

unificada, situada nas fronteiras e não fechada em si mesma e, conseqüentemente, a visão epistemológica de abordar os traços integrais dos enunciados concretos, com suas questões de tempo, espaço e da esfera de produção/circulação/recepção a que pertence.

No próximo capítulo, a metodologia de nossas análises será esmiuçada. Para tal construção metodológica levamos em consideração toda a retomada realizada, no presente capítulo, sobre os princípios da teoria bakhtiniana, bem como das influências advindas da hermenêutica e da gestalt que perpassam os escritos de Bakhtin.

Capítulo 4 –A Metodologia da Pesquisa

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.

BAKHTIN, 2003[1930-40], p.410.



o capítulo anterior buscamos na teoria bakhtiniana e nas formulações do Círculo comprovações da possibilidade de utilização da metalinguística para a análise de enunciados verbivocovisuais que reúnem, conseqüentemente, as dimensões verbal, visual e sonora, e resgatamos, também, a noção da singularidade teórica da não limitação ao verbal, bem como as influências da hermenêutica e da gestalt.

Feita essa retomada, o presente capítulo tem por objetivo, com base na metalinguística, traçar o desenho e os caminhos de nossa pesquisa. Assim, apresentaremos a elaboração da metodologia que orientará as análises das cenas selecionadas, bem como os princípios que possibilitarão a melhor apreensão das especificidades dos enunciados⁹¹ da narrativa seriada televisiva em sua materialidade verbivocovisual (PAULA, 2017).

Trazemos a citação de Bakhtin para a abertura desse capítulo com o intuito de exemplificar a nossa posição teórica e epistemológica de que não há conclusões fechadas a nenhuma pesquisa. Dito de outra maneira, nos posicionamos nesse estudo conscientes de que a nossa escrita/fala não será a primeira nem a última, muito menos aquela que delimita seus resultados como únicos e/ou inalteráveis. Assim, as análises e as conclusões que neste trabalho serão apresentadas são respostas a enunciados anteriores e provocarão, conseqüentemente, outros enunciados resposta que possibilitarão novos e diferentes olhares, muitas vezes sobre o mesmo objeto e/ou assunto abordado.

⁹¹ No texto *Os gêneros do discurso* (2003[1951-1953]) o enunciado ganha a definição de unidade real da comunicação discursiva. Esta unidade é diferenciada, por Bakhtin, das unidades constituintes da língua (por exemplo, palavras e orações).

Inicialmente trataremos, brevemente, o modo como dois pesquisadores investigam o objeto audiovisual: Michel Chion a respeito do cinema e Diana Rose sobre a televisão. Primeiramente, resgataremos categorias de análise mais específicas nos estudos do cinema e do audiovisual. Influências a partir das quais, somando-se aos princípios resgatados no capítulo anterior, possamos construir uma metodologia de análise que ao mesmo tempo esteja fundamentada nas concepções da metalinguística e que não deixe de considerar as especificidades de um objeto audiovisual. Em seguida, traçaremos os procedimentos e as categorias de análise, ou seja, as dimensões do enunciado narrativa seriada televisiva.

4.1. Para além do verbal

Após um conhecido chiado de televisão que está à procura de seu sinal de transmissão, em uma tela cinza, o símbolo da HBO aparece e se dá início à sequência de abertura da primeira temporada de GOT. Com um estrondo, três homens montados a cavalo aguardam uma, aparentemente, grande porta corrediça se abrir ao som de correntes que se arrastam. Um profundo túnel surge, pelo qual esses homens perpassam para atingir o exterior do local onde se encontram, acompanhados por um som agudo (música), como um assopro contínuo, e que remete a algo tenso. O telespectador, enfim, é apresentado à grande Muralha, gélida e imponente; importante elemento simbólico dentro do enredo da série.

Esse som agudo persegue os cavaleiros e se soma ao ruído do vento congelante até adentrarem a floresta. Assim que o fazem, o som agudo é modificado e se junta aos sons dos pássaros. Não os vemos, mas pelo barulho que fazem demonstram ser animais perigosos e assustadores como corvos. Tudo isso traz uma sensação de isolamento e profundidade a essa floresta. Os três homens se dispersam; cada um assume um caminho distinto.

Então, a câmera começa a caminhar junto a um deles, trazendo a sensação de ser uma quarta pessoa ou um outro ser da floresta a observá-lo por entre as árvores. O ruído do vento aumenta. Sons de ecos se iniciam. A cor da cena é cada vez mais acinzentada e gélida. O cavalo se assusta e a câmera deixa de focar no cavaleiro, passando a instigar o olhar do telespectador a descobrir algo que se encontra um pouco mais distante dali. O cavaleiro desce de seu cavalo e a câmera novamente o foca, mas agora em *close*, o que destaca o seu olhar amedrontado e a expressão facial de pânico.

O som aumenta e a sensação de tensão e de terror também. O homem decide se arrastar pela neve para visualizar o que estava escondido atrás de um pequeno monte. O seu arrastar

torna-se cada vez mais tenso à medida que o “raspar” do atrito de seu corpo com a neve ganha um volume maior. De repente, um estouro, e a música modifica a tonalidade para algo aterrorizante, o que nos remete a um filme de horror. A face do homem demonstra não acreditar no que vê. E aqui paramos a nossa observação.

Esse trecho que apresenta a série ao telespectador tem aproximadamente 3 minutos sem a ocorrência de falas entre os três personagens. Utiliza-se o visual e o sonoro para criar as sensações do início do enredo. É após esse trecho que o verbal inicia. Se observássemos esse trecho sem uma das dimensões que o compõe, por exemplo o som, talvez notássemos outras imagens que a tensão sonora fez “desviar” o olhar. Ou, ao contrário, se apenas ouvíssemos a cena, sem ver nada, outros sons, não notados antes, surgiriam aos nossos ouvidos. Aliás, a descrição da cena (parte verbal), feita por nós, é uma percepção pessoal que, talvez, para outros telespectadores/observadores traria outras sensações e observações distintas.

Mas, estaria correto, em um objeto audiovisual, separar, umas das outras, as dimensões verbal, sonora (e/ou vocal) e visual para fins de estudo analítico, uma vez que esse objeto é composto pelas várias dimensões em conjunto? Dentre diversos estudos na área do audiovisual, recorreremos à obra *A audiovisual: som e imagem no cinema* (2011), do músico e pesquisador de cinema, Michel Chion que, ao detalhar o processo de observação do objeto fílmico, especificamente para a análise da estrutura som/imagem na linguagem cinematográfica, explana sobre o “método das máscaras”.

Esse método consiste em observar, por várias vezes, uma determinada sequência audiovisual, ora com o som e a imagem juntos, ora apenas com a imagem, ora apenas com o som. Chion (2011) coloca, em toda a sua obra, a tese de que o som tem o poder de transformar a nossa percepção da imagem e que, também, a imagem recria uma outra apreensão do som em nossos ouvidos; trazendo novos significados ao material audiovisual. Além da importância dada em seu estudo às dimensões sonora e visual, o autor defende a seguinte proposição:

Haverá uma ordem ideal para observar uma sequência audiovisual? Parece que não. No entanto, talvez uma descoberta separada dos elementos sonoros e dos elementos visuais, antes de voltarem a ser juntos, fosse o modo mais indicado para conservar uma escuta e um olhar fresco e novo e preparar a surpresa do encontro audiovisual.

É claro que tudo isso só tem sentido se postularmos que *o contrato audiovisual não implica uma fusão total dos elementos e deixa-os subsistirem separadamente, cada qual no seu lado. Com efeito, o contrato audiovisual é mais uma justaposição do que uma combinação* (CHION, 2011, pp.146-147. Itálicos nosso).

A partir dessa proposta, compreendemos que as dimensões não devem ser analisadas separadamente, pois o telespectador/observador apreende o significado pelo todo das cenas e episódios aos quais assiste. Metodologicamente, podemos dizer, baseados na visão do pesquisador francês (CHION, 2011), que, ao invés de analisar as dimensões de maneira isolada,

como se uma não agregasse sentidos a outra, deve-se primeiro observar o todo, ou seja, o produto final proveniente da combinação das dimensões verbal, sonora (e/ou vocal) e visual. Depois disso, deve-se examiná-las separadamente para uma percepção maior dos sentidos que são influenciados de uma dimensão por outra e, também, pois cada dimensão possui suas especificidades e modos de produção de significados. Por fim, volta-se a observar o conjunto todo, apurando o olhar, o ouvir e o ler; aliás, ressaltamos novamente que neste trabalho entendemos que o todo é mais do que as partes no processo de construção dos sentidos da série televisiva.

Por um lado, se olharmos apenas para o todo do objeto audiovisual, como pensamos que este “todo” o seja, incorreremos em falhas de observação, pois como diz Chion (2011) “*o contrato audiovisual não implica uma fusão total dos elementos*”. Apesar de o percebermos como uma “massa” única, o objeto é construído pela interação entre as várias dimensões que o compõe. Além disso, o produto final é o resultado de um trabalho amplo, por exemplo, do escritor, do roteirista, do diretor de som, do diretor de arte, entre outros responsáveis por diferentes partes que compõem o todo de um material televisivo, como a série, ou de uma produção cinematográfica, por exemplo.

Por outro lado, se examinarmos apenas as dimensões isoladas, desfragmentando esses “encaixes” de uma dimensão com a outra, também incorreremos em erros, pois essa separação traz o que Beth Brait (2013) coloca como a amputação de uma parte do plano expressivo e da compreensão das maneiras de produzir os sentidos. Muitos sentidos se perdem, uma vez que o objeto foi produzido para ser visto, ouvido e lido simultaneamente; especificidade trazida por seu gênero discursivo.

Chion (2011) foca o seu olhar para a análise cinematográfica e não para a televisão, e especificamente para a dualidade imagem/som. Embora as séries televisivas tenham sofrido uma certa influência do cinema, a construção composicional ou os procedimentos narrativos de cada uma é distinto. Um exemplo de olhar para a linguagem televisiva é o estudo desenvolvido pela pesquisadora inglesa Diana Rose (2008) que, ao investigar as representações da loucura na ficção seriada da televisão britânica, discute um método que foca as dimensões verbal e visual, sob a perspectiva qualitativa, tanto para analisar a televisão, quanto outros meios audiovisuais.

Sucintamente, Rose (2008) selecionou um programa televisivo específico. A partir dele, fez a transcrição (ou translação) do verbal e do visual e depois a análise denominada pela autora como “codificação”. Segundo a opinião da pesquisadora, nunca será possível fazer uma investigação que captará a verdade absoluta do texto, nem mesmo descrever tudo o que está na tela. Se pudéssemos descrever e analisar todos os elementos e características do objeto,

teríamos, em nosso caso, a constituição de uma “bíblia” para cada episódio da série; algo inviável. Para a autora, deve-se, pois, considerar toda a complexa linguagem que o audiovisual apresenta:

O que precisamente são os meios audiovisuais, como a televisão? É a televisão igual a um rádio com figuras? Diria que não. Além do fato de que o próprio rádio não é simples, os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura (ROSE, 2008, p.343).

Assim, dependendo das escolhas teóricas que o pesquisador adota na hora da transcrição, ele pode ou não, por exemplo, optar por descrever as cenas visuais; deixar de lado ou não as pausas e as hesitações de fala e inferir ou não sobre a música, a iluminação ou o posicionamento das câmeras. E aquilo que é “deixado de fora” não deixa de ter a sua importância, como afirma a autora (ROSE, 2008). Tudo isso, dependendo do aporte teórico, levará a olhares diversos sobre um mesmo objeto. Por meio do viés metalinguístico acrescentaríamos, além das escolhas teóricas do olhar/posicionamento do observador pesquisador, a capacidade falante do objeto.

A partir das explanações feitas nessa primeira seção, tomaremos como base para as nossas análises da presença do simbolismo da cultura popular na série o fato de não considerarmos as dimensões verbal, sonora (e/ou vocal) e visual separadamente, mas sim de modo conjunto tendo em mente as especificidades do enunciado narrativa seriada televisiva. GOT será, então, examinado em sua junção verbivocovisual.

Inferimos como base de nosso pensamento analítico que em objetos como a série televisiva não há uma superioridade de uma linguagem sobre as demais, mas sim, uma interação (realizamos uma adaptação do termo “justaposição” utilizado por Chion), na qual há uma integração e um diálogo entre os diversos níveis e os diferentes códigos da linguagem. Dito de outra maneira, consideramos que nosso *corpus* sob análise é constituído por inter-relações semântico-axiológicas entre as dimensões verbal, sonora (e/ou vocal) e visual. Compreendemos, assim, a obra GOT por meio da visão bakhtiniana do todo, ou seja, não entendemos que o sentido é produzido pelas partes, unidades individuais, mas sim pelo todo materializado.

Ao mesmo tempo, resgatando as considerações de Rose (2008), ao analisarmos o todo, temos a consciência da impraticável ação de descrever, compreender cada mínimo detalhe ou elemento que compõe esse todo. Assim, exerceremos uma função de mediador ou de pesquisador como um intermediário ao tomarmos a ação de selecionar, por meio de alguns parâmetros, os aspectos do objeto que concebemos como relevantes para a comprovação da existência da simbologia da cultura popular, estudada por Bakhtin, dentro da série.

A partir dessa visão e desse apanhado teórico que foi realizado, na próxima seção trataremos as bases metodológicas que utilizaremos nas análises.

4.2. Desenhando a metodologia

Nesse estudo temos o desafio de trabalhar com enunciados heterogêneos constituídos por signos verbais (legendas), signos visuais em movimento e signos sonoros, uma vez que lidamos com um *corpus* audiovisual, uma série televisiva, ou seja, uma linguagem verbivocovisual; como já destacado anteriormente.

Para a realização da pesquisa nos apoiaremos nos fundamentos teórico-metodológicos dos trabalhos de Bakhtin e do Círculo, conjunto teórico com o objetivo de refletir sobre a linguagem nas diversas esferas da atividade humana. Mantemos, então, nosso embasamento teórico na Análise Dialógica do Discurso, principalmente na visão que contempla o todo do objeto e, conseqüentemente, o seu não fechamento ao verbal, bem como o não isolamento do objeto artístico, o que possibilita analisar a linguagem em seu todo composicional (BRAIT, 2013); premissas resgatadas no capítulo anterior.

Ao buscarmos nas formulações bakhtinianas uma metodologia para analisar nosso *corpus*, encontramos uma tarefa que não é simples e que exige, como afirma Brait, um “posicionamento epistemológico, teórico e metodológico rigorosos” (BRAIT, 2013, p.08); e aqui temos a palavra *rigorosos* e não *rígidos*.

A partir dos estudos bakhtinianos, o pesquisador adquire um olhar específico sobre o seu objeto de estudo e compreende que as relações discursivas são realizadas por sujeitos que estão situados em contextos históricos, sociais e culturais específicos. É a linguagem que constitui esse sujeito.

Para Bakhtin, a linguagem é uma realidade axiologicamente saturada e um fenômeno sempre estratificado. Ele não a vê como um sistema de categorias gramaticais abstratas, nem como um elemento gramatical homogêneo. Na verdade, tanto para Bakhtin quanto para Volóchinov, o enunciado se apresenta como uma unidade de sentido da comunicação discursiva, sendo essa abstraída como qualquer conjunto de signos.

Com isso posto, procuraremos olhar para o nosso objeto sob análise seguindo as orientações de Bakhtin, para quem a obra dialógica, a produção humana “pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações [...], sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente” (BAKHTIN, 2015[1963], p.210).

Destaca-se então que o “objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*” (BAKHTIN, 2003[1930-40], p. 395. Itálicos do autor) e sua interpretação sempre gerará uma ligação com outros objetos. Soma-se a isso o fato de se organizar e se formar em seu exterior sógnico, ou seja, a situação e o ambiente sociais em que é inserido é que irão defini-lo, sendo sempre orientado a um interlocutor que nunca é abstrato. Em resumo, “todo o caminho entre a vivência interior (aquilo que é “expresso”) e a sua objetivação exterior (o “enunciado”) percorre o território social” (VOLÓCHINOV, 2017[1929], p.211). Com isso, interpretamos que o que organiza um enunciado (que compõe uma obra, conseqüentemente um objeto de análise) é o seu meio social, bem como o individual. Ele torna-se produto da interação verbal; expressa um valor axiológico e implica mudanças ideológicas.

Em PPD, especificamente no capítulo intitulado *O discurso em Dostoiévski*, Bakhtin apresenta algumas observações sobre sua metodologia, algo que nos será útil. E, assim como ele, aqui nós colocaremos o nosso foco no discurso, na “língua em sua integridade concreta e viva, e não na língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (BAKHTIN, 2015[1963], p.207).

De modo resumido, declaramos que é a partir da metalinguística que o estudo das relações dialógicas é determinado, o que orientará nosso olhar de pesquisador que não se centralizará apenas no plano da língua, com fronteiras bem definidas e fixas.

Após compreendermos a visão epistemológica adotada por nós, cabe ressaltar os outros aspectos da pesquisa, tais como os procedimentos de análise junto às delimitações do *corpus*, bem como as categorias a serem utilizadas na investigação.

4.2.1. Procedimentos metodológicos

Em *Estética da Criação Verbal* (2003[1979]), Bakhtin explica que, a seu ver, os elementos que compõem o enunciado concreto, ou seja, a forma, o conteúdo e o material, são inseparáveis e agrupam vários outros elementos, tais como a autoria, a unidade temática, o estilo, a forma composicional, as esferas de circulação, dentre outros. Aqui o contexto sócio-histórico-cultural e ideológico tem um papel preponderante para a construção de sentidos e para o diálogo entre os enunciados verbais, verbo-visuais e verbivocovisuais (como em nosso estudo).

Levaremos em conta “as particularidades discursivas que apontam para contextos mais amplos, para um extralinguístico” (BRAIT, 2014, p.13). Por esta razão levamos em

consideração a forma que se liga à materialidade do texto do nosso *corpus*, sua forma composicional, bem como a sua forma referente à superfície discursiva. Em outros termos, não focamos apenas os elementos linguísticos do objeto em estudo, mas também nos metalinguísticos, tais como as informações sobre a obra de origem (a saga de Martin) e seu autor, sobre as características de adaptação, sobre a emissora com a qual a série vincula-se, público-alvo, recepção etc. (questões abordadas no capítulo 2).

Importante destacar, após as considerações feitas, que o norte para o nosso olhar de pesquisador pautar-se-á na seguinte reflexão feita pela pesquisadora Sheila Grillo, ao abordar o tema da análise dos enunciados verbo-visuais:

Bakhtin sustenta que a investigação em Ciências Humanas envolve compreensão e não explicação, diálogo e interrogação e não monólogo, interpretação dos significados dos signos. A análise de enunciados verbo-visuais em uma perspectiva bakhtiniana deve se pautar, por um lado, no seu caráter real e objetivo e na sua capacidade, enquanto manifestação humana, de determinar o seu modelo de análise, e, por outro, nas questões e categorias teóricas previamente definidas pelo pesquisador. É no diálogo, por um lado, do pesquisador e sua teoria com, por outro, seu objeto falante que está o fundamento epistemológico da teoria de Bakhtin e seu Círculo (GRILLO, 2012, p.03).

Com isso posto, o modo de análise adotado nesse estudo tomará como relevante a interação/diálogo entre a teoria bakhtiniana e o objeto a ser examinado. Buscaremos, também, compreender melhor o gênero ao qual pertence a série e, para tal, buscaremos referências bibliográficas que possam nos auxiliar nesse entendimento, mas sem mergulhos teóricos muito profundos devido ao tempo e objetivos da pesquisa.

Nosso objeto em estudo, a série GOT, é composto por oito temporadas lançadas⁹², sendo a última exibida em maio de 2019. Para chegarmos a um número adequado de episódios a serem analisados, seguimos determinadas etapas. Na primeira, levamos em consideração as reações do público norte-americano⁹³, se positiva ou negativa, sobre as cenas e/ou sobre os personagens⁹⁴, além do nível de audiência alcançado⁹⁵ em cada episódio transmitido nos Estados Unidos até a sétima temporada.

⁹²Para um detalhamento maior sobre as temporadas e seus respectivos episódios, acessar “Guia de episódios – *Game of Thrones*”. Disponível em: <https://www.gelofogo.com/got/guia-de-episodios>. Acesso em: 04 nov. 2019.

⁹³Para ter acesso a uma das classificações dos episódios feita pelo público, acessar: “Todos os 67 episódios de *Game of Thrones* classificados do pior ao melhor”. Disponível em: <https://www.revistabula.com/16250-todos-os-67-episodios-de-game-of-thrones-classificados-do-pior-ao-melhor/>. Acesso em: 04 nov. 2018.

⁹⁴Para mais detalhes sobre a opinião dos espectadores sobre os episódios ver: “Os 15 melhores episódios de *Game of Thrones*”. Disponível em: https://aminoapps.com/c/game-of-thrones-br/page/blog/os-15-melhores-episodios-de-game-of-thrones/bNbj_641Sou8KmNwW0d415eVJajK40gvW6. Acesso em: 04 nov. 2018.

⁹⁵Para uma referência sobre os números de audiência, por episódio, nos Estados Unidos, ver: “*Game of Thrones* - Audiência nos EUA baseada na primeira transmissão”. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/series/serie-7157/audiencias/>. Acesso em: 04 nov. 2018.

No entanto, ao examinarmos os sessenta e sete episódios que totalizam a série antes de 2019⁹⁶, priorizamos selecionar aqueles nos quais notamos algum elemento da simbologia popular, mesmo que mínimo, como por exemplo a existência de banquetes, de feiras medievais ou teatros, do riso, da figura do baixo material e corporal, dentre outros, e, assim, chegamos a um conjunto de 28 episódios.

A partir desse conjunto, na segunda etapa, privilegiamos a existência de personagens que foram mais comentados pelo público por alguma razão que os pudesse ligar ao simbolismo da cultura popular, tais como Tyrion Lannister, Daenerys Targaryen, Jon Snow, Sansa Stark, Arya Stark, Os Selvagens e Os Outros, bem como os episódios que, de alguma forma, foram elogiados ou criticados pela existência de determinados temas, tais como o incesto, as guerras sangrentas, o estupro, o exagero de cenas de nudez feminina etc., para assim chegarmos ao conjunto de 11 episódios, expostos na tabela abaixo:

TEMPORADA	EPISÓDIO	TÍTULO (no original, em língua inglesa)
Primeira	1º episódio	Winter is coming
Primeira	5º episódio	The Wolf and the Lion
Primeira	6º episódio	A Golden Crown
Primeira	10º episódio	Fire and Blood
Segunda	4º episódio	Garden of Bones
Terceira	8º episódio	Second Sons
Quarta	2º episódio	The Lion and the Rose
Quarta	10º episódio	The Children
Quinta	10º episódio	Mother's Mercy
Sexta	5º episódio	The Door
Sétima	1º episódio	Dragonstone

A terceira e última etapa, e que também integra, de certo modo, o início das análises, traz o objetivo de selecionar dentro desses onze episódios as cenas nas quais os elementos da carnavalização e do grotesco aparecem, para que assim seja possível realizar recorte de trechos e analisá-los com mais acuidade e foco, uma vez que os episódios têm duração, em média, de

⁹⁶A oitava e última temporada, exibida em 2019, não foi computada, pois a coleta de dados e dos episódios foi iniciada antes desse período. Além disso, escolhemos deixar a última temporada fora da contabilização dos episódios por não encontrarmos neles tantos elementos significativos da simbologia da cultura popular.

50 a 60 minutos e renderiam muitas cenas para serem analisadas e detalhadas. Para tal etapa fizemos uso do *software* ELAN.

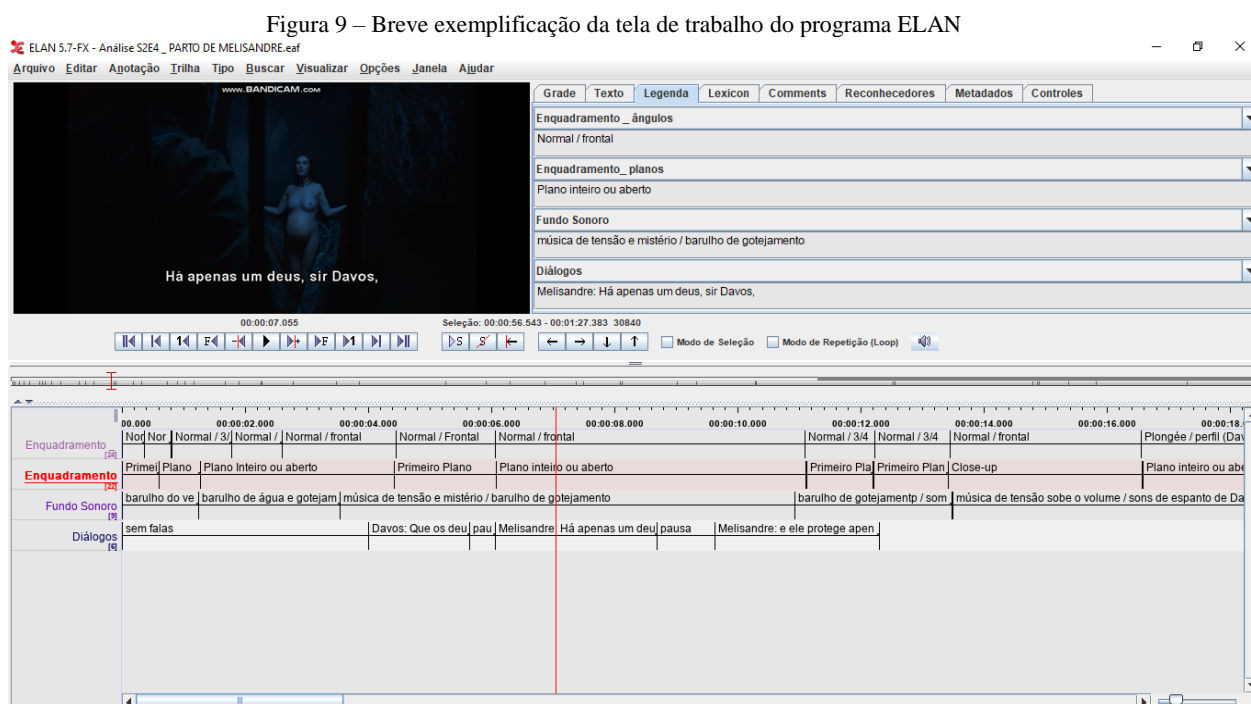
O *software* livre ELAN teve duas funções em nossas análises. A primeira delas foi auxiliar e permitir que fizéssemos um sub-recorte desses onze episódios em cenas ou trechos de cenas⁹⁷. A vantagem metodológica de sua utilização consiste em, ao mesmo tempo, possibilitar que cada uma das dimensões (verbal, sonora e visual) sejam isoladas, bem como que consigamos vê-las, depois, em interação e a formação do todo sígnico. A segunda função consistiu em garantir que fizéssemos uma transcrição fílmica, com maior acuidade, das dimensões que integram o objeto.

Esse *software* foi desenvolvido pela *Language Archiving Technology* (LAT), pertencente ao Instituto de Psicolinguística Max Planck, sediado na Holanda, como uma ferramenta profissional “para a criação de anotações complexas em recursos de vídeo e áudio”⁹⁸. Utilizamos a versão ELAN 5.7.

O programa viabiliza a criação de faixas (trilhas ou *tiers*) para a descrição dos elementos que compõem o todo audiovisual e mediante as escolhas e o foco do pesquisador. Para tal análise, inicialmente, fizemos a captação dos episódios a serem analisados, dos DVDs originais, por meio do *software* Bandicam que produz arquivos em formatos adequados para a “rodagem” no ELAN; em nosso caso, utilizamos o formato MP4. Veja abaixo um exemplo, captado por *printscreen* da tela do computador, de um trecho das análises realizadas através do ELAN:

⁹⁷ Adotamos neste trabalho, inspirados em Jacques Aumont e Michel Marie (2003), a definição de “cena” como sendo um conjunto de planos que apresenta começo, meio e fim, ou seja, há uma unidade de tempo e de espaço. Já “trecho de cena” definimos aqui como sendo um recorte dentro desse conjunto de planos que, não necessariamente, apresenta uma continuidade espaço-temporal, que mostre uma ação unitária e contínua; podendo ocorrer elipses nos planos de filmagem selecionados para análise.

⁹⁸ Tradução nossa para: “[...] for the creation of complex annotations on video and audio resources” (Disponível em: <https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/> Acesso em: 22 maio 2019).



Printscreen da tela de trabalho do programa ELAN – Elaboração da autora.

Após essa adequação de formatos, o episódio foi carregado no programa ELAN e algumas faixas de análise foram criadas: “enquadramento”; “fundo sonoro” e “diálogos”. Desse modo, conforme o episódio era exibido na tela do programa, pudemos realizar anotações, nas faixas criadas, do que notamos em cada uma das dimensões (visual, sonora e verbal), separadamente, que compõem cada *frame*⁹⁹ e depois pudemos analisar o produto final da interação dos elementos ao investigar as três dimensões aparecendo de modo conjunto.

Resumidamente, ao mesmo tempo que estamos realizando um sub-recorte dos episódios em cenas, também estamos dando início às análises da presença do simbolismo da cultura popular na série; o que colaborará com a captação de dados e a escrita analítica.

Nessa etapa, os trechos que foram selecionados dos episódios foram escolhidos por, em primeiro lugar, apresentarem um tempo mais longo e uma frequência temática maior de simbologias da cultura popular (realismo grotesco, figuras do banquete, riso, vocabulário popular, destronamento etc.) e, em segundo lugar, por apresentarem esses elementos sendo construídos no todo tridimensional, verbo, voco e visual. Alguns trechos não compõem a lista de episódios ou de trechos analisados nos capítulos 5, 6 e 7 ou por apresentarem as simbologias da cultura popular como algo breve, por aparecerem em poucos *frames*, ou por esses trechos

⁹⁹Utilizamos *frame* com o sentido de quadro. “Frames por segundo” seria cada uma das imagens fixas que compõem o produto audiovisual final.

trazerem a ausência de uma das três dimensões, por exemplo, a verbal; o que inviabilizaria uma investigação pautada na verbivocovisualidade.

Ao criarmos as faixas e realizarmos as anotações por meio delas, tomaremos como base algumas categorias das dimensões do enunciado narrativa seriada televisiva que explicitaremos na próxima seção. Objetivamos com elas não a criar um sistema formal de análise. Ao contrário, consideramos que elas sejam, dentre os vários elementos que compõem o objeto audiovisual, os que mais nos chamam o olhar para as sensações trazidas pelo simbolismo popular, como resgatado por Bakhtin em *Gargântua e Pantagruel*. Além disso, retomando Rose (2008), faz-se necessária uma delimitação analítica, uma vez que seria inalcançável a observação de todos os elementos e características constitutivas do objeto devido a sua extensão e sua grandiosidade numérica.

4.2.2. Categorias de análise: as dimensões do enunciado narrativa seriada televisiva

As séries são a narrativa do século XXI. Elas são para o nosso século o que o romance foi para o século XIX e o cinema para o século XX.

Rodrigues, 2014, p.09.

GOT, assim como as demais séries e o cinema, é o resultado do trabalho criativo de seus roteiristas, diretores, produtores, atores, dentre outros profissionais, que assim moldam as formas e os conteúdos para apresentar ao espectador “um mundo organizado em narrativa”; para usarmos um termo de Betton (1987, p.01) sobre o filme cinematográfico.

Acreditamos que, para identificarmos a presença da carnavalização, do grotesco, enfim dos simbolismos da cultura popular dentro da série e por meio da verbivocovisualidade, é relevante resgatar aqueles elementos que são utilizados para moldar essa narrativa. Assim trataremos para este estudo as noções da linguagem narrativa cinematográfica¹⁰⁰ que serão relevantes à análise que empreenderemos.

Dessa maneira, para que possamos compreender de um modo mais claro como se dá a materialização da carnavalização na verbivocovisualidade da série, decidimos focar o nosso olhar para os seguintes aspectos que formam a construção composicional do gênero série televisiva e aos quais chamaremos de: 1-) enquadramento; 2-) fundo sonoro e 3-) diálogos.

¹⁰⁰ Fazemos uso da teoria cinematográfica e de audiovisual de modo tímido e respeitoso, sem muitos aprofundamentos, pois, devido ao escopo deste trabalho, não teremos tempo e espaço para tal empreitada, uma vez que o campo teórico é vasto e com variadas vertentes. Assim, para não incorrerem em erros ético-epistemológicos optamos por apresentar os principais conceitos, observações e aspectos teóricos da área do cinema pela voz de alguns pesquisadores específicos.

Esses aspectos comporão a metodologia de análise dos enunciados e passaremos a abordá-los a seguir.

O que denominamos como enquadramento pode ser definido como toda a imensidão imagética abarcada pelo olhar da câmera, ao filmar ou fotografar um objeto. Segundo Gerbase (2012), é a noção mais relevante dentro da linguagem cinematográfica e o momento no qual toma-se a decisão do que fará parte ou não em cada momento da filmagem. É por meio do enquadramento que a percepção do espectador é direcionada para o mundo que está sendo criado na obra audiovisual.

O enquadramento engloba o plano, a altura e a direção do ângulo. O primeiro elemento, o plano, pode tanto ser uma noção da estrutura do filme¹⁰¹, ou seja, “tudo o que está entre dois cortes” (GERBASE, 2012, on-line), como também o principal componente do enquadramento (a ser descrito mais à frente). O plano determina a distância entre o objeto filmado e a câmera; sempre considerando o tipo de lente utilizada (objetiva, olho de peixe, grande angular etc.).

A escolha desse componente faz parte de um diálogo amplo e ajustado entre diretor geral e diretor de fotografia, pois tem a capacidade de definir o tamanho de personagens e objetos que compõem cada quadro fílmico, bem como qual parte destes o espectador terá acesso visual; o que possibilita criar sensações e reações emocionais diversas.

Sem adentrarmos em termos amplamente técnicos, tanto do campo da fotografia quanto do cinema, por, principalmente, haver algumas variações quanto ao nome e às especificações técnicas de cada tipo de plano, nas bibliografias sobre o tema, basicamente dizemos que os planos se dividem nos seguintes tipos¹⁰²:

a-) Plano Inteiro (PI) ou Aberto: nesse tipo de plano básico, criado pelos americanos no início do cinema, a câmera é posicionada distante do objeto¹⁰³. Assim, dentro do cenário que compõe a cena, o objeto ocupa uma parte pequena dele. “É um plano de AMBIENTAÇÃO” (GERBASE, 2012, on-line);

¹⁰¹Gerbase (2012, on-line) explica que, dentro da estrutura do filme, chama-se de “plano” ou de *Shot* “tudo que é mostrado para o espectador de forma contínua, isto é, como uma sucessão de imagens em movimento sem interrupção de qualquer tipo”.

¹⁰² As imagens que ilustram cada plano e ângulo foram retiradas das cenas de GOT, da primeira à sétima temporada, por meio de *printscreens*.

¹⁰³Ao utilizarmos a palavra “objeto” também estamos destacando a possibilidade do enquadramento sob um personagem humano e não apenas material.

Figura 10 – A Grande Muralha



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.01.

b-) Plano Médio (PM) ou *Medium Shot*: esse plano, também criado pelos americanos na fase inicial do cinema, posiciona a câmera a uma média distância do objeto. Sendo assim, ele passa a ocupar uma parte considerável do cenário, mas não o todo. É um plano de posicionamento e de movimentação, bem como apresenta todas as características relevantes da cena. Por meio desse plano é possível perceber uma maior relação entre o tema e o meio/cenário. As pessoas são focadas da cintura para cima; por isso situa-se entre o plano geral e o *close-up*, mas ainda é possível distinguir o cenário.

Figura 11 – Ned Stark



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.01.

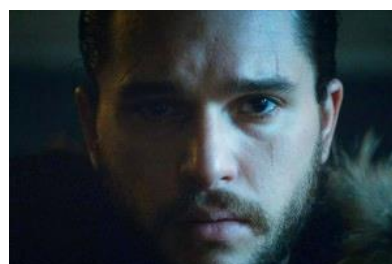
c-) *Close-up*: nesse terceiro plano criado pelos americanos, objeto e câmera estão bem próximos, permitindo que o objeto ocupe quase todo o cenário, com poucos espaços de sobra. Ele traz a ideia de intimidade entre o telespectador e o personagem, bem como destaca a expressividade da cena e/ou do personagem.

Figura 12 – Daenerys Targaryen



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.01.

Figura 13 – Jon Snow



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.06, ep.10.

d-) Plano Geral (PG): nesse tipo de plano a figura do objeto principal ocupa um espaço bem reduzido na imagem/tela; o ângulo visual é bem aberto. Segundo Gerbase (2012, on-line), é um plano propício para “exteriores ou interiores de grandes proporções”. Traz um sentido de isolamento e ao mesmo tempo uma relação dos personagens com o seu entorno, pois é um plano mais panorâmico da cena. É muito utilizado para apresentar ambientes cênicos novos ou em transição de cenas. Permite a contextualização e a sensação de passagem temporal.

Figura 14 - Daenerys nos portões da cidade de Meereen



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.04, ep.03.

Figura 15- Catelyn e Tyrion chegam ao Vale de Arryn



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.05.

e-) Plano de Conjunto (PC): a câmera nos mostra uma parte significativa do ambiente que é posicionado à sua frente, utilizando-se de um ângulo visual aberto. “A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera” (GERBASE, 2012, on-line). Geralmente esse plano possibilita a percepção de que os personagens estão, na cena, envolvidos na mesma atividade.

Figura 16 – Lorde Varys e Lord Baelish conversando na sala do Trono de Ferro



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.10.

f-) Plano Americano (PA): há um enquadramento de 2/3 do objeto ou então a figura humana é vista dos joelhos para cima. Revela expressões e estabelece inter-relações entre os personagens.

Figura 17 – Arya Stark



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.04, ep.02.

g-) Primeiro Plano (PP): é enquadrado $\frac{1}{2}$ do objeto e nas figuras humanas vemos o corte da imagem sendo feito do peito para cima ou dos ombros para cima. Detalhes de cena ou o rosto de uma personagem são o foco. Apresenta, assim, os sentimentos do personagem, tendo uma função mais emocional dentro da narrativa e privilegia a expressão facial. Traz uma maior proximidade do personagem com o telespectador.

Figura 18 – Daenerys no ritual com as Dosh Khaleen



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.06.

h-) Plano Detalhe (PD): Esse plano prioriza o enquadramento de uma parte do rosto, do corpo ou do objeto principal. Cria uma sensação de mistério e de surpresa, de impacto visual e emocional, pois apenas um detalhe do objeto ou do personagem é revelado, por vezes, sendo irreconhecível para o telespectador.

Figura 19 - Detalhe do olho do dragão Viserion ao renascer Figura 20 – Detalhe da espada que decapita Ned Stark



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.07, ep.06.



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.10.

Inferimos que cada plano molda e cria uma sensação diferente no telespectador sobre a imagem vista e até mesmo serve para “modificar o ponto de vista normal do espectador” (MARTIN, 2005, p. 45). Carolina Bottoso, ao abordar os planos, em sua dissertação de mestrado sobre o audiovisual, e ao agrupá-los em três grandes grupos (o grupo dos Planos Gerais ou Planos Abertos; o dos Planos Médios e o dos Primeiros Planos ou Planos Fechados) esclarece que:

O plano geral ou aberto se caracteriza pela grande ou total abertura do plano abarcando a maior amplitude possível, são em geral explorados para descrever cenários, funcionam como uma vista macro do espaço, não ressaltam os detalhes mas sim a disposição dos elementos no espaço ou a magnitude do mesmo. Os planos médios recortam uma região menor proporcionando a saliência dos objetos e das suas ações. Já os primeiros planos enfatizam a expressão do objeto ao preencher o quadro com o mesmo, não ressaltando assim suas ações e interações com outros elementos do ambiente (BOTTOSO, 2011, p. 65-66).

Em seus outros dois componentes, o enquadramento depende do ângulo da câmera em relação ao objeto a ser focado. Assim, quanto à altura destacamos os seguintes tipos de ângulos:

a-) Ângulo Normal: quando a câmera é posicionada no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada ou então dos olhos imaginários que o cinegrafista ou fotógrafo estabelece para o objeto.

Figura 21 – Sansa Stark encontra Ramsey Bolton



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.06, ep.09.

b-) Ângulo Plongée ou câmera alta: a câmera é posicionada acima do nível dos olhos, direcionada para baixo. *Plongée* é uma palavra de origem francesa que significa “mergulho”. Esse tipo de ângulo apresenta uma ideia de inferioridade da personagem em foco.

Figura 22 – Tyrion Lannister vê os dragões pela primeira vez



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.05, ep.05.

c-) Ângulo Contra-Plongée, Contra-Mergulho ou Câmera Baixa: a câmera é posicionada abaixo do nível dos olhos, direcionada para cima. Enfatiza uma relação de superioridade, de poder e de glória momentâneos da personagem em destaque.

Figura 23 – Arya Stark ataca o rei Joffrey para defender um amigo



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.02.

d-) Ângulo Holandês ou Inclinação Holandesa: Nesse tipo de ângulo temos a câmera inclinada de 25 a 45 graus, como em um pêndulo. Sua utilização principal é para trazer a sensação de instabilidade ao acontecimento cênico, mas também pode significar admiração, dinamismo, horror ou fantasia.

Figura 24 – Samwell Tarly limpa as latrinas da Cidadela



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.07, ep.01.

e-) Ângulo Zenital: Esse tipo de ângulo posiciona a câmara no alto do cenário, perpendicular ao solo. Vemos o evento cênico completamente de cima, pois a câmera está voltada para baixo.

Figura 25 – Melisandre dá a luz a um ser das sombras



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.02, ep.04.

Quanto ao lado em que o ângulo é direcionado, basicamente, são quatro posições fundamentais:

a-) Frontal: a câmera está em linha reta com o nariz da pessoa filmada (ou do objeto, “nariz metafórico”).

Figura 26 – Cersei Lannister é coroada rainha



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.06, ep.10.

b-) 3/4: a câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz da pessoa filmada (ou do objeto, “nariz metafórico”). Essa posição pode ser realizada com muitas variantes.

Figura 27 – Tyrion Lannister bebe em companhia de suas prostitutas



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.01.

c-) Perfil: a câmera forma um ângulo de aproximadamente 90 graus com o nariz da pessoa filmada (ou do objeto, “nariz metafórico”). O perfil pode ser feito à esquerda ou à direita.

Figura 28 - Lorde Varys e Lord Baelish conversando na sala do Trono de Ferro



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.10.

d-) De Nuca: a câmera está em linha reta com a nuca da pessoa filmada (ou do objeto, “nuca metafórica”).

Figura 29 – Ned Stark é decapitado



Fonte: *Game of Thrones* – Temp.01, ep.09.

Esse aspecto visual do enquadramento soma-se, na produção dos sentidos do audiovisual, ao segundo aspecto de análise que denominamos de “fundo sonoro”. O que queremos dizer com isso? Queremos inferir que, assim como Betton (1987) considera o som (desde uma música até um ruído) como um componente da imagem audiovisual, também julgamos ser o som um elemento que potencializa as impressões e a narrativa imagética. Betton complementa da seguinte forma:

O material sonoro tem uma grande importância no cinema. Podemos afirmar que a estética deste transformou-se profundamente com o advento dos diálogos e da música. *O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera.* Ele completa e reforça a imagem (BETTON, 1987, p.37-38. Itálicos nosso).

Consideraremos, dessa maneira, o fundo sonoro como todo e qualquer som que acompanha e potencializa o sentido narrativo do verbal e do visual, seja uma música ou um ruído, não apenas a dimensão verbal materializada oralmente por meio das falas dos personagens (lembrando que neste estudo não focaremos nossa atenção à linguagem verbal oral, nem aos elementos prosódicos). Afirmamos isso por compreender que muitos sentidos da carnavalização e de outros princípios da simbologia da cultura popular são materializados pela grande quantidade de vezes que, por exemplo, num curto espaço de tempo de uma mesma tomada de cena, ouvimos o barulho do líquido, provavelmente do vinho, que enche os copos

dos convidados de uma festa de casamento. Mesmo a imagem de alguém enchendo os copos não estando presente na dimensão visual à qual o espectador tem acesso e, sim, apenas no fundo sonoro, conseguimos completar o sentido do todo.

O som, segundo Bottoso (2011), pode coincidir com a imagem, estando assim, sincronizado com ela, o que a autora denomina de som direto, podendo estar dentro ou fora do quadro imagético. Mas, o som pode não coincidir com a dimensão visual, sendo chamado de som *off*, no qual os sons são trazidos de outro contexto, durante edições. Um exemplo de não-coincidência é o filme *Deserter*, do diretor russo Vsevolod Pudovkin, no qual há várias cenas em que os efeitos sonoros não condizem com as imagens vistas pelo espectador (MARTIN, 2005). A não-coincidência do som com a imagem pode trazer à cena sentidos metafóricos, metonímicos e simbólicos, como por exemplo a sobreposição do som de relinchos de cavalos à imagem de burgueses rindo; agregando sentidos não dicionarizados, mas sobretudo ideológicos e estéticos.

Além disso, os sons podem exercer uma função de saliência ou de fundo em relação a outros sons, por exemplo, quando em uma festa a música decresce o seu volume para dar maior ênfase aos gritos do rei que antes estavam imperceptíveis devido à música animada. Até mesmo o silêncio, ausência de som, pode transmitir determinadas sensações importantes à construção dos sentidos do todo do objeto audiovisual.

Para Martin (2005), o som trouxe inúmeras contribuições para o cinema, tais como: a impressão de realidade, pois aumenta a autenticidade e a credibilidade material e estética da imagem; a possibilidade de uma continuidade sonora e da utilização normal da palavra (o que pode ser dito ou expressado pelo som não precisa mais de uma representação visual, como as cartelas de legendas no cinema mudo); e a possibilidade de atribuição de sentidos ao silêncio.

Quanto aos ruídos, Martin (2005) colabora com o nosso estudo ao distingui-los como sendo: *ruídos naturais* (barulhos de animais e da natureza de modo geral) ou *ruídos humanos* que se dividem em *ruídos mecânicos* (de um carro, por exemplo), as *palavras ruídos* (como conversas de pessoas ao fundo da cena principal) e a *música ruído* (proveniente de um rádio e que ambienta a cena, por exemplo). Conseqüentemente, os ruídos apresentam um “grande valor dramático” para o audiovisual.

O terceiro e último aspecto relacionado à linguagem narrativa do gênero série são os “diálogos”, formados pelas réplicas e interações entre os personagens, e suas formas anexas, tais como os “monólogos” e os “comentários”. Porém, dentro desse princípio, devido à amplitude de tópicos a considerar, nos limitaremos a analisar as metáforas, as metonímias e os

simbolismos da linguagem popular e familiar presentes nas falas, por meio da observação das legendas em língua portuguesa.

Não incluiremos as entonações ou prosódias, uma vez que o foco de nossa pesquisa é a linguagem verbal presente nas legendas em língua portuguesa. Essa seleção das legendas em detrimento das falas orais deve-se ao fato de os áudios originais/oficiais da série serem gravados em língua inglesa e o campo em que essa pesquisa se insere é o dos estudos em Filologia e Língua Portuguesa. Poderíamos ter considerado as falas dubladas em português, mas cremos que muitos fatores interferem no momento da dublagem e que fazem com que as sensações provenientes da entonação, da prosódia e da atuação de um ator outro não sejam as mesmas que a do ator original.

A palavra é um elemento identificador das características dos personagens, bem como proporciona ao espectador conhecer fatores econômicos e sociais, identificar períodos históricos e classes sociais. Martin acrescenta:

A palavra é, na verdade, um factor constitutivo da imagem (factor privilegiado, evidentemente, pela importância do seu papel significante) e, neste aspecto, ela está submetida à planificação, da mesma maneira que os outros ruídos e a música que, como ela, escapa, numa certa medida, à planificação, visto que ela serve também, e acessoriamente, para ligar os planos entre eles ao criar uma continuidade sonora (MARTIN, 2005, p. 219-220).

Importante destacar que a palavra, por meio dos diálogos, não deve prevalecer enquanto explicação verbal sobre a expressão visual. O idealizador de uma obra audiovisual, deve, ao contrário, aproveitar a dualidade existente entre a palavra e os acontecimentos expressos pela imagem e pelo som.

A respeito dos aspectos da linguagem narrativa do audiovisual, seja do filme, seja das séries televisivas, poderíamos considerar tantos outros elementos, tais como um estudo sobre a iluminação, a montagem fílmica, os figurinos, as profundidades de campo, os cenários (com suas marcas de tempo e espaço), as cores (que abordaremos de modo breve em nossas análises), o desempenho dos atores e suas expressões faciais, os movimentos de câmera, as elipses de estrutura e de conteúdo, as ligações e as transições entre as cenas, as escolhas de cortes, as entonações das falas, bem como vários outros.

Entretanto, o foco desse trabalho não é aprofundar nos estudos da linguagem cinematográfica ou audiovisual, nem o de esmiuçar aspectos técnicos. Objetivamos, então, para fins de delimitação, elencar aspectos que possam nos trazer uma grade analítica das dimensões verbal, sonora (e/ou vocal) e visual, e que estas, de um modo mais assertivo dentro da área de estudos da metalinguística, possam nos oferecer entradas para a investigação do simbolismo da carnavalização e do grotesco dentro da série.

Cada elemento da linguagem narrativa em GOT sustenta uma capacidade de significar por si mesmo. No entanto, esse significado é materializado na série por meio da relação que um elemento estabelece com os demais. Assim, não podemos nos limitar a considerar que um ângulo, um plano ou um ruído apresentam significados determinados e fechados. Por exemplo, o Primeiro Plano cria uma sensação de choque ou de maior intensidade dramática e emocional do personagem em foco, mas, a depender do acompanhamento do fundo sonoro ou de metáforas utilizadas nos diálogos, esse enquadramento pode trazer uma sensação de ironia ou de sarcasmo.

Dito isso, os aspectos da linguagem narrativa do gênero série guiarão a análise dos seguintes aspectos da carnavalização e do grotesco, que denominamos da seguinte forma: a-) a “figura do banquete” que engloba, além desse, a festa, a bebida (na figura do vinho) e a comida fartas; b-) a “representação do corpo grotesco”, mais especificamente na figura do corpo aberto, como estudado por Bakhtin na obra de Rabelais, e em suas referências à sexualidade e ao baixo material e corporal; c-) o “destronamento” e d-) os “elementos do cômico”, ou seja, o riso, a gargalhada, o bufão, a linguagem familiar e o simbolismo da praça pública. Elementos que foram estudados em profundidade no primeiro capítulo.

Dentre vários aspectos que ressaltam e expressam o simbolismo da cultura popular, optamos por analisar esses quatro citados anteriormente, e não outros, por considerarmos que eles ganham um destaque maior dentro da narrativa seriada televisiva GOT ao levarmos em consideração o tema que circunda o seu enredo, a saber, “a luta pelo poder”, bem como pelo fato de delimitação analítica, tendo como base o tempo e o foco para a realização das análises propostas para esse estudo. Acreditamos que esses elementos da carnavalização e do grotesco ganham maior expressividade em um objeto audiovisual por meio do fundo sonoro, dos enquadramentos e dos diálogos.



Consideramos relevante adotarmos, para esse estudo, uma postura teórico-metodológica que priorize o diálogo entre a teoria utilizada e o objeto a ser analisado. Para tal, traçamos nesse capítulo o percurso metodológico, focalizando sempre os elementos da teoria bakhtiniana,

explicitamos a importância da metalinguística para o estudo de um *corpus* que não se constitui somente como verbal, elencamos os procedimentos e as categorias de análise e, principalmente, delimitamos o *corpus* a ser analisado.

Destacamos que a utilização do *software* ELAN nos permite atender a questões trazidas por Chion (2011) e por Rose (2008). Dito de outra forma, esse programa possibilitará uma observação dos episódios selecionados da série, primeiramente com as três dimensões conjuntas, depois cada dimensão de modo isolado, buscando suas características e elementos essenciais e, por fim, a contemplação do todo do objeto novamente; que resultará em transcrições por meio de tabelas como aparecerão nos próximos capítulos de análise. Tendo em mente que a apreensão de todos os elementos é inesgotável, por isso priorizamos alguns em detrimento de outros.

Com relação às dimensões do enunciado narrativa seriada televisiva, dentre os vários elementos para a constituição de nossa grade analítica, decidimos selecionar, dentro dos aspectos da linguagem narrativa do gênero série de TV, as questões referentes ao enquadramento, ao fundo sonoro e aos diálogos, ou seja, um aspecto para cada dimensão (visual, sonora e verbal). Dessa maneira, investigando como se dá a construção dos sentidos no todo do objeto, como pensado pela metalinguística, pela gestalt e pela hermenêutica (às quais retomamos no capítulo anterior) poderemos depreender a presença da carnavalização, especificamente por meio da “figura do banquete”, da “representação do corpo grotesco”, do “destronamento” e dos “elementos do cômico”; elementos estudados por Bakhtin na obra de Rabelais e que elegemos para constituir a nossa metodologia de análise.

Assim como expressam as teorizações da gestalt, da hermenêutica e das influências que Bakhtin e o Círculo trouxeram para seus estudos quanto à compreensão na obra artística do particular por meio do universal, do todo e não o contrário, inferimos que os princípios que constituem a dimensão verbal, por exemplo, só completam o seu sentido final (a sua percepção e decodificação) ao serem ligados aos da dimensão visual e sonora, e vice-versa. Assim, os enquadramentos, o fundo sonoro e os diálogos devem ser analisados em sua organização sígnica, ou seja, partindo da visão que cada uma dessas categorias e também as dimensões visual, sonora e verbal associam sentidos umas às outras. É o todo que produzirá o sentido carnavalesco.

Desenhadas as linhas de nosso percurso e já tendo percorrido um estudo sobre o contexto extraverbal de produção da série e, principalmente, após termos resgatado na teoria bakhtiniana princípios que nos permitem por meio dela analisar objetos do audiovisual, no próximo capítulo daremos início aos nossos estudos analíticos das cenas de GOT para que possamos buscar os

simbolismos da cultura popular (estudados no primeiro capítulo) presentes na série, compreendermos como eles são construídos por meio da linguagem verbivocovisual e inferir como eles integram a sua arquitetônica.

Com isso, agrupamos as análises, considerando os temas que os aproximam, em três capítulos, a saber: no capítulo 5, *A figura do banquete e os elementos do cômico*, estão as análises que apresentam uma quantidade e uma frequência maior de simbolismos envolvidos com a figura do banquete, seja a festa ou a bebida, por meio do vinho, e a comida fartas, bem como a presença de elementos do cômico, tais como o riso, a gargalhada, a figura do bufão, a linguagem familiar e o simbolismo da praça pública. O capítulo 6, chamado de *A representação do corpo grotesco*, traz as análises nas quais surgiram, de modo mais amplo, o simbolismo do corpo grotesco, ou seja, o corpo aberto, o baixo material e corporal e as figuras da sexualidade. Por fim, no capítulo 7, *O destronamento das formas elevadas*, apresenta as análises dos trechos nos quais a figura do destronamento apareceu de modo mais incisivo.

Destacamos que essa divisão das análises em três capítulos se dá em razão de buscar uma melhor sistematização dos resultados e uma leitura mais estruturada e fluída dos trechos analisados, considerando seus pontos de contato. No entanto, isso não significa que, por exemplo, uma cena que consta analisada no capítulo 7, no qual o foco são as figuras do destronamento, não possa também, em sua trama narrativa, ter figuras do cômico e do corpo grotesco.

Capítulo 5 – A figura do banquete e os elementos do cômico



oram delimitamos, nos capítulos anteriores, os conceitos teóricos que nos permitem compreender o simbolismo da cultura popular, o realismo grotesco e a carnavalização por meio do pensamento bakhtiniano, bem como entramos em contato com alguns aspectos constituintes do objeto narrativa seriada televisiva GOT. Com base nos pressupostos metodológicos colocados no capítulo 4 e na delimitação estabelecida para o estudo do objeto, o presente capítulo apresenta as análises das cenas selecionadas dos episódios anteriormente citados e que demonstraram, no seu todo arquitetônico e verbivocovisualmente, uma maior frequência do simbolismo do banquete e dos elementos do cômico.



Realizamos, por meio das análises e anotações feitas no programa ELAN, sub-recortes dos referidos episódios em cenas ou trechos de cenas, nas quais constatamos a existência de elementos da carnavalização e do grotesco. Assim, optamos por organizar tabelas com os *frames* que permitissem a descrição, a análise e a observação das dimensões visual, sonora e verbal que compõem a cena. Para tal, as tabelas de análise que compõem o presente capítulo, bem como os capítulos 6 e 7 trazem, em primeiro lugar, os principais *frames*, na sequência em que ocorrem no episódio (e dentro da cena ou do trecho de cena). Logo abaixo desses *frames*, colocamos, de modo subsequente em cada linha da tabela, os “enquadramentos” (planos e ângulos), a descrição do fundo sonoro e a transcrição da fala dos personagens.

Passemos, assim, à primeira análise feita do primeiro episódio da primeira temporada. Recorte ao qual chamaremos de *Banquete para o rei Robert*.

5.1. *Banquete para o rei Robert*

Winter is coming é o primeiro episódio da primeira temporada de GOT. Teve a sua estreia em 17 de abril de 2011, e tem 63 minutos de duração. Nele encontramos o trecho de cena em que o rei Robert Baratheon está em Winterfell para uma visita à Casa Stark, que lhe oferece, como de costume, um banquete. O recorte foi realizado nos 00:40:26s. até os 00:46:56 segundos do episódio, já com o banquete acontecendo. Vejamos:

Quadro 1 – Fotomontagem do trecho de cena *Banquete para o Rei Robert*

	
01	02
- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Perfil e Nuca (pessoas);	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Perfil e 3/4 (pessoas);
- Música festiva / Barulho do corte de comida (faca ou machadinho) / Barulhos de cozinha;	- Música festiva / Barulho do corte de comida (faca ou machadinho) / Barulhos de cozinha;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
03	04
- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Perfil e 3/4;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Perfil e 3/4;
- Música festiva com barulho de tambores / Barulho de pratos, talheres etc.;	- Música festiva com barulho de tambores / Barulho de pratos, talheres etc.;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – **Elaboração própria.**

Nos dois primeiros *frames* (01 e 02) encontramos o início da caracterização do banquete. Neles a comida ganha o local principal na imagem, uma vez que é colocada na frente, em primeiro plano e no ponto áureo¹⁰⁴ da cena, em relação aos personagens que foram situados mais ao fundo. O Plano de Conjunto auxilia na compreensão de que todos esses personagens realizam a mesma ação, a de preparar a comida para o banquete, e pertencem ao mesmo grupo; restringindo a cena à importância da comida para o banquete. Com esse tipo de plano objetiva-





¹⁰⁴ Dentro do campo da fotografia, para realizar enquadramentos mais aprimorados, muitos fotógrafos utilizam-se da “regra dos terços” que consiste, basicamente, em dividir o quadro cênico em nove retângulos iguais, através de duas linhas verticais e duas horizontais, cruzadas entre si. Nos pontos de encontro dessas linhas estão os “pontos de ouro” ou pontos áureos. Nestes pontos encontram-se os melhores pontos para destacar algo e enriquecer a composição da imagem no quadro. É uma derivação da proporção áurea da Grécia antiga, até mesmo uma simplificação da mesma. Para mais detalhes ver: “O que é a Regra dos Terços na Fotografia?”, disponível em: <https://www.fotopro.com.br/tutoriais-gratis/regra-dos-tercos-fotografia/>. Acesso em: 08 abr. 2020.

se retratar o que ocorre no cenário e não as reações específicas e individuais dos personagens (PADILHA e MUNHOZ, 2010).

Esse trecho de cena é rápido e conta com um diálogo curto. Na maior parte do tempo, já desde o primeiro *frame*, o que predomina é o fundo sonoro com uma música festiva e batidas ascendentes. O que se destaca nos *frames* 01, 02, 03, 04, 09 e 12, e que agrega sentidos ao visual, é o constante barulho de pratos, talheres e outros sons relacionados à cozinha e ao ato de comer, de banquetear.

Mais uma vez, nos *frames* 03 e 04, temos uma mesa, no plano frontal da imagem, com velas, pães e outras comidas. Essa mesa leva o olhar do telespectador para o que se passa ao fundo da cena, ou seja, para a grande movimentação de servos que vão para o salão do banquete e voltam para a cozinha com pães e carregando pesadas tábuas de carne, que precisam de dois homens para tal. Assim, a comida aparece como assunto principal da cena e o ângulo Normal de filmagem faz com que o banquete seja narrado com mais objetividade, como uma situação do dia a dia, comum e normal aos envolvidos.

Quadro 2 – Fotomontagem do trecho de cena *Banquete para o Rei Robert*

	
05	06
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4 (Robert);	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil (Robert);
- Música festiva cresce / Falas, conversas e risos;	- Música festiva cresce / Falas, conversas e risos;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
07	08
- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal (Robert) e Perfil (serviçal);
- Música festiva mais aparente / Conversas;	- Música festiva / Conversas;
- Sem diálogos.	Robert: “Encha! Rapazes, Rodrik, venham”.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

A partir do *frame* 05, a figura do rei Robert é colocada entre as pessoas comuns, nobres ou serviçais. O Plano de Conjunto novamente ajuda a construir a sensação de pertencimento dos personagens a um mesmo grupo. Imagetivamente não é retratada uma divisão entre as pessoas, nem mesmo uma individualidade que possa marcá-los como pertencentes a uma classe específica. Ao contrário, não temos visualmente uma hierarquia, pois o rei comunga com todos da mesma festa, do mesmo banquete. Apenas o reconhecemos pelo uso da coroa; o restante de seu comportamento é igual ao dos demais.

Um fato interessante é que não temos nesse trecho do episódio (até o *frame* 09), em que ocorre o banquete, tomadas em Plano Médio ou Plano Americano, por exemplo, nos quais há uma concentração “totalmente no personagem: seus pensamentos, suas reações e suas emoções” (PADILHA e MUNHOZ, 2010, p.30). Ao contrário, o foco está nas ações e no ambiente, ou seja, no beber, no comer, no rir, na grande sala do banquete, onde todos conjuntamente festejam e na qual o fundo sonoro soma-se com a música alegre, muita conversa, riso e barulhos de pratos, talheres e copos.

O fato de, no decorrer da cena, não haver a individualidade corporal, nem do rei nem das pessoas comuns¹⁰⁵, como afirmado anteriormente, nos leva a retomar a noção de as festas carnavalescas serem momentos em que as hierarquias sociais eram eliminadas, como aponta Bakhtin (1987[1965]); não há restrições impostas pela Coroa ou pela Igreja. Assim, para celebrar a vida, a comida e a bebida são fartas e a gargalhada e o riso, principalmente, apresentam-se como livres, pois são “um presente dos deuses” (BAKHTIN, 1987[1965], p.61), uma sensação social e coletiva de que a vida continua.





No *frame* 07, o leve ângulo *Plongée* nos permite visualizar a grandeza da mesa do banquete: a quantidade de pessoas que formam essa coletividade da festa e que se sentam lado a lado, nobres ou servos, bem como a quantidade de comida e de bebida e a música festiva que demonstra a alegria do banquete. O que também ocorre nos *frames* 01 ao 04, nos quais o ângulo *Plongée* cria uma sensação de superioridade da mesa farta de comidas em relação aos personagens. É como se a simbologia da comida fosse mais importante do que a dos personagens, servos do banquete.

No *frame* 08, verbivocovisualmente, temos a festa popular na figura do banquete sendo afirmada no momento em que o rei, colocado em ângulo Frontal ao lado de sua serviçal, que

¹⁰⁵ Na cena da qual esse trecho foi retirado há a presença da individualidade da rainha Cersei que não se mistura em momento algum com os demais integrantes do banquete. Ela está sentada em uma mesa mais alta e separada dos demais, acompanhada apenas de Catelyn Stark, mulher de Ned Stark, quem oferece o banquete ao rei. Decidimos não analisar esse trecho da cena, pois não havia tanto destaque à coletividade presente no banquete para o rei Robert. Focamos, assim, na figura do rei.

enche o seu copo de bebida, diz: “Encha! Rapazes, Rodrik, venham.”. Nessa cena identificamos a ideia do festejar conjuntamente e não a individualidade do rei, ser superior aos outros, com o fundo sonoro da música festiva e das conversas das pessoas que comungam e coroam a vida, num mesmo banquete.

Quadro 3 – Fotomontagem do trecho de cena *Banquete para o Rei Robert*

	
09	10
- Plano de Conjunto / Normal; Nuca (serviçal);	- Plano Médio / Normal; Perfil;
- Música festiva / Barulho de talheres / Conversas;	- Música festiva / Gargalhadas ao fundo / Gargalhadas do rei;
Robert: “Venha cá!”	Robert: “Venha cá, belezura!”
	
11	12
- Plano Médio / Normal; Perfil;	- Plano Médio / Normal; Perfil;
- Música festiva / Gargalhadas ao fundo / Gargalhadas do rei;	- Música festiva / Conversas / Barulho de pratos, talheres etc.;
Robert: “Venha cá, belezura!”	- Sem diálogos.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Nos *frames* 09, 10, 11 e 12 apontamos a liberdade e a quebra de hierarquia do rei com os demais e o significado da alegria trazida pela bebida à mesa, pelo fato de o rei admitir-se abraçar e beijar a sua serviçal frente aos demais e da própria rainha, sem pudores ou barreiras de classe social que os separe ou impeça. Sobre esse comportamento livre de barreiras, Bakhtin afirma:

No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semirreal, semirrepresentada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a

categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana (BAKHTIN, 2015 [1963], p. 140¹⁰⁶).

Essa conversa livre, a brincadeira, o rir e a verdade alegre podem ser percebidas no fato de o rei, verdadeiramente, dar-se o direito ao livre contato familiar e a fala solta; uma excentricidade que não ocorria em seu cotidiano de rei. Visualmente ele está em união com as pessoas a sua volta. Verbalmente, a linguagem familiar se materializa em “Venha cá! Venha cá, beleza!” com o uso da metáfora “beleza” ao referir-se a sua serviçal e que conota uma relação mais corporal e/ou sexual. O fundo sonoro, por sua vez, nos traz as conversas entre as pessoas, a música festiva e alegre, o barulho dos talheres, dos pratos, do ato de comer e, principalmente, do riso das pessoas e da profunda gargalhada do rei.

O diálogo é curto nesse trecho da cena, com apenas três falas do rei (“Encha! Rapazes, Rodrik, venham.”; “Venha cá!” e “Venha cá, beleza!”), pois o destaque é dado à festa, ao banquetear-se. Assim, o verbal, por ser breve e trazer a temática da bebida e do contato corporal, soma-se ao fundo sonoro e, então, em conjunto ambos agregam sentidos à narrativa visual.

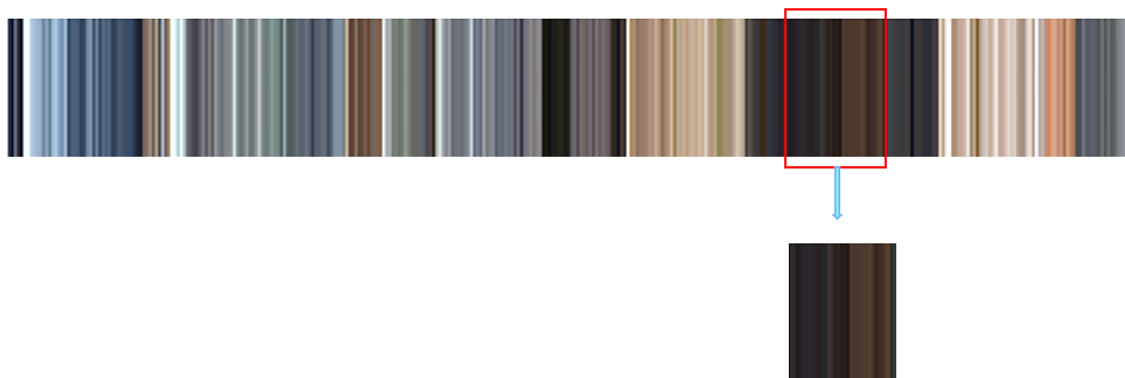
A relação entre o rei e sua serviçal é colocada visualmente no centro do ponto áureo do *frame* 09, mas não ocupa o espaço frontal da cena, o que traz, assim, uma sensação maior ao telespectador de que o rei faz parte da coletividade. O foco narrativo, até então, está no banquete e no rei como parte dele. Já nos *frames* 10, 11 e 12 há um enfoque maior no fato de o rei abraçar e beijar sua serviçal, ou seja, no aspecto do corpo com sua sexualidade e proximidade/liberdade familiar; percepção que é aguçada com a junção das gargalhadas do rei (*frame* 11) no fundo sonoro e com sua fala “Venha cá, beleza!”.

Consideramos, a partir disso, que o Plano Médio contribui, nesses *frames*, para criar a sensação de percepção das ações do rei, mas sem perdermos a noção do ambiente em que se encontra, um banquete, e que ainda assim faz parte do coletivo corporal. Concluímos que o tema central desse trecho de cena é o banquete e a participação do rei. Embora o banquete seja destinado ao rei, ele não é feito apenas para e pelas pessoas pertencentes à Coroa.

Esse episódio apresenta o seguinte espectro de cores¹⁰⁷, das quais retiramos a predominância das cores cinza e marrom escuro, especificamente, presentes no trecho de cena selecionado:

¹⁰⁶Itálicos do autor.

¹⁰⁷ Fonte, site Vox: “*More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons*”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 06 ago. 2019.



A cena se passa em Winterfell, sede da Casa Stark, que se localiza no Sul do continente. Local frio e com tonalidades e paisagens sempre marcadas pela cor cinza. Segundo Heller (2014) o cinza também é a cor dos inferiores, do grosseiro; é a cor sem caráter. “O cinzento dá a impressão de grosseiro, bruto. É a cor do anguloso. O cimento cinza dos prédios das fábricas e dos edifícios funcionais, ou seja, da realidade sem enfeites” (HELLER, 2014, p. 515). Já o marrom é a cor contrária ao requinte. Na Idade Média era utilizada nas roupas das pessoas mais pobres, ditas inferiores; as cores mais brilhantes eram a marca de *status* social (HELLER, 2014). O marrom intenso remete à Terra e à natureza. A mescla das tonalidades evoca, assim, uma maior sensação de aconchego e conforto, conectando as personagens e representa uniformidade e simplicidade

A dimensão verbal aparece pouco em comparação com a visual e a sonora. Contudo, depreendemos que as breves falas proferidas pelo rei agregam um amplo valor verbivocovisual para a compreensão da presença da simbologia da cultura popular da Idade Média e principalmente para a significação do banquete como carnavalesco e não como um festejar Clássico-Renascentista, por exemplo, no qual o rei estaria mais em sua individualidade marcada socialmente como da nobreza e não comungaria com seus servos.

Passemos, então, na próxima seção à análise do sub-recorte realizado no episódio seis *A Golden Crown*, ainda da primeira temporada, que denominamos como *Tyrion e seus crimes*. O episódio seis apresentou dois trechos com a ocorrência de simbologias da cultura popular, primeiro o trecho que chamamos de *Daenerys e sua transformação em Khaleesi* e que constará no capítulo 7 por conta de em sua temática ser mais forte os elementos do corpo grotesco, e o trecho que apresentamos a seguir, na seção 2.

5.2. *Tyrion e seus crimes*

O recorte analítico foi realizado dos 00:23:57s até os 00:25:49s do episódio, no qual selecionamos a cena em que Tyrion Lannister, acusado de ter mandado matar o filho de Catelyn Stark, Bran Stark, torna-se prisioneiro no Ninho da Águia, como é chamada a antiga sede da Casa da família Arryn, localizada no Vale de Arryn. Lysa Arryn, irmã de Catelyn e herdeira da Casa, aprisiona Tyrion nas Celas do Céu¹⁰⁸.

Sem ser culpado e cansado de permanecer na cela íngreme com ventos cortantes, Tyrion, decide confessar, ironicamente, os crimes que cometeu durante a vida. Vejamos os principais *frames*:

Quadro 4 – Fotomontagem da cena *Tyrion e seus crimes*

	
13	14
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Contra-Plongée; 3/4;
- Barulho de metal, igual a uma faca, batendo;	- Barulho de metal, igual a uma faca, batendo;
- Sem diálogos.	- Lysa: “Quer confessar seus crimes?”
	
15	16
- Plano de Conjunto / Plongée; 3/4;	- Plano de Conjunto / Contra-Plongée; Nuca (Tyrion) e 3/4 (Lysa);
- Barulho do vento e de alguns pássaros;	- Barulho do vento e de alguns pássaros;
- Tyrion: “Sim, senhora. (pausa) Quero, senhora.”	- Lysa: “As celas do céu sempre fazem com que falem.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Observemos que, embora Tyrion Lannister faça parte de uma das famílias mais ricas e influentes de Westeros, no momento em que é retirado da cela e colocado sob julgamento por Lysa e os demais, ele é posicionado como alguém inferior aos donos da Casa (*frames* 13 ao 16), e assume visualmente o papel de prisioneiro sob julgamento. Os planos e os ângulos desse

¹⁰⁸ Masmorras com pisos muito íngremes e abertas para o lado dos penhascos das montanhas, batendo, assim, bastante vento e frio. Muitos prisioneiros preferiam pular e se suicidar a permanecerem nessas celas.

trecho, primeiramente, trazem um panorama da cena (ângulo Normal - *frame* 13) situando o ambiente em que Tyrion é colocado para ser ouvido, por meio do Plano de Conjunto.

Depois, evoca-se por meio do ângulo *Plongée* (*frame* 15) que, mesmo sendo um Lannister, Tyrion é colocado como inferior, abaixo do nível do olhar das autoridades que o ouvem, e o centro das atenções do círculo de pessoas ali presentes. Os *frames* 14 e 16 confirmam, pelo ângulo *Contra-plongée*, que as autoridades são Lysa e seu filho, a observarem o acusado de cima para baixo.

O fundo sonoro que inicia esse trecho é o das batidas da faca de metal de Robin Arryn, filho de Lysa; demonstrando a sua impaciência pela espera do julgamento, pois queria ver Tyrion “voando” pela Porta da Lua¹⁰⁹, ou seja, sendo executado. A partir do *frame* 15, o fundo sonoro passa a ser substituído pelos ruídos do vento e de alguns pássaros, o que auxilia na ambientação da cena e atestam o nome que a sede da Casa Arryn ganhou metaforicamente, ou seja, “Ninho da Águia”, local alto, com a presença de pássaros e ventos fortes.


Tyrion, antes da transição do *frame* 16 para o 17, declara: “Por onde começo, senhoras e senhores?”, e leva a quem o escuta a entender que ele é, realmente, realizador de grandes crimes e, assim, é culpado do que o acusam. O Plano de Conjunto, presente no *frame* 17, nos coloca a par de quem são esses senhores e senhoras para os quais ele confessa ser um homem desprezível; atestando mais uma vez a sua possível culpa.

É a partir do *frame* 18 que, por meio do Primeiro Plano, Tyrion aparece visualmente em destaque e, verbalmente, dá indícios de iniciar-se com sua fala irônica, pois diz¹¹⁰: “Já perdi a conta dos meus crimes e pecados. Menti, trapaceei, joguei e procurei prostitutas. Não sou muito bom em violência, mas sou bom em convencer os outros a cometer violência por mim. Suponho que queiram detalhes específicos.” Tyrion, no entanto, frustra as expectativas do espectador, pois, ao declarar que consegue convencer as pessoas a cometer violência em seu lugar e ao supor que as pessoas querem os detalhes, há uma sensação de que realmente foi ele quem mandou atentar contra a vida de Bran Stark; mas os *frames* seguintes atestam o contrário.

¹⁰⁹“Porta da Lua” é o nome dado a uma estreita porta circular, localizada no centro do Alto Salão do Ninho da Águia, com uma lua crescente esculpida em sua porta. Essa porta levava a uma queda de seiscentos pés até as pedras do vale. Era o método de execução da Casa Arryn para as pessoas condenadas após os julgamentos.

¹¹⁰Optamos por não incluir os *frames* dessa passagem de fala do personagem Tyrion por notarmos que os enquadramentos (planos e ângulos) e o fundo sonoro mantinham-se os mesmos do *frame* 19. Assim, evitamos causar repetições exaustivas com mais 10 *frames* nos quais apenas a fala do personagem seria distinta.

Quadro 5 – Fotomontagem da cena *Tyrion e seus crimes*

 <p>Confesso que sou um homem desprezível.</p>	 <p>Já perdi a conta dos meus crimes e pecados.</p>
17	18
- Plano de Conjunto / Plongée; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Perfil;
- Barulho de vento;	- Barulho de vento;
- Tyrion: “Confesso que sou um homem desprezível.”	- Tyrion: “Já perdi a conta dos meus crimes e pecados.”



Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

E é nessa ação que Tyrion ganha uma concepção carnavalesca, mais especificamente, caracterizando-se como um personagem bufão. Mas, por que bufão se suas roupas não são as de um palhaço e ele não está ali na posição de um bobo da corte a alegrar a vida de reis e nobres?

Vejamos que, ao começar a expressar que já perdeu a conta de seus crimes e pecados, tem-se a sensação de que o personagem realmente irá declarar-se culpado pela tentativa de matar Bran Stark, mas ao contrário, Tyrion começa a enumerar as ações anormais, imorais ou fora dos padrões aceitos pela sociedade, como sendo os seus crimes. Assim, a fala de Tyrion ganha um tom carnavalesco, irônico e causador de riso, por meio de um vocabulário popular, público e, por vezes, grosseiro.

Quadro 6 – Fotomontagem da cena *Tyrion e seus crimes*




 <p>Quando eu tinha sete anos, vi uma garota, uma serva, se banhando no rio.</p>	 <p>Roubei seu robe.</p>
19	20
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho de vento;	- Barulho de vento;
- Tyrion: “Quando eu tinha sete anos, vi uma garota, uma serva, se banhando no rio.”	- Tyrion: “Roubei seu robe.”

 <p>Ela teve de voltar ao castelo nua, em lágrimas.</p>	 <p>Se eu fechar os olhos, ainda vejo seus seios balançando.</p>
21	22
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho de vento;	- Barulho de sussurros mais agitados e do vento;
- Tyrion: “Ela teve de voltar ao castelo nua, em lágrimas.”	- Tyrion: “Se eu fechar os olhos, ainda vejo seus seios balançando.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Por meio do tom irônico, Tyrion se utiliza de um vocabulário familiar, singular e grotesco, indo contra os padrões hierárquicos, as normas de etiqueta e principalmente os cânones morais, do certo e do errado, tanto na fala como nas ações que confessa ter realizado (frames 19 ao 22).

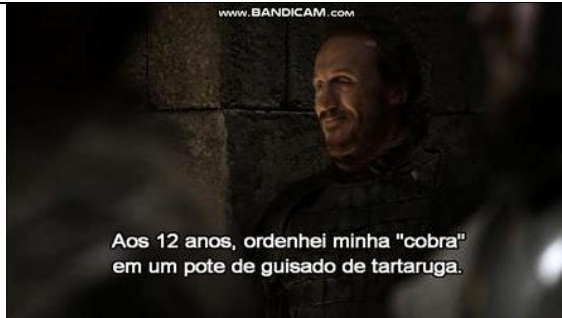
Quadro 7 – Fotomontagem da cena *Tyrion e seus crimes*

 <p>Quando eu tinha 10 anos, enchi a bota do meu tio com merda de bode.</p>	 <p>Quando me fizeram confrontar meu crime, coloquei a culpa em um escudeiro.</p>
23	24
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
- Tyrion: “Quando eu tinha 10 anos, enchi a bota do meu tio com merda de bode.”	- Tyrion: “Quando me fizeram confrontar meu crime, coloquei a culpa em um escudeiro.”
 <p>O pobre garoto foi açoitado e eu escapei da justiça.</p>	
25	
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	
- Barulho do vento;	
- Tyrion: “O pobre garoto foi açoitado e eu escapei da justiça.”	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Tyrion, por meio de sua fala no trecho que vai dos *frames* 26 ao 31, faz destacar o uso do que Bakhtin (1987[1965]) chama de os rebaixamentos do vocabulário grotesco, aqueles que referenciam o baixo corporal, ou seja, as partes dos órgãos genitais. A menção dessas partes mais baixas do corpo era algo normal na Idade Média e no começo do Renascimento; traziam um sentido ambivalente e topográfico. Esse sentido é perdido após o século XVII, quando o cânone da decência e da perfeição corporal instalam-se e, hoje tem-se essa forma comunicativa e corporal como algo vulgar e, por vezes, agressiva.

Quadro 8 – Fotomontagem da cena *Tyrion e seus crimes*

 <p>Aos 12 anos, ordenhei minha "cobra" em um pote de guisado de tartaruga.</p>	 <p>Espanquei a minhoca caolha.</p>
26	27
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Barulho de espanto, de alguns risos, de sussurros e do vento;	- Barulho de espanto, de alguns risos, de sussurros e do vento;
- Tyrion: "Aos 12 anos, ordenhei minha "cobra" em um pote de guisado de tartaruga."	- Tyrion: "Espanquei a minhoca caolha."
 <p>Bati uma.</p>	 <p>Fiz o careca chorar no guisado de tartaruga,</p>
28	29
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Barulho de espanto, de alguns risos, de sussurros e do vento;	- Barulho de corrente batendo. Barulho de risos e gargalhadas.
- Tyrion: "Bati uma."	- Tyrion: "Fiz o careca chorar no guisado de tartaruga,"
 <p>e acredito que minha irmã o comeu.</p>	 <p>Pelo menos, espero que tenha comido.</p>
30	31





- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Barulho de risos e de gargalhadas;	- Barulho de risos e de gargalhadas;
- Tyrion: “e acredito que minha irmã o comeu.”	- Tyrion: “Pelo menos, espero que tenha comido.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O vocabulário grotesco e referenciador do baixo corporal e material ganha destaque nos *frames* 26 ao 31, nos quais a descrição do ato da masturbação pelo personagem ganha um tom de ironia e de destaque enquanto ação que rompe com as barreiras morais. Pelo que interpretamos de sua fala irônica, o seu crime foi o de não seguir os padrões impostos pelo Estado e pela Igreja. Nesse momento, Tyrion, bufamente, ironiza a hipocrisia da sociedade, desde os nobres ao clérigo, presentes no enredo da série, que cometem crimes iguais ou piores aos que ele cometeu.

A partir do *frame* 27, o fundo sonoro (sussurros, risos e barulhos de espanto) apresenta as reações das demais pessoas que estavam no salão, ou seja, uma mistura de espanto pela cena descrita e até de nojo, perceptível pelas expressões faciais de Catelyn Stark, *frame* 29, ao fechar os olhos, e das moças presentes no *frame* 31, bem como de contentamento por meio do riso.

Quadro 9 – Fotomontagem da cena *Tyrion e seus crimes*

 Uma vez, levei um burro e um favo de mel a um bordel...	 Silêncio!
32	33
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Americano / Contra-Plongée; Frontal;
- Risos;	- Barulho do vento;
- Tyrion: “Uma vez, levei um burro e um favo de mel a um bordel...”	- Lysa: “Silêncio!”
 O que aconteceu depois?	 O que acha que está fazendo?
34	35
- Plano Americano / Contra-Plongée; Frontal;	- Plano de Conjunto / Plongée; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
- Robin: “O que aconteceu depois?”	- Lysa: “O que acha que está fazendo?”



36

- Plano de Conjunto / *Plongée*; 3/4;

- Barulho do vento;

- Tyrion: “Confessando meus crimes.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Traçamos um paralelo entre esse trecho e o que Bakhtin nos apresenta sobre o carnaval medieval e a estética grotesca da Idade Média e do começo do Renascimento. O mundo era concebido por meio de uma visão carnavalesca que representava a vida como festiva e cômica. Assim, o riso tinha um papel importante e transformador que acompanhava a todas as pessoas; ria-se de todos, jamais de modo individual.

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1987[1965], p. 10¹¹¹).

Como afirma Bakhtin (1987[1965]), o riso tinha um caráter universal, ambivalente e, ao mesmo tempo, ressuscitador, renovador. Era por meio do riso que o mundo e a vida eram recriados, de modo festivo, satirizando as instituições e os símbolos do poder, tais como a Igreja e o Estado com suas representações, normas e concepções limitantes. Os valores morais, desse modo, eram suspensos e renovados por meio do nascimento de uma segunda vida.

Conseqüentemente, a linguagem carnavalesca ganhava um aspecto mais popular e familiar, no qual as grosserias, as expressões de injúria, as blasfêmias, as alusões ao baixo corporal (a região genital) e todas as outras formas vocabulares de expressão banidas do cotidiano, ganhavam um novo significado, ambivalente e topográfico, pelo contato verbal familiar e próximo entre as pessoas da praça pública.

Nesse contexto surge a figura do bufão, personagem que normalmente encontra-se às margens da sociedade, representando os cidadãos menos favorecidos ou estigmatizados como inferiores, vivendo entre uma estrutura social e outra; adentram a vida dos reinos, mas também

¹¹¹ Itálicos do autor.

caminham pelas vias da vida da plebe. Eram representantes da liberdade, mas não artistas de palco, como explica Bakhtin:

Os bufões e bobos [...] não eram atores que desempenhavam seu papel no palco (à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária, nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos (BAKHTIN, 1987[1965], p. 07).

De modo semelhante, Tyrion Lannister pode ser caracterizado como um personagem bufão; não apenas por esse trecho de cena, mas também por diversos outros momentos em que ele aparece na série. Embora nascido na família mais rica de Westeros, Tyrion encontra-se como um excluído por sua família, principalmente pelo pai e pela irmã (esta que o culpa pela morte da mãe no momento do parto), bem como pela sociedade por ser um anão e por suas características fisionômicas (tido como uma pessoa feia).

Tyrion não estabelece diferenças entre o rico e o pobre, transitando bem por todos os ambientes e classes sociais. Pode ser considerado a ferramenta para muitas das críticas e reflexões sociais existentes dentro da série GOT, pois é por meio de suas falas e ações que depreendemos muitos dos destronamentos na trama de Martin (tanto série quanto literatura); coincidência ou não, refletem muitas situações da sociedade atual que também necessitam de destaque, destronamento e renovação.

Assim como os bufões e bobos descritos por Bakhtin (1987[1965]), Tyrion utiliza-se de uma linguagem de deboche, com o uso de injúrias, escárnios, sátiras, ironias e, principalmente, do jogo cômico para fazer provocações e várias críticas à valores sociais, ou seja, representa a loucura sábia dentro da série. Era comum os bufões serem homens de classe baixa que, com o tempo, ganhavam a liberdade de dirigirem-se aos superiores e falar, criticar, zombar o Estado e a Igreja, quebrando as hierarquias. Ao contrário, Tyrion já nasce numa posição superior e favorável socialmente, mas é excluído e lembrado constantemente de que é um estranho em sua família, e que se possível seria abandonado ou morto por seu pai ou irmã, devido às suas características e pela morte da mãe (da qual é constantemente acusado).

Tyrion, assim como a imagem dos bufões, apresenta ao telespectador da série dois princípios essenciais da estética do realismo grotesco: os princípios da vida material e corporal e o próprio corpo grotesco. É ele o representante, dentro da trama, da satisfação das necessidades naturais e sexuais, sempre por meio dos exageros e das hipérboles: figuras do beber, do comer, do festejar, da alegria, do copular, do defecar etc. Tyrion é a figura das hipérboles e dos exageros: bebe excessivamente, procura incessantemente por prostitutas, come

fartamente, mas também se preocupa com a mente sempre em construção, por esta razão é, muitas vezes, caracterizado lendo ou refletindo sabiamente sobre alguma questão familiar, social ou cultural, dentro da trama.

No trecho em que, ironicamente, Tyrion confessa seus crimes as cores¹¹² predominantes saem do cinza e formam tonalidades desde o marrom mais claro ao mais escuro.



Como já citado anteriormente sobre a cor cinza, ela pode evocar sensações de tédio, velhice, sabedoria, reflexão, sujeira, esquecimento do passado e a impressão de algo grosseiro ou bruto; como as palavras de Tyrion. Já o marrom evoca ideias de sujeira, desconforto, feio, imbecilidade, mas também de terra e natureza (HELLER, 2014). Nota-se que o marrom mais claro e o cinza também constroem uma metáfora da imagem de um “ninho” (ambiente em que estão, “Ninho da Águia”), que se mesclam ao azul claro e remetem a algo mais natural.

O terceiro e último trecho que enfatiza a existência das figuras do banquete e do cômico foi retirado da terceira temporada, episódio oito, e o chamaremos de *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*.

5.3. Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark

A terceira temporada, com estreia no dia 31 de março de 2013, é composta por 10 episódios, dentre os quais analisamos o episódio oito que contém 56 minutos de duração. O delineamento desse episódio foi realizado aos 00:32:19s. até os 00:38:47 segundos. Nele encontramos Tyrion Lannister (tio do rei Joffrey) e Sansa Stark em sua festa de casamento. A união dos dois personagens não foi estabelecida por livre vontade. Pelo contrário, é o resultado de um arranjo político de Tywin Lannister, pai de Tyrion, para garantir o controle da região do Norte, Winterfell, local de origem de Sansa.

¹¹² Fonte, site Vox: “More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 06 ago. 2019.







Inicialmente, logo nos primeiros *frames* (de 37 ao 44), somos apresentados ao cenário no qual a festa ocorre: um amplo salão, em Porto Real, onde todos os convidados estão acomodados. A comida e a bebida são servidos fartamente e os diálogos ocorrem de forma livre. Tyrion, mais uma vez dentro da série, aparece como o personagem dos exageros, pois, por exemplo, no *frame* 38 ele é retratado com os olhos vidrados enchendo a taça de vinho até derramar. Depois, no *frame* 39, ele olha para sua esposa e para a taça com ar de alegria e extremo contentamento pela bebida que irá provar.

Uma parte desses primeiros *frames* foi filmado em Plano Médio, o que causa, visualmente, uma sensação de equilíbrio entre os personagens e o cenário e, conseqüentemente, colabora para que situemos a cena em um ambiente de festa, no qual a comida, a bebida, as mesas e as pessoas são colocadas de modo a se complementarem. Com relação aos *frames* 38 e 39, nos quais o Primeiro Plano foi utilizado, o olhar do telespectador é atraído mais pelo personagem Tyrion do que pelo cenário ao seu redor. Suas ações e reações ganham espaço de atenção nesses *frames*, pois é possível perceber o contentamento dele com relação ao vinho, ao encher a taça até transbordar e ao beber. Há uma maior dramaticidade nesse momento, como a exemplo do *frame* 39 no qual o júbilo do personagem é destacado e afirmado por suas expressões faciais.

Já os *frames* com o Plano de Conjunto (37, 42 e 43) evidenciam as ações que unificam as pessoas enquadradas na cena, ou seja, o festejar, o banquetear-se, com a farta comida, com a bebida em abundância e o riso solto pelo salão; reafirmados também pelo fundo sonoro. Este, inicialmente, preenche a cena com esse sentido do festejar e do banquetear-se, trazendo os sons de risos, os barulhos de taças, de pratos e de talheres, o barulho da rolha da garrafa sendo retirada, as conversas e a música ambiente com ritmo festivo. Nos quatro primeiros *frames* não há diálogos, mas são o cenário (*frames* 37 e 40), as expressões do personagem Tyrion (*frames* 38 e 39) e o fundo sonoro que ganham a função de contextualizar a cena e de apresentar os temas da bebida e da comida.

Quadro 10 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*



- Música ambiente festiva ascendente / sons de taças / risos e gritos;	- Música ambiente festiva / barulho de taça sendo enchida de vinho / barulho de bandejas batendo / conversas;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
39	40
- Primeiro Plano / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Barulho de abrir rolhas de garrafa / batidas de taças sobre a mesa / risos / gargalhadas / Música festiva;	- Barulho de abrir rolhas de garrafa / batidas de taças sobre a mesa / risos / gargalhadas / Música festiva;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
Então, o filho deles será seu sobrinho...	Depois que se casar com Cersei, é claro.
41	42
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Perfil;
- Música festiva / risos / conversas / barulho de pessoas andando;	- Música festiva / risos / conversas / barulho de pessoas andando;
Lady Olenna: “Então, o filho deles será seu sobrinho...”	Lady Olenna: “Depois que se casar com Cersei, é claro.”
	
43	44
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Contra-Plongée; 3/4;
- Música festiva / risos / conversas / som de pessoas andando;	- Música festiva / conversas / risos / gargalhadas / som de pessoas andando / barulho de arrastar cadeira;
- Sem falas.	Lady Olenna: “E o filho de vocês será sobrinho de Loras?”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Por meio desses quatro primeiros *frames* infere-se que a cena se inicia dando maior atenção à imagem e às sensações do banquete de casamento. Os diálogos têm início com Lady

Olenna Tyrell¹¹³ esclarecendo aos dois netos (que encontram-se no *frame* 42) como serão as suas ligações parentais após o casamento deles com os membros da realeza (Margaery com o rei Joffrey e Loras com a mãe do rei, Cersei Lannister).

Neste primeiro diálogo, verbalmente o destaque é dado à importância e à necessidade de se ter filhos após o casamento, uma imposição social, bem como as questões de linhagem e as ligações políticas entre as grandes Casas da série (Lannister, Tyrell e Stark). Contudo, o que poderia simbolizar o fruto de uma relação baseada no amor, visualmente nos *frames* 40, 41, 44, 46, 47, 48 e 49, demonstra que, ao contrário, Sansa e Tyrion não se amam e apenas enfrentam, de modo impositivo, o casamento e a festa. Esse fato se torna visível em suas expressões faciais e seus gestos ampliados pelo Plano Médio e pelos ângulos Normal e Frontal, por exemplo, ou pelo ângulo 3/4 nos *frames* aos quais compreendemos que Sansa demonstra-se seca e indiferente com relação à situação que vivencia e as ações do marido. Já Tyrion, por sua vez, procura buscar o melhor da festa, de modo a rebelar-se contra a situação bebendo e, conseqüentemente, embriagando-se.

Quadro 11 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*

	
45	46
- Plano Detalhe / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Música ambiente festiva ascendente / pessoas conversando alto / rindo / barulho de pratos e talheres;	- Música ambiente festiva ascendente / pessoas conversando alto / rindo / barulho de pratos e talheres;
- Sem falas.	- Sem falas.

¹¹³Os *frames* que acompanham a fala de Lady Olenna Tyrell não foram colocados nessa análise de modo completo, pois privilegiamos recortar os *frames* nos quais a fala da personagem mescla-se visualmente e/ou sonoramente com simbolismos do banquete. A fala completa é:

- Lady Olenna (olhando para Loras): “Então, o filho deles será seu sobrinho...depois que se casar com Cersei, é claro. E você será o padrasto do rei, e cunhado também.”

- Lady Olenna (olhando para Margaery): “Quando você se casar com o rei, a mãe de Joffrey se tornará cunhada dele. E o filho de vocês será sobrinho de Loras? Neto? Não sei bem. Mas seu irmão se tornará seu padrasto. Isso não temos que discutir.”

	
47	48
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Música ambiente festiva ascendente / pessoas conversando alto / rindo / barulho de pratos e talheres;	Música ambiente festiva / risos / conversas / bater de pratos e copos / barulho de Tyrion "babando" vinho;
- Sem falas.	- Sem falas.
 Pode me dar licença, milorde?	
49	
- Plano Médio / Normal; 3/4;	
- Música ambiente festiva / pessoas andando / rindo / conversas / barulho de pratos e talheres;	
Sansa: "Pode me dar licença, milorde?"	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Tyrion age, nesse momento da festa, totalmente contrário às regras de etiqueta e aos bons modos estipulados pela corte. Ele ressignifica os objetos que têm a sua frente: a bandeja torna-se em suas mãos um espelho com a finalidade de limpar melhor os dentes (*frames* 45, 46 e 47) e a toalha da mesa ganha a nova função de secar seu corpo após ter derramado vinho sobre a roupa (*frames* 48 e 49). É após derramar o vinho sobre si mesmo ao beber que sua esposa, Sansa, decide sair da mesa. Contudo, Sansa é uma personagem que, ao contrário de Tyrion, ainda persiste, na trama da série, em respeitar e obedecer às ordens e aos limites existentes, por medo ou como forma de se manter a salvo.



Outro personagem que se incomoda com o comportamento de Tyrion é seu pai, Tywin. Este se dirige ao filho exercendo todo o poder da sua figura de autoridade para manter as normas e a ordem, bem como para lembrar ao filho sobre os deveres que possui após a festa de casamento (conceber o mais rápido possível um descendente). Visualmente a postura de Tywin (ereta, com expressão facial sempre séria e constantemente observador) remete à ordem, pois se coloca acima do filho e lateralmente como que dominando a cena. Veste-se como uma figura

de autoridade: roupas escuras, botas pretas de cano longo¹¹⁴. Verbalmente Tywin possui uma entonação grave e lembra muito a um general externalizando suas ordens, pois se utiliza de frases curtas com tom imperativo, tais como em: “Não se trata de seu casamento”; “Sua esposa precisa de um filho”; “O mais rápido possível”; “Se você vai dar um a ela, é preciso agir” e “(...) mas vai ter que cumprir seu dever”.

Quadro 12 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*

 <p>Você parece bem bêbado.</p>	 <p>Bem menos do que pretendia estar.</p>
50	51
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Aplausos / risos / conversas;	- Aplausos / risos / conversas;
Tywin: “Você parece bem bêbado”.	Tyrion: “Bem menos do que pretendia estar”.
 <p>Não é dever do homem ficar bêbado no casamento?</p>	 <p>Não se trata de seu casamento. Renly Baratheon teve um casamento.</p>
52	53
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;
- Inicia-se uma música ambiente mais calma / conversas / barulhos de pratos / risos;	- Música ambiente mais calma / conversas / barulhos de pratos / risos;
Tyrion: “Não é dever do homem ficar bêbado no casamento?”	Tywin: “Não se trata de seu casamento. Renly Baratheon teve um casamento”.
 <p>Sua esposa precisa de um filho.</p>	 <p>Uma criança Lannister. O mais rápido possível.</p>
54	55
- Primeiro Plano / Contra-Plongée; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;	- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;

¹¹⁴Em outros momentos da cena, dos quais os *frames* não foram selecionados para ilustrar a análise, para que a mesma não se tornasse repetitiva e exaustiva, Tywin aparece de corpo inteiro, mostrando assim sua roupa.

Tywin: “Sua esposa precisa de um filho”.	Tywin: “Uma criança Lannister. O mais rápido possível”.
	
56	57
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;	- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;
Tyrion: “E?” Tywin: “Se você vai dar um a ela,”	Tywin: “é preciso agir”.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O personagem Tyrion é caracterizado como um bufão que se utiliza da loucura, da ironia, da sátira e do escárnio para se sentir livre. A fala de Tywin imprime uma imagem do filho como um bêbado exagerado (“Você parece bem bêbado”) e que é confirmada pela própria fala de Tyrion, na qual assume ser o seu desejo embriagar-se bem mais. Como um verdadeiro símbolo do deboche e do carnaval, Tyrion, no *frame* 52, satiriza o pai perguntando com uma expressão facial bem marcada pelo riso: “Não é dever do homem ficar bêbado no casamento?”, o que é contrastado pela mudança da música ambiente; antes uma bem festiva e agitada, agora uma mais tênue e calma.


Os temas que marcam essa seleção de *frames* (do 50 ao 57) é o da fecundidade, o da obrigação pela geração de filhos (por razões políticas), bem como o da embriaguez. Tyrion nunca foi levado a sério por seu pai, era sempre considerado como o filho fanfarrão, subestimado e humilhado. Para o pai, Tyrion envergonhava o nome da família e a sua “bebedeira” seria um empecilho para que esse cumprisse suas obrigações sociais e políticas.

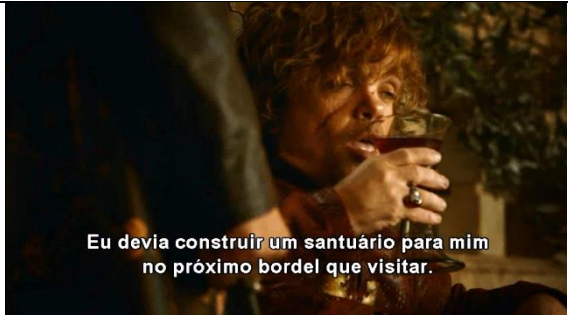



No entanto, para Tyrion, o vinho era algo bem mais relevante e libertador naquele momento. É por meio do vinho e do riso que o personagem, então, transforma as humilhações que sofria da família em possibilidades de quebrar as barreiras familiares e sociais. Além disso, Tyrion representa uma espécie de revolta contra as loucuras que a sua sociedade denotava, principalmente a corte da qual o seu próprio pai era o símbolo da ganância e alguém que demonstrava ser capaz de cometer atrocidades para obter sempre e cada vez mais poder.

No *frame* 53 Tywin retoma, por meio de uma inferência, o fato de Renly Baratheon (que também ambicionava o trono) ter tido relações homoafetivas durante o seu casamento e que, por isso, nunca concretizou a sua união com a geração de um filho e, assim, não pôde manter a

linhagem de sua família. Tywin é prático e estrategista. Tyrion é inteligente, mas também fanfarrão. Para Tywin, a vida é ordem com vistas a ganhar poder e lucros. Já Tyrion é o bufão que visualiza as injustiças e imoralidades de seu mundo e encontra na bebida, no sexo e no riso uma maneira de criar um mundo novo e mais alegre e carnalizado.

Quadro 13 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*

 <p>Do que você me chamou uma vez?</p>	 <p>"Uma ferazinha bêbada que só pensa em sexo"?</p>
58	59
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;	- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;
Tyrion: "Do que você me chamou uma vez?"	Tyrion: "“Uma ferazinha bêbada que só pensa em sexo?”"
 <p>-Mais de uma vez. -Vai ter o que quer.</p>	 <p>Não precisa se preocupar.</p>
60	61
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Close-up / Normal; 3/4;
- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;	- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;
Tywin: "Mais de uma vez". Tyrion: "Vai ter o que quer".	Tyrion: "Não precisa se preocupar."
 <p>Bebida e sexo: nenhum homem é páreo para mim nisso.</p>	 <p>Eu sou o deus das tetas e do vinho!</p>
62	63
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano (Tyrion) e Plano Americano (Tywin) / Normal; 3/4;
- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;	- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;
Tyrion: "Bebida e sexo: nenhum homem é páreo para mim nisso."	Tyrion: "Eu sou o deus das tetas e do vinho!"

 <p>Eu devia construir um santuário para mim no próximo bordel que visitar.</p>	 <p>Você pode beber. Pode fazer piadas.</p>
64	65
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Médio (Tywin) e Primeiro Plano (Tyrion) / Normal; Frontal (Tywin) e Perfil (Tyrion);
- Música ambiente calma / conversas / risos / barulho de pratos, talheres, copos e taças;	- Música ambiente mais calma / sugar o vinho / bater a taça sobre a mesa;
Tyrion: “Eu devia construir um santuário para mim no próximo bordel que visitar.”	Tywin: “Você pode beber. Pode fazer piadas.”
 <p>Pode se empenhar em tentativas infantis para deixar seu pai desconfortável,</p>	 <p>mas vai ter que cumprir seu dever.</p>
66	67
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal (Tywin) e Perfil (Tyrion);	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Música ambiente mais calma / barulho de suspirar e de cuspir de Tyrion / conversas;	- Música ambiente mais calma / barulho de suspirar de Tyrion / conversas;
Tywin: “Pode se empenhar em tentativas infantis para deixar o seu pai desconfortável,”	Tywin: “mas vai ter que cumprir seu dever.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Nessa cena (*frames* 58 ao 67), são ressaltados, verbivocovisualmente, a bebida e a sua imagem por meio do vinho; o baixo material e corporal; a embriaguez; a ironia e o riso de escárnio. Em relação à representação da embriaguez, Bakhtin ressalta que “[a]s imagens do vinho e da embriaguez são quase inteiramente privadas de caráter ambivalente” (BAKHTIN, 1987[1965], p.258). Os excessos com o beber e com o comer indicam que as imagens da vida material e corporal tornam-se “vida inferior”, mas não no sentido negativo e degradante. Renovam-se, rompem-se as barreiras da etiqueta social e se coloca o ideal no plano material e corporal. Embriagar-se é o simbolismo do morrer para depois renascer.

A partir disso depreende-se que simbolicamente é como se o personagem Tyrion levasse, antes da festa, uma vida limitada por costumes, normas, regras de respeito ao rei e, no momento da festa, com a fartura do banquete e da bebida, pudesse comungar consigo mesmo, ir até o mais baixo e profundo de si, por meio da embriaguez, e viver quem realmente é. Inferimos que, durante a festa, Tyrion é o único personagem que se encontra “consigo mesmo” e que possibilita

destruir o mundo existente “para renascer e renovar-se em seguida” (BAKHTIN, 1987[1965], p.42) por meio do grotesco e do contato inferior do princípio material e corporal. Ele é quem realmente vivencia a festa carnavalesca.

No primeiro capítulo de CPIMR, “Rabelais e a história do riso”, Bakhtin comenta o fato de o alemão Fischart, um grobianista que fez a tradução do texto literário *Gargântua*, ter distorcido essa obra dando uma visão mais moralizante aos temas grotescos com os quais Rabelais trabalhou. Vejamos:

Pela sua origem, o “grobianismo” alemão é aparentado ao fenômeno Rabelais: os grobianistas herdaram do realismo grotesco as imagens da vida material e corporal, sofreram a influência direta das formas carnavalescas da festa popular. Daí o marcado hiperbolismo das imagens materiais e corporais, sobretudo as referentes à comida e à bebida. No realismo grotesco, assim como nas festas populares, os exageros eram positivos, como por exemplo essas salsichas gigantes que dezenas de pessoas carregavam durante os carnavais de Nuremberg no século XVI e XVII. Mas a tendência moralizadora e política dos grobianistas (Dedekind, Scheidt, Fischart) confere a essas imagens um sentido reprovador. No prefácio ao seu *Grobianus*, Dedekind fala dos lacedemônios que mostravam aos seus filhos os escravos embriagados para tornar-lhes odiosa a embriaguez. [...] A natureza positiva da imagem é, portanto, subordinada ao fim negativo de ridicularizar, através do ponto de vista distorcido da sátira e da condenação moral (BAKHTIN, 1987[1965], p.55. Itálicos do autor).

Bakhtin exemplifica, então, a diferença entre a concepção do grotesco como algo a não ser seguido versus o grotesco que aponta para a dualidade naturalmente existente no homem. Essa visão moralizante em relação ao universo do popular, principalmente por gerar uma interpretação equivocada da obra de Rabelais, é o que Bakhtin combate com sua obra. Por sua vez, depreendemos em GOT elementos do realismo grotesco e da carnavalização compondo a construção artística da série, como no caso da embriaguez de Tyrion. Há uma raiz popular nos elementos presentes nesse trecho de cena.

No *frame* 63, por exemplo, há o que consideramos como a oposição, a dualidade entre o divino e o profano, pois a partir da fala de Tyrion, “Eu sou o deus das tetas e do vinho!”, somos levados a associá-lo à imagem de Dionísio, o deus da festa, do vinho, da loucura e do êxtase pela embriaguez ritualística; Tyrion torna-se seu representante fiel dentro da série.

As piadas e o constante sarcasmo de Tyrion, personagem central na cena, giram em torno do tema do baixo corporal e material, pois fazem constante referência às funções corporais, como o beber e as relações sexuais, e aos órgãos genitais (como veremos mais à frente). Pelo ponto de vista da carnavalização da vida, as ações do personagem não são apenas destrutivas e degradantes, mas sim regeneram e reconstróem o mundo e a vida.

Com relação ao riso destacamos que no Renascimento esse elemento tinha “um profundo valor de concepção do mundo”, ou seja, a verdade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem eram expressas por meio dele. Não é inferior ao sério, pois “somente o riso, com efeito,

pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (BAKHTIN, 1987[1965], p.57).




Entretanto, com o tempo, essa essência do riso vai se perdendo. Nos séculos XVII e XVIII, por exemplo, o que era essencial à vida não poderia ser expresso por meio do riso e do aspecto cômico. O riso torna-se, a partir disso, um ligeiro divertimento, “ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos” (BAKHTIN, 1987[1965], p.58). Sendo assim, passa a ser outro elemento da cosmovisão carnavalesca a ser julgado como vulgar e inferior.

Nesse trecho, além das risadas e das gargalhadas que preenchem o fundo sonoro e que trazem uma maior verossimilhança a toda significação do acontecimento de uma festa, é com o riso que Tyrion coloca-se como o representante fiel do cômico. Ele ri e ironiza a sua sorte, as imposições vindas da sociedade, do Estado, da Igreja e, principalmente, do poder que seu pai exerce sobre ele, seja dentro da família ou como figura do Estado enquanto Mão do Rei. Um exemplo disso seriam os *frames* 50 ao 67 quando Tyrion zomba das cobranças de seu pai de que é obrigado a conceber um filho e que a sua embriaguez seria um impedimento a isso.

Tyrion ironiza a exigência do pai, dizendo: “Do que você me chamou uma vez? Uma ferazinha bêbada que só pensa em sexo?” Bebida e sexo: nenhum homem é páreo para mim nisso. Eu sou o deus das tetas e do vinho! Eu devia construir um santuário para mim no próximo bordel que visitar.” Ou seja, ele satiriza toda a situação de cobrança e do dever que lhe é incumbido de gerar rapidamente um filho por questões políticas para assegurar o domínio Lannister sobre a região norte de Westeros (Winterfell) e assume para si a imagem de um libertino, de um fanfarrão, que não tem problemas em misturar bebida, embriaguez e sexo. Ao contrário, é competente nessa tarefa.

Essa fala de Tyrion, verbivocovisualmente, mescla-se aos sons dos risos dos convidados e do barulho do comer e do beber, bem como com a sua fisionomia de sarcasmo, e à imagem do vinho (ambos enquadrados em Primeiro Plano), que por meio da taça que o personagem segura, o acompanha por toda a sua fala, como que brindando a sua virilidade e a sua embriaguez (*frames* 61 ao 64). A taça é o instrumento que representa a quebra de mundos e de barreiras para o personagem Tyrion e se torna um objeto de afronta para Tywin, ao ponto de ser esse o objeto a ser retirado de suas mãos pela figura de autoridade, Tywin Lannister.

Quadro 14 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*

 <p>Hora da cerimônia do acasalamento!</p>	 <p>Não haverá cerimônia do acasalamento.</p>
68	69
- Plano de Conjunto / Contra-Plongée; Frontal e Nuca;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;
- Conversas / palmas / risos / gritos de alegria;	- Conversas / palmas / risos / gritos de alegria;
Joffrey: “Hora da cerimônia do acasalamento!”	Tyrion: “Não haverá cerimônia do acasalamento.”
 <p>Onde está seu respeito pela tradição, tio?</p>	 <p>Venham, venham todos! Pegue-a e leve-a para a cama de casamento.</p>
70	71
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / Plongée; 3/4;
- Passos / arrastar de cadeira / risos / conversas / exclamações de alegria;	- Passos / arrastar de cadeira / risos / conversas / exclamações de alegria;
Joffrey: “Onde está seu respeito pela tradição, tio?”	Joffrey: “Venham, venham todos! Pegue-a e leve-a para a cama de casamento.”
 <p>Tire o vestido dela, pois não vai precisar mais dele.</p>	 <p>Senhoras, levem meu tio, ele não é pesado.</p>
72	73
- Plano Americano / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Nuca e Frontal;
- Passos / arrastar de cadeira / risos / conversas / exclamações de alegria;	- Passos / arrastar de cadeira / risos / conversas / exclamações de alegria;
Joffrey: “Tire o vestido dela, pois não vai precisar mais dele.”	Joffrey: “Senhoras, levem meu tio, ele não é pesado.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Um outro fato a ser destacado é a possível ligação que pode ser feita entre “a cerimônia do acasalamento” e “os murros nupciais”, um dos ritos carnavalescos analisados por Bakhtin em seu escrito sobre Rabelais. Neste rito havia o costume de dar murros nos noivos, associando-os “à fecundidade, à virilidade, ao tempo” (BAKHTIN, 1987[1965], p.174).

Embora o personagem Tyrion não tenha permitido que a cerimônia¹¹⁵ ocorresse (como vemos nos *frames* 69 e 74), o que para o rei simbolizou desrespeito à tradição e uma afronta, inferimos os tons carnavalescos dessa cerimônia. O próprio rei ordena: “Venham, venham todos! Pegue-a e leve-a para a cama de casamento. Tire o vestido dela, pois não vai precisar mais dele. Senhoras, levem meu tio, ele não é pesado.”, o que reafirma a ideia de familiaridade existente entre os noivos e os convidados; não há o individual, mas uma coletividade. Bakhtin acrescenta que esse “rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade” (BAKHTIN, 1987[1965], p.174), o que permite aos personagens da série uma liberdade de participarem da noite de núpcias, como se ela não fosse mais do casal e sim de todos os presentes.

Somos, então, direcionados ao que Bakhtin chama de realismo grotesco, o sistema de imagens da cultura cômica popular, no qual o princípio material e corporal é positivo, universal e popular. Por ser o porta-voz do povo, o elemento corporal torna-se um exagero positivo e afirmativo. Outro traço marcante do realismo grotesco que aparece fortemente destacado na cena é o rebaixamento simbólico da imagem clássica da noite de núpcias, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987[1965], p. 17); um momento considerado como elevado e íntimo, torna-se um momento ordinário e coletivo¹¹⁶.

Quadro 15 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*

 <p>Não haverá cerimônia do acasalamento.</p>	 <p>Haverá sim se eu mandar!</p>
74	75
- Plano Americano / Normal; 3/4;	- Plano Americano / Normal; 3/4;
- Passos / arrastar de cadeira / risos / conversas / exclamações de alegria;	- Passos / arrastar de cadeira / risos / conversas / exclamações de alegria;
Tyrion: “Não haverá cerimônia do acasalamento.”	Joffrey: “Haverá sim se eu mandar!”

¹¹⁵ Essa cerimônia também é representada, em partes, no famoso episódio nove, “O casamento vermelho” (no original: *The Rains of Castamere*), da terceira temporada, no qual os noivos são carregados pelos convidados e retirados do salão de festas. Essa cena não foi escolhida para análise por apresentar trechos pequenos dos simbolismos da cultura popular, uma vez que priorizamos as com trechos maiores e mais significativos verbivocovisualmente.

¹¹⁶ Destacamos que a festa de casamento e a cerimônia de acasalamento tornam-se da coletividade, entretanto não da coletividade formada pelas pessoas comuns. Há apenas as pessoas da corte que constituem o vínculo da realeza. Além disso, a festa, o banquete de casamento não ocorre num ambiente de praça pública, mas sim dentro de um espaço privado e privilegiado a poucas e específicas pessoas.

76	77
- Plano Detalhe / Normal; Perfil;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho de bater a faca sobre a mesa / arrastar de cadeira / buchichos entre as pessoas;	- Barulho de bater a faca sobre a mesa / arrastar de cadeira / buchichos entre as pessoas;
- Pausa.	- Pausa.
<p>Então você vai foder sua própria noiva com um caralho de madeira!</p>	<p>O que você disse?</p>
78	79
- Primeiro Plano / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; 3/4;
- Barulho de bater a faca na mesa / arrastar de cadeira / buchichos entre as pessoas;	- Buchichos entre as pessoas / barulho do tremer da faca enfiada na mesa / som da respiração ofegante do rei Joffrey;
Tyrion: “Então você vai foder sua própria noiva com um caralho de madeira!”	Joffrey: “O que você disse?”
<p>O que você disse?</p>	<p>Creio que possamos dispensar a cerimônia, Majestade.</p>
80	81
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Buchichos entre as pessoas / barulho do tremer da faca enfiada na mesa / som da respiração ofegante do rei Joffrey;	- Buchichos entre as pessoas / barulho do tremer da faca enfiada na mesa / som da respiração ofegante do rei Joffrey;
Joffrey: “O que você disse?”	Tywin: “Creio que possamos dispensar a cerimônia, Majestade.”
<p>E com certeza Tyrion não quis ameaçar o rei.</p>	

82
- Plano Médio / Normal; Perfil e 3/4;
- Buchichos entre as pessoas / barulho do tremer da faca enfiada na mesa / som da respiração ofegante do rei Joffrey;
Tywin: “E com certeza Tyrion não quis ameaçar o rei.”



Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Ainda sobre a noção do rebaixamento, quando Tyrion, por meio da linguagem do insulto, da zombaria e de um tom livre e familiar, ameaça ao rei Joffrey, dizendo: “Então você vai *foder sua própria noiva com um caralho de madeira!*” e depois complementa “Piada de mau gosto, Majestade. *Fiz isso por inveja de sua masculinidade real*¹¹⁷.” (frames 78, 84 e 85), ocorre um rebaixamento daquilo que é elevado, no caso a figura viril de um rei, que jamais poderia ser atacada ou ameaçada.





Após ameaçar castrar o rei, Tyrion escapa de uma séria punição ao justificar suas ações por meio da embriaguez, como o seu próprio pai explica ao rei: “Seu tio obviamente está muito bêbado, Majestade”. Assim, mais uma vez tem-se a embriaguez como instrumento de libertação e de concessão para o riso, a ironia e a piada; o que renova o mundo antigo para Tyrion.

Tyrion vence o medo e derruba as barreiras que o impediriam de ser quem ele é e de se expressar livremente. Pessoa alguma teria liberdade de dizer o que pensa contra o rei, principalmente na frente dele, sem ser punido, mesmo esse sendo o tio do rei. Nesse momento, o personagem ridiculariza o rei e a si mesmo por meio da piada que circunda o tema da virilidade e da sexualidade, com uma linguagem carnavalesca e um vocabulário popular preenchido com expressões banidas do cotidiano da corte, pelas normas de boa conduta, tais como “foder”, “caralho”, “pau” e “foda”.

Quadro 16 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*

	
83	84
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Risos do Tyrion / risos de algumas pessoas / buchichos;	- Risos do Tyrion / risos de algumas pessoas / buchichos;

¹¹⁷Itálicos nosso.

- Risos de Tyrion.	Tyrion: “Piada de mau gosto, Majestade.”
	
85	86
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal e Nuca;
- Risos de Tyrion / risos de algumas pessoas / buchichos;	- Risos de Tyrion / risos de algumas pessoas / buchichos;
Tyrion: “Fiz isso por inveja de sua masculinidade real.”	Tyrion: “A minha é tão pequena”
	
87	88
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Risos de Tyrion / risos de algumas pessoas / buchichos;	- Barulho de arrastar cadeira / Som de Tyrion sugando o vinho da taça / barulho de bater na mesa / risos ao fundo;
Tyrion: “que minha pobre esposa nem vai perceber que estou lá.”	Tywin: “Seu tio obviamente está muito bêbado, Majestade.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.





Nesses *frames* o assunto circula em torno dos temas da concepção, do ato sexual e da figura do falo. Quando Tyrion se rebaixa, dizendo que “A minha é tão pequena que minha pobre esposa nem vai perceber que estou lá.” ou “Meu pau minúsculo e bêbado tem um dever a cumprir.”, tem-se figurativizado um ato de degradar-se, não com um valor apenas destrutivo e negativo, mas também positivo, pois o riso e a ironia carnavalesca permitem com que o degradar seja regenerador; como resgatamos em Bakhtin:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 1987[1965], p.19. Itálicos do autor).

Tyrion, no *frame* 83, ri de si mesmo e da situação da qual enfrenta com deboche; o que é expresso em sua face. Seu sarcasmo reafirma que tudo é uma piada (“Piada de mau gosto, Majestade.”) e que tudo não passa de inveja da “masculinidade real”. Mas, aqui Tyrion utiliza-se por diversas vezes de metáforas ao se dirigir ao rei. O significado dessa “masculinidade” é revelado verbivocovisualmente no *frame* 86. Quando Tyrion afirma que “A minha é tão pequena”, essa masculinidade é desvelada à medida que o personagem olha em direção ao seu baixo corporal (região dos órgãos genitais) e a reação dos convidados (presente no fundo sonoro) é o riso imediato.

Em outros termos, Tyrion rebaixa-se dizendo que seu órgão genital é pequeno e, conseqüentemente, sua masculinidade, sua virilidade, também e que a do rei seria, desse modo, maior. Entretanto, rebaixando-se por meio da ironia, Tyrion renova-se e degrada ao rei, pois um dos sentidos de sua fala seria o de que o rei não é viril o bastante.

Quadro 17 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*

 <p>Culpado!</p>	 <p>Mas é a noite do meu casamento.</p>
89	90
- Primeiro Plano / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho de arrastar cadeira / Som de Tyrion sugando o vinho da taça / barulho de bater na mesa / risos ao fundo;	- Barulho de arrastar cadeira / Som de Tyrion sugando o vinho da taça / barulho de bater na mesa / risos ao fundo;
Tyrion: “Eu estou. Culpado!”	Tyrion: “Mas...Mas é a noite do meu casamento.”
 <p>Meu pau minúsculo e bêbado tem um dever a cumprir.</p>	
91	92
- Plano Médio / Normal; Nuca;	- Plano Americano / Normal; Frontal;
- Barulho de arrastar cadeira / Som de Tyrion sugando o vinho da taça / barulho de bater na mesa / risos ao fundo;	- Barulho de esbarrar de Tyrion contra a mesa / risos;
Tyrion: “Meu pau minúsculo e bêbado tem um dever a cumprir.”	- Pausa.

 <p>Venha, esposa!</p>	 <p>Vomitei numa garota uma vez, no meio da foda.</p>
93	94
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;
- Barulho de passos / risos / conversas (buchichos);	- Barulho de passos / risos / conversas (buchichos);
Tyrion: “Venha, esposa!”	Tyrion: “Vomitei numa garota uma vez, no meio da foda.”
 <p>Não me orgulho disso,</p>	 <p>mas a honestidade é importante</p>
95	96
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e 3/4;
- Barulho de passos / risos / conversas (buchichos);	- Barulho de passos / risos / conversas (buchichos);
Tyrion: “Não me orgulho disso,”	Tyrion: “mas a honestidade é importante”
 <p>entre um homem e sua esposa, não concorda?</p>	 <p>Venha, eu vou contar tudo para você. Para deixá-la disposta...</p>
97	98
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Nuca;
- Barulho de passos / risos / conversas (buchichos);	- Barulho de passos / risos / conversas (buchichos);
Tyrion: “entre um homem e sua esposa, não concorda?”	Tyrion: “Venha, eu vou contar tudo para você. Para deixá-la disposta...”

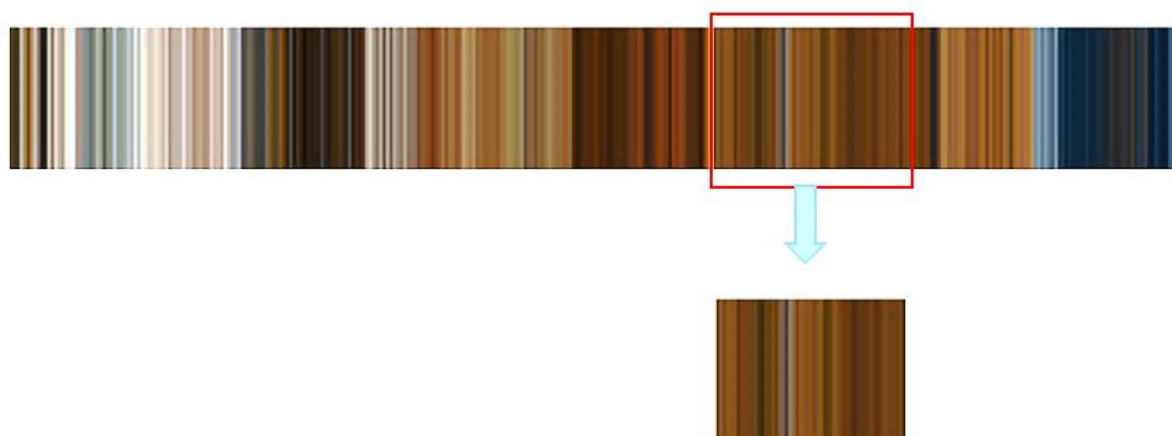
Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Tyrion personifica seu órgão genital ao caracterizá-lo como bêbado, bem como ao trazer para ele o ato sexual como uma função ou um dever a ser cumprido (*frame* 91). Além da figura do falo e da temática do coito estarem presentes nesses *frames* finais, novamente a embriaguez de Tyrion surge por meio de sua expressão corporal (que aparece visualmente ao esbarrar na mesa, ao quase cair e ao andar cambaleando), enquadrada em Plano Americano e Médio, bem como por sua entonação e “fala mole”, característica de uma pessoa embriagada, ao se dirigir a

Sansa, sua esposa. O fundo sonoro reafirma Tyrion como um bêbado e um bufão, pois apresenta o som dos risos e dos buchichos dos convidados a cada ação, palavra ou movimento que realiza.

A referência ao ato de vomitar em alguém, como cita o personagem (*frame* 94), mesmo em pequena escala, traz o que Bakhtin chama de o rebaixamento por meio dos excrementos. Tyrion degrada o ato sexual e, principalmente, a noite de núpcias tão romantizada e fantasiada pela personagem de Sansa desde sua infância (início da trama/série). O que, mais uma vez, não traz um tom de humilhação ao personagem, mas sim de renovação através do vocabulário livre e sem barreiras que somente o simbolismo popular do carnaval permite. É a partir desse momento e de outros vivenciados por Sansa dentro da série que a personagem passa a perceber o mundo falso e limitante no qual vivia.

Com relação aos tons de cores que a cena apresenta depreendemos o amarelo e sua graduação para o dourado, o vermelho e o marrom, tais como ilustrado na delimitação abaixo:



Em determinados *frames*, principalmente aqueles nos quais Tyrion ressalta a simbologia do vinho (bebida) e do sexo (*frames* 38, 39, 52, 59, 61, 62) a cor que se sobressai é o marrom avermelhado, a exemplo da tonalidade da roupa de Tyrion. Já nos quadros nos quais o rei Joffrey surge, tais como os que tematizam a cerimônia do acasalamento, há o impacto dos tons de amarelo e dourado, o que ressalta a sensação da riqueza, da realeza e do brilho do poder. Guimarães (2000) retoma que a cor vermelha, cor do deus Dionísio, tem como simbolismos o carnal, o vinho, a paixão, o pecado, a transgressão e a proibição, o que reafirma a mescla verbivocovisual das figuras, presentes na cena, do carnaval, do banquete e do corpo grotesco aberto a sexualidade.

O contexto cênico por muitas vezes traz um ambiente fechado, com iluminação baixa e que ressalta os tons dourados e o uso intenso das velas como fonte de brilho e iluminação para compor a estética da narração. Inferimos que a fotografia da cena apresenta uma

verossimilhança com o modo de vida da Idade Média, no qual o uso de velas era algo comum e muito utilizado à noite nos ambientes internos, devido à ausência de outras fontes de luz.



Nesse capítulo, concluímos que o simbolismo do banquete e os elementos do cômico estão presentes na trama narrativa de GOT. Ambos os aspectos da carnavalização e do grotesco apareceram de modo mais enfático nesses trechos de cena em comparação com os demais a serem analisados nos próximos capítulos. No entanto, eles também apresentam, como no caso específico do trecho *Banquete para o rei Robert*, elementos do corpo sexualizado e da coletividade. Em *Festa de casamento de Tyrion Lannister e Sansa Stark*, além do simbolismo da festa, do riso (cômico) e da bebida, aparecem os aspectos do realismo grotesco ao se referenciar o baixo corporal e material, nas falas de Tyrion, bem como o destronamento das hierarquias e de pessoas elevadas.

A figura do banquete acompanha o enredo da série em sua quase totalidade. Por ser uma série inspirada no período histórico da Idade Medieval, muito das imagens das tabernas, dos grandes banquetes e festividades, das comemorações em datas específicas, como por exemplo, após torneios, casamentos e vitórias em guerras surgem como composição temática ou como fundo para a trama. No entanto, nem em todos vemos a coletividade e o inacabamento. Ao contrário, muitas das vezes, vemos uma divisão clara entre os nobres, o clero, os sábios (os elevados) e o povo (os baixos), com a exceção de cenas que trazem festividades de povos selvagens, tais como o casamento de Daenerys Targaryen e Khal Drogo, no primeiro episódio da primeira temporada da série, no qual há a presença forte de uma coletividade a festejar. Contudo, o povo Dothraki não possui uma divisão de classes e Estado, hierarquias sociais e segregadoras, eles sempre seguem os mais fortes; razão pela qual não incluímos essa cena em nossas análises.

O elemento do cômico na figura do riso, da gargalhada e do bufão, com sua linguagem familiar e, por vezes grosseira, associado ao seu simbolismo da praça pública também percorrem a série em seu todo. Embora a série seja classificada como gênero dramático, é nos núcleos cômicos nos quais o personagem Tyrion Lannister aparece que encontramos uma maior

frequência desse elemento, seja em sua fala sempre sarcástica e sábia, seja em suas atitudes. Isso também aparece, algumas vezes, em personagens como Samwell Tarly, por conta de sua fragilidade e seu estereótipo de pessoa gorda, ou no selvagem Tormund Giantsbane, devido ao seu vocabulário que remete ao baixo material e corporal.

Entretanto, os episódios em que esses personagens, acima citados, aparecem juntamente com o elemento cômico representam apenas “pinceladas” de comicidade nas cenas que integram e, muitas das vezes, só apareceram ou na dimensão verbal, ou na visual; não tendo assim a interação verbivocovisual.

Com isso posto, no próximo capítulo traremos as análises dos trechos que apresentaram uma maior frequência verbivocovisual da representação do corpo grotesco.

Capítulo 6 – A representação do corpo grotesco



nalizamos, no capítulo 5, o banquete e os elementos do cômico que compõem algumas cenas ou trechos de cenas de determinados episódios de GOT. Vimos também que esses elementos estão presentes em outros episódios da série, mas que não fizeram parte dos trechos selecionados para análise por aparecerem apenas em uma ou duas dimensões do discurso e não em sua tridimensionalidade. Assim, no presente capítulo nos deteremos na representação do corpo e de seus constituintes com o foco na observação se este se forma como grotesco, inacabado e aberto ou não e, desse modo, nos ajudando a identificar como esse simbolismo da cultura popular é concretizado na série.

6.1. O rei e a figura da pança

O episódio cinco da primeira temporada tem 55 minutos de duração e o sub-recorte de análise foi feito nos primeiros 00:03:52s até os 00:06:24s. Nesse trecho de cena, que denominamos como *O rei e a figura da pança*, o rei Robert Baratheon está em uma tenda e o seu escudeiro Lancel Lannister tenta colocar nele uma armadura. Robert objetivava lutar no torneio organizado em comemoração à nomeação da nova Mão do Rei, Eddard Stark, também chamado de Ned.

Essa tentativa é frustrada, pois a armadura não lhe serve. E nesse momento, a Mão e velho amigo do rei, Ned, entra na tenda e visualiza a cena. Diz, então, ao rei que ele estava gordo demais para a sua armadura. Vejamos os principais *frames* que compõem esse recorte:

Quadro 18 – Fotomontagem do trecho de cena *O rei e a figura da pança*





99	100
- Close-up / Normal; 3/4;	- Plano Americano (Ned) e Plano Médio (Lancel e Robert) / Normal; frontal (Ned);
- Barulho de armadura e de fivelas sendo apertadas;	- Barulho de passos;

- Sem diálogos.	Lancel: “É muito pequena, Sua Graça, não vai entrar.”
	
101	
- Plano Médio / Normal; frontal (Robert);	
- Sem fundo sonoro;	
Lancel: “É muito pequena, Sua Graça, não vai entrar.”	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Analisamos, no primeiro *frame*, que o destaque, o *Close-up*, é dado ao momento do tentar fechar a armadura no rei. Verbalmente não conseguimos inferir nenhuma associação ao corpo grotesco, pois são minutos iniciais sem falas. Porém, o enquadramento e o fundo sonoro levam a uma caracterização do corpo como para “além dos limites”, o que é confirmado nos dois *frames* que sucedem (100 e 101), nos quais o fundo sonoro é neutro, mas o verbal traz o fato de a armadura ser pequena para o rei (“É muito pequena, Sua Graça, não vai entrar.”). Ou seja, se há um padrão de tamanho de armaduras, esse rei foge desse tamanho, ao ponto de o próprio Robert ordenar ao seu escudeiro que vá buscar um “esticador de peitoral”, objeto inexistente, mas que, verbalmente, demonstra que o rei, nesse momento, satiriza a si mesmo.

Quadro 19 – Fotomontagem do trecho de cena *O rei e a figura da pança*

	
102	103
- Plano Médio / Normal; Frontal (Ned);	- Plano Americano / Normal; Frontal (Robert);
- Sem fundo sonoro;	- Sem fundo sonoro;
Ned: “Está gordo demais para sua armadura.”	Robert: “Gordo?”
	

104	105
- Plano Americano / Normal; Frontal (Robert);	- Plano Médio / Normal; Frontal (Robert);
- Barulho de armadura;	- Barulho de armadura;
Robert: “Gordo, é?” (Tom de ironia).	Robert: “Gordo, é?” (Tom de ironia).

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Nos *frames* 102 e 103, o fundo sonoro mais uma vez é neutro, mas a significação do corpo grotesco, do baixo material e corporal, aparece no verbal, por meio da palavra “gordo” e visualmente é destacado, complementado, principalmente pela metonímia visual da pança do rei à mostra, em destaque por meio do enquadramento de ângulo Frontal e Plano Americano. É como se a pança representasse todo o corpo do rei; a parte pelo todo. O enquadramento, com o ângulo e o plano, comprova essa imagem do corpo, uma vez que o Plano Americano, segundo Padilha e Munhoz (2010), traz um maior realce para a expressividade corporal dos personagens em enfoque na cena.

Ao analisarmos esse trecho de diálogo inferimos, verbalmente, algumas pistas carnavalescas, tais como o fato de a Mão zombar do rei, dizendo a ele que está gordo demais para a armadura e, complementarmente, o próprio rei concorda com isso e zomba de si mesmo. Embora Ned Stark seja um velho amigo do rei, caracterizamos essa fala como um modo de destronamento do rei, pois o personagem ocupa um cargo subalterno, é sua Mão (obedece aos seus comandos) e acaba por se dirigir de igual para igual, quebrando as hierarquias.

A representação do corpo grotesco, nos *frames* 104 e 105, ganha significação verbivocovisual a partir do momento em que Robert é focalizado pelo ângulo Frontal, que posiciona a sua pança em primeiro plano¹¹⁸ e no centro da imagem (em especial, no caso do *frame* 104), e pelos Planos Americano e Médio (o primeiro realçando o aspecto corporal e o segundo somando as expressões faciais à imagem da pança). O enquadramento mescla-se ao verbal “Gordo, é?”, dito pelo rei em tom de ironia, e que agrega maior sentido à imagem grotesca e, principalmente, à pança que rompe o corpo e ganha maior destaque. Bakhtin resgata a importância dada ao ventre ao dizer que:

[...] o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um *exagero positivo*, de uma hiperbolização; elas podem mesmo *separar-se do corpo*, levar uma vida *independente*, pois sobrepõem o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o *nariz* pode também separar-se do corpo) (BAKHTIN, 1987[1965], p.277. Itálicos do autor).

¹¹⁸Utilizaremos “primeiro plano”, com letras minúsculas, para nos referirmos ao posicionamento frontal do assunto principal no quadro visual/imagético da cena. “Primeiro Plano”, com letras maiúsculas, será empregado ao nos referirmos ao tipo de plano de enquadramento fílmico, no qual o corte do assunto é feito na altura do peito.

Assim, o rei Robert é construído corporalmente não com uma estética clássica, do corpo fechado, perfeito e acabado, como um corpo apolíneo, mas, sim, com uma estética do realismo grotesco, na qual o corpóreo se expande e se soma ao mundo exterior, com as suas imperfeições, rompe seus próprios limites. E, até mesmo, como a figura do beberrão, pois o rei Robert sempre é caracterizado a segurar nas mãos uma taça ou um corno medieval de vinho.

Quadro 20 – Fotomontagem do trecho de cena *O rei e a figura da pança*

<p>106</p> <p>- Plano Americano / Normal; Perfil (Robert);</p> <p>- Barulho de cavalos passando / Jarra batendo na mesa / Barulho de líquido;</p> <p>- Pausa.</p>	<p>107</p> <p>- Plano Americano / Normal; Perfil (Robert);</p> <p>- Barulho de cavalos passando / Jarra batendo na mesa / Barulho de líquido;</p> <p>- Pausa.</p>
<p>108</p> <p>- Plano Americano / Normal; Frontal (Robert);</p> <p>- Cavalos passando;</p> <p>- Pausa.</p>	<p>109</p> <p>- Plano Médio / Normal; Perfil (Robert) e 3/4 (Ned);</p> <p>- Cavalos passando;</p> <p>Robert: “Beba.”</p> <p>Ned: “Não estou com sede.”</p>
<p>110</p> <p>- Plano Médio / Normal; Frontal (Robert);</p> <p>- Conversas de pessoas passando / Barulho de Ned sugando o vinho;</p> <p>Robert: “Beba, seu rei ordena.”</p>	<p>111</p> <p>- Plano Médio / Normal; 3/4;</p> <p>- Conversas de pessoas passando / Barulho de Ned sugando o vinho;</p> <p>- Pausa.</p>



112

- Plano Médio / Normal; 3/4;

- Conversas de pessoas que passam;

Robert: “Gordo demais para minha armadura.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Desse modo, além do riso, da proximidade da fala e da barriga/pança, nesse trecho o signo da bebida, principalmente na figura do vinho, também ganha destaque. Nos *frames* 106 a 112, sequencialmente, pode-se depreender que a jarra de vinho, o ato de colocá-lo em uma taça e o de beber ganham espaço central na imagem, posicionados ao lado da pança. Bebe-se para se esquecer das angústias, para renovar a vida, pois é após esse momento de se servir com o vinho que o rei se senta (*frame* 112) e, pela fala “Gordo demais para minha armadura.”, começa a refletir sobre a sua própria vida e suas frustrações, sempre com a bebida em mãos. Nessa sequência os planos que se destacam são o Médio e o Americano, planos que trazem informações tanto do personagem quanto do cenário em que ele se insere (PADILHA e MUNHOZ, 2010).

Quadro 21 – Fotomontagem do trecho de cena *O rei e a figura da pança*



113

- Plano Médio / Normal; 3/4;

- Conversas e passos;

Ned: “Robert?”







114

- Plano Americano / Normal; Frontal (Robert);

- Conversas e passos;

Robert: “O quê?”

	
115	116
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Frontal (Robert);
- Conversas e passos / Gargalhada de Robert;	- Conversas e passos;
Pausa; Expressão "Oh!" do rei Robert.	Robert: "Uma visão inspiradora para o povo, hein?"
	
117	118
- Primeiro Plano / Normal; Frontal (Ned);	- Primeiro Plano / Normal; Frontal (Robert);
- Conversas e passos;	- Conversas e passos;
Robert: "Uma visão inspiradora para o povo, hein?"	Robert: "Vamos, curvem-se diante do rei! Curvem-se, seus merdas!"

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Novamente, na sequência de *frames* 113 ao 118, o fundo sonoro não nos apresenta uma significação sobre o corpo grotesco, nem mesmo os aspectos verbais. Contudo, é na mescla entre o verbal e o visual, novamente com o simbolismo da pança em destaque, por meio do Plano Americano e do ângulo Frontal, que podemos compreender a gargalhada do rei ao ver sua barriga à mostra. Não há palavras, nem metáforas verbais relacionadas ao corpo nesses *frames*, mas sim na junção verbivocovisual, com a imagem da pança, com a exclamação "Oh!" e com o som da gargalhada, do riso com sua função curativa e libertadora do homem de todo e qualquer medo.

Os últimos *frames* nos trazem uma metáfora verbal, em "Uma visão inspiradora para o povo, hein?", que ganha sentido completo ao ser pronunciada no mesmo momento em que, visualmente, temos a pança do rei sendo enquadrada em Plano Americano e ângulo Frontal e o rei de braços abertos como que apontando ao telespectador que a visão inspiradora na verdade é a sua pança à mostra.

Assim, vemos, por meio dos *frames* analisados, que o tema central da cena é o corpo, especificamente o corpo grotesco, pois é o elemento da pança que nos apresenta a forma desse corpo. A pança, segundo Bakhtin, é um dos elementos que ganham destaque no corpo grotesco,

no baixo material e corporal, ou seja, ao corpo que não se apresenta como perfeito, mas sim que se conecta com o mundo, ultrapassando os seus próprios limites.

Como Bakhtin destaca, as “familiaridades escatológicas (essencialmente verbais) têm um enorme papel no carnaval” (BAKHTIN, 1987[1965], p. 127) e aqui podem ser vistas tendo uma importante função de rebaixamento renovador. O rei, por meio de seu vocabulário, rebaixa seu povo (como em “Curvem-se, seus merdas!”), seu escudeiro (como em “Sua mãe era uma puta imbecil de bunda grande. Sabia?” ou em “Vejam esse idiota! Um saco e nada de cérebro.”) e a si próprio (como em “Meus deuses, gordo demais para a minha armadura.”).

Recorramos a mais um apontamento de Bakhtin:

Discursos especiais ressoavam na praça pública: a linguagem familiar, que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes (aristocracia, nobreza, alto e médio clero, aristocracia burguesa), embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições (BAKHTIN, 1987[1965], p.133).

Na Idade Média e no Renascimento, como já vimos, a linguagem familiar da praça pública, durante as festas carnavalescas, possibilitava a quebra das hierarquias e o igualar do povo com a alta sociedade. Fato que, mesmo em pequena proporção, notamos que ocorre nessa cena, pois o próprio rei se iguala a seu conselheiro e ao povo em geral, bem como seu conselheiro, Ned Stark, ao zombar de seu rei, iguala-se a ele sem medos ou barreiras. O rei não se utiliza de um tom de humilhação para se referir ao povo ou ao seu escudeiro, pelo contrário, o tom é de uma ironia que renova a situação.

As tonalidades de cores¹¹⁹ existentes nesse episódio são as presentes abaixo, das quais retiramos a marcante frequência do marrom avermelhado no trecho sob análise.



Depreendemos que o trecho é composto de tons de marrom claro e avermelhado, dourado e tons de terra. O marrom puxado para o vermelho é vibrante, quente e estimulante.

¹¹⁹Fonte, site Vox: “More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 06 ago. 2019.

Evoca, assim, o dinamismo, a força, a atividade do corpo e à extroversão (GUIMARÃES, 2000), sensações que enfatizam o modo agitado pelo qual o personagem Robert Baratheon é caracterizado: forte, sempre em excesso e sempre descontraído e expansivo.

Conclui-se que nesse sub-recorte há a presença de aspectos da carnavalização e do grotesco, tais como a figura da bebida que renova a vida; do destronamento do rei por meio da linguagem próxima e familiar; os elementos do cômico, tais como o riso e a gargalhada e, principalmente, a representação do corpo do rei como grotesco, aberto e imperfeito que são ressaltadas pela presença do marrom avermelhado e pelos tons de terra. Já a figurativização do rei é sempre acompanhada pelos tons de dourado que, embora seja marcado pelo excesso de ironia e risos, um personagem fanfarrão, não deixa de ser um integrante da realeza.

A análise do próximo trecho foi retirada também da primeira temporada, episódio seis, e denominamos como *Daenerys e sua transformação em Khaleesi*.

6.2. *Daenerys e sua transformação em Khaleesi*

O sexto episódio tem 53 minutos de duração. Foram dele selecionados duas cenas, a primeira já analisada no capítulo 6, *Tyrion e seus crimes*, nos quais verificamos a presença de elementos da simbologia popular da Idade Média, como apontados por Bakhtin (1987[1965]). No segundo deles, nos 00:16:07 segundos iniciais do episódio até os 00:18:40s, encontramos a personagem Daenerys Targaryen, casada com Khal Drogo, um líder do povo Dothraki¹²⁰, enfrentando o desafio de comer um coração de cavalo, como parte de um ritual¹²¹ com as Dosh Khaleen¹²².

A mais nova Khaleesi (título dado às esposas dos Khals) tem algumas dificuldades para cumprir a sua tarefa, mas a finaliza e, assim, mostra a sua força e sua determinação. Esse trecho simboliza um dos marcos de transformação pessoal da personagem, como uma espécie de

¹²⁰ O povo Dothraki é uma tribo de guerreiros nômades que andam pelo continente de Essos. Daenerys Targaryen foi vendida ao Khal Drogo por seu irmão Viserys Targaryen, como proposta de casamento e com a condição de que Drogo, juntamente com seus guerreiros, o ajudaria a invadir Westeros e, assim, retomar o trono que pertencia a dinastia Targaryen.

¹²¹ Quando uma Khaleesi fica grávida deve passar por um ritual na cidade de Vaes Dothraki, chamado de ritual do “coração do garanhão”. No livro de George Martin, as grávidas, sob a observação das Dosh Khaleen, devem, com as próprias mãos e dentes, arrancar o coração de um cavalo e comê-lo por inteiro. Na série é mostrada apenas o trecho do ritual no qual Daenerys está enfrentando o desafio de comer o coração. Não é mostrado o arrancar do coração.

¹²² Viúvas de antigos Khals, líderes Dothraki, que habitam a única cidade desse povo, Vaes Dothraki, servindo como videntes.

renascimento: antes, enquanto irmã de Viserys, ela era uma moça frágil e submissa. Depois, durante sua fase de esposa de um Khal, vai tornar-se, pouco a pouco, uma mulher destemida.

Quadro 22 – Fotomontagem da cena *Daenerys e sua transformação em Khaleesi*

	
119	120
- Primeiro Plano / Normal; Frontal;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Sons de engolir, mastigar e início de uma música de suspense / Cânticos Dothraki;	- Sons de engolir, mastigar e início de uma música de suspense / Cânticos Dothraki;
- Sem diálogo.	- Sem diálogo.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.


A cena tem início com o enquadramento, Primeiro Plano, que apresenta o enfoque dos ombros de Daenerys para cima, o que faz destacar o seu rosto (boca e nariz) sujo de sangue e seus dedos a segurar algo com a cor avermelhada como uma carne (*frame* 119). É no *frame* seguinte (120) que Daenerys surge “a abocanhar” um coração e as mãos também ensanguentadas. A utilização do Primeiro Plano, mais fechado, e com ângulos tais como o Normal e o Frontal, possibilitam trazer, além de uma sensação de normalidade em relação ao que é visto, também uma maior tensão dramática à cena, com destaque às expressões faciais da personagem, tais como o seu esforço para mastigar e engolir.

A maior parte desse trecho foi filmada com ângulo Normal o que evoca, no nível psicológico da cena, a igualdade hierárquica dessa personagem em relação às demais e ao espectador (COSTA, 2017). As pessoas a observam, torcem, cantam e integram um mesmo grupo (algo destacado nos Planos de Conjunto), embora Daenerys seja o centro das atenções e do fazer ritualístico.

O som que é mais marcado são os dos dizeres da vidente Dothraki, em formas de cântico, enquanto Daenerys cumpre a sua tarefa de comer todo o coração. O fundo sonoro adiciona uma sensação de suspense e de tribalidade à cena, pois a música com andamentos mais acelerados, com batidas fortes, eleva aos poucos sua atividade rítmica, conforme a Khaleesi enfrenta o grande desafio de mastigar (*frame* 126), de engolir, de quase vomitar (*frames* 127 e 128) e, finalmente, de engolir todo o coração (*frame* 130).

Os sons de mordida forte (*frames* 122 e 124), de rasgar algo com os dentes (*frame* 125), da mastigação (*frame* 126), do engolir com força (*frame* 130), dos gemidos, da respiração forte e ofegante da personagem são mais destacados e se mesclam com o som de grilos, do vento e do fogo, do canto Dothraki e da música que acompanha a cena; trabalhando como um operador de verossimilhança das imagens.

Quadro 23 – Fotomontagem da cena *Daenerys e sua transformação em Khaleesi*

	
121	122
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Mordida, suspiro e música de suspense / Cântico Dothraki;	- Som de mordida, som de engolir, respiração e música de suspense / Cântico Dothraki;
- Sem diálogo.	- Sem diálogo.
 <p>Ela tem de comer o coração inteiro?</p>	
123	124
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; 3/4;
- A música de suspense e tensão aumenta a intensidade / Cânticos dos Dothrakis;	- Música intensa de suspense, som de respiração ofegante, som de mordida forte (como que rasgando algo) / Cânticos dos Dothrakis;
<p>Viserys: “Ela tem de comer o coração inteiro?” (pausa) Viserys: “Espero que não seja o meu cavalo.” Jorah: “Ela está se saindo bem.” Viserys: “Não vai conseguir.”</p>	- Sem diálogos.
	
125	126
- Plano Médio / Contra-Plongée; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Nuca;

- Música intensa de suspense, som de respiração ofegante, som de mordida forte (como que rasgando algo) / Cânticos dos Dothrákis;	- Música intensa, batidas fortes, mordida forte e respiração / Cânticos dos Dothrákis;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Há poucos diálogos nesse trecho de cena, os quais ocorrem, em sua maioria, entre Viserys, irmão de Daenerys, e Jorah Mormont (presentes no *frame* 123), que traduz a fala e as preces da Dosh Khaleen à Viserys, e os próprios cânticos da vidente Dothraki¹²³. A presença de poucas falas em comparação aos cânticos, ressalta, de certo modo, a importância dada ao desafio de comer o coração de cavalo, intensificando a sensação tribal da cena.

Daenerys é o centro de toda a atenção da cerimônia Dothraki. O êxito em sua tarefa simbolizou que carrega no ventre um grande guerreiro, forte e destemido. Se falhasse, isso significaria que seu filho seria fraco, uma menina ou um aborto e que ela seria uma mulher sem fertilidade para gerar um filho poderoso. Assim, nota-se uma das ligações da imagem da comida com o simbolismo da reprodução e da fertilidade, citadas por Bakhtin (1987[1965]), pois é o ato de comer o coração que aponta para a fertilidade ou não da mulher.

Essa cena marca simbolicamente o início da transformação da personagem Daenerys de uma moça frágil e delicada para uma mulher forte e que consegue vencer desafios. Sua tarefa de comer todo o coração do cavalo surge como um ritual de passagem em sua jornada dentro da série; é após essa temporada que Daenerys se renova e ganha uma nova vida.

Quadro 24 – Fotomontagem da cena *Daenerys e sua transformação em Khaleesi*



¹²³ Não focamos nos *frames* da tradução de Jorah para Viserys por considerarmos que verbivocovisualmente não há simbolismos da carnavalização nessa parte do trecho. Transcrevemos o diálogo:

Viserys pede: - Diga o que ela está dizendo.

Jorah então traduz a fala da vidente: - O príncipe está a caminho... (pausa) Ouvi o trovão dos cascos do cavalo... Ligeiro como o vento que o carrega... (pausa) Seus inimigos se curvarão de medo... (pausa) e suas esposas chorarão lágrimas de sangue.”

Jorah exclama: - Ela vai ter um menino.

Viserys responde: - Não será um Targaryen de verdade! (pausa) Não será um dragão de verdade!

Jorah novamente traduz o cântico da vidente: - O ganhão que monta o mundo. O ganhão é o Khal dos Khals. Ele unirá o povo em um único Khalasar. Todas as pessoas do mundo farão parte de sua horda.

- Música forte e ascendente / A voz das pessoas sobe fortemente o tom / Cântico Dothraki;	- Barulhos de Daenerys com ânsia / Barulho do fogo, do vento e dos grilos;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
129	130
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	- Primeiro Plano / <i>Contra-Plongée</i> ; Frontal;
- Música de suspense com batidas fortes reiniciam / Barulho do vento, do fogo, dos grilos / Som de suspiros, da respiração forte e do engolir de Daenerys;	- Som do engolir com força de Daenerys;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O ângulo *Contra-Plongée* surge quando a personagem está para finalizar a sua tarefa (*frame* 125) e consegue engolir com força o último pedaço do coração (*frame* 130). A sensação criada pela câmera posicionada mais baixa do que a personagem é de empoderamento pela vitória; o fim de um ciclo para que outro possa ser iniciado.

Vemos nessa cena o simbolismo da renovação por meio da natureza, é como se o comer o coração de um cavalo morto trouxesse a força deste para quem o come, como se ele fosse renovado em outra vida que o honra ao comê-lo. Há uma regeneração por meio do que está morto; a morte gera a vida.

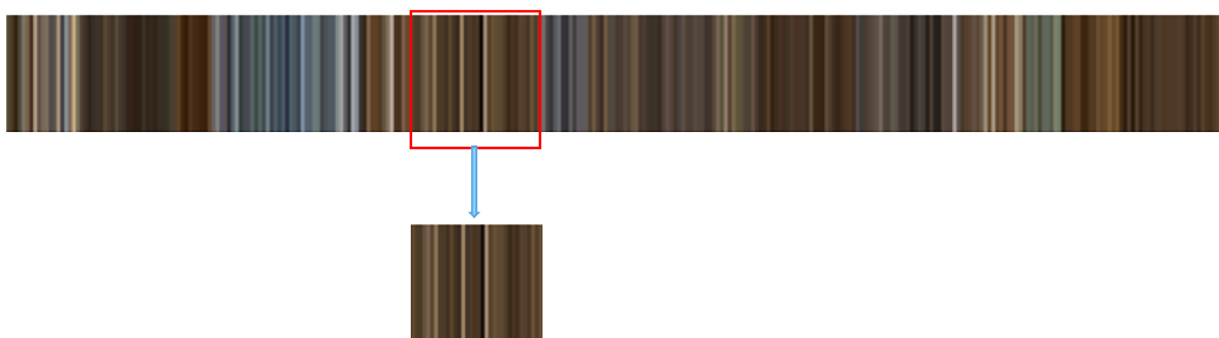
Daenerys representa o corpo grotesco que se alimenta, mastiga, rasga a carne, se suja de sangue e engole o alimento, como quem engole uma vida antiga para encontrar o nascimento de uma nova. Seu corpo é inacabado e imperfeito; devora, sente a ânsia e se nutre. Como aponta Bakhtin:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O *encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si (BAKHTIN, 1987[1965], p.245. Itálicos do autor).

Há uma metáfora na imagem da personagem Daenerys ao comer um coração de cavalo. Em primeiro lugar, o cavalo, em diversas culturas, traz simbologias de poder, de coragem, de

riqueza, de virilidade, de força, de fertilidade, de liberdade, dentre outras¹²⁴. Em segundo lugar, entende-se que “comer o coração de um cavalo” simbolizaria o nutrir-se de algo que está morto (o cavalo) e, principalmente de uma parte que é o centro de sua força vital. Assim, há um regenerar-se, um renovar-se da personagem por meio desse alimento, algo que representa o nascer de uma nova vida com mais força, poder e coragem; tanto uma nova vida para a personagem como a nova vida que carrega em seu ventre, seu filho.

A matiz de cores que compõe todo o episódio *A Golden Crown* é a seguinte¹²⁵:



Especificamente no trecho em que Daenerys passa pelo ritual Dothraki há tons mais brilhantes do marrom. A cena retoma cores mais quentes, evocando a sensação de calor e caracterizando o local onde a nova Khaleesi adota o estilo de vida Dothraki, ou seja, Vaes Dothraki, no continente de Essos com seus desertos e planícies de estepes semiáridas. Assim, as cores representam a sensação quente da região onde a cena ocorre, bem como trazem a figura do elemento fogo que acompanha o ritual.

Ainda sobre as metáforas do corpo e, especificamente, sobre o vocabulário que remete às partes do corpo, aberto e inacabado, com o uso de uma linguagem mais familiar, aberta, irônica e sexualizada, passemos à análise do trecho retirado do episódio 10 da primeira temporada, ao qual denominamos como *Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo*.


6.3. *Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo*

¹²⁴Fonte: “Cavalo: simbologias e significados”. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cavalo/>> Acesso em: 25 jul. 2019.

¹²⁵Fonte, site Vox: “More fire than ice: how *Game of Thrones*’ use of color has changed over 7 seasons”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 06 ago. 2019.

O décimo e último episódio da primeira temporada tem a duração de 53 minutos. Nos 00:37:21s até os 00:39:19s Lorde Varys, o Mestre dos Sussurros¹²⁶, encontra Lorde Baelish observando o Trono de Ferro (situado em Westeros, sede do reinado). Após uma breve fala de Varys, Baelish começa a satirizar o fato de o colega ser um eunuco. É a fala de Baelish, com o uso de uma linguagem debochante e com vocabulário grotesco, utilizando-se de metáforas e de figurativizações, que nos apresenta o simbolismo da carnavalização dentro desse trecho de cena.

Quadro 25 – Fotomontagem do trecho de cena *Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo*

	
131	132
- Plano Americano / <i>Plongée</i> ; Frontal e Nuca;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; 3/4 e Nuca;
- Barulho de bater de sinos e de passos;	- Barulho de bater de sinos e de passos;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – **Elaboração própria.**

Nos *frames* 131 e 132 Lorde Baelish e Lorde Varys são filmados por meio de um ângulo *Plongée* em relação ao Trono de Ferro, objeto de observação e de desejo de ambos, a evocar a sensação de que são inferiores ao poder representativo do trono, dentro da série. O Plano de Conjunto (*frames* 132, 133, 134, 135, 136, 137, 143 e 146) traz a ambientação do espaço em que o trecho de cena ocorre, a Sala do Trono de Ferro e, ao mesmo tempo, a clareza dos detalhes da ação, com as características dos personagens que se assemelham pela tonalidade marrom dos trajes de roupas que usam.

Quadro 26 – Fotomontagem do trecho de cena *Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo*

	
133	134
- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Nuca;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Nuca;

¹²⁶ O “Mestre dos Sussurros” exerce a função de espião-mestre do Rei, obtendo informações de inteligência. Também é chamado de “Aranha do Rei”. Geralmente de origem comum, recebe o título de Lorde, apesar de não ganhar terras. É integrante do “pequeno conselho” do Rei.

- Barulho de bater de sinos e de passos;	- Barulho de bater de sinos e de passos;
Baelish: “Quando o castraram, arrancaram o pilar junto com as pedras?”	Baelish: “Eu sempre quis saber.” Varys: “É mesmo?”
	
135	136
- Plano de Conjunto / Plongée; Nuca;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;
- Barulho de bater de sinos e de passos;	- Barulho de passos e de aves (como uma galha/garça);
Varys: “Passa muito tempo indagando o que há entre minhas pernas?”	Baelish: “Imagino uma fenda, como a das mulheres. É assim?”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

A partir do *frame* 133, Baelish começa a utilizar um tom satírico ao se referir à castração que Varys sofreu quando era criança; fato que o faz ser também chamado de Eunuco dentro da série. Metaforicamente, Baelish diz: “Quando o castraram, arrancaram o pilar junto com as pedras?”.

Recorrendo aos teóricos George Lakoff e Mark Johnson¹²⁷ (2002, p.48), a metáfora “consiste em compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”. Em outras palavras, são projeções entre domínios de conhecimento, os discursos, presentes em nosso dia a dia, em nossa linguagem, pensamentos e ações. Há sempre um domínio-fonte relacionado a um domínio-alvo e o processo de metaforização cria um equilíbrio entre esses domínios.

No caso da fala de Baelish, há metáforas sendo construídas por meio das palavras “pilar” e “pedras” (alvo). A palavra “pilar” ganha o significado denotativo, dentro da área da construção, de ser uma “coluna sem ornamentos que sustenta uma edificação”. Já a palavra “pedras” refere-se, denotativamente, a um “corpo duro e sólido de natureza rochosa”.

Contudo, essas palavras em enunciados de uma língua, de uma sociedade, podem ganhar diversos significados culturais; lembrando-nos de que, como aponta Volóchinov (2017[1929]), a língua é um sistema de signos ideológicos, por meio do qual o homem representa o seu mundo e a sua realidade. Neste caso, elas ganham uma conotação de referência às partes do órgão genital masculino (fonte). Assim, interpretamos o alvo por meio da imagem da fonte (GONÇALVES-SEGUNDO e ZELIC, 2016).

¹²⁷Teóricos que formalizaram a Teoria da Metáfora Conceptual (TMC), de base cognitivista, em 1980. Aqui são brevemente citados com o objetivo de recorrermos a estudos que definam, com foco no discurso, as metáforas e seu uso.

O mesmo ocorre com a palavra “fenda” (*frames* 136 e 138) que denotativamente pode ter como um de seus significados “fissura ou rachadura encontrada em uma superfície”, mas que novamente, na fala de Baelish, conota a um órgão genital, neste caso o feminino.

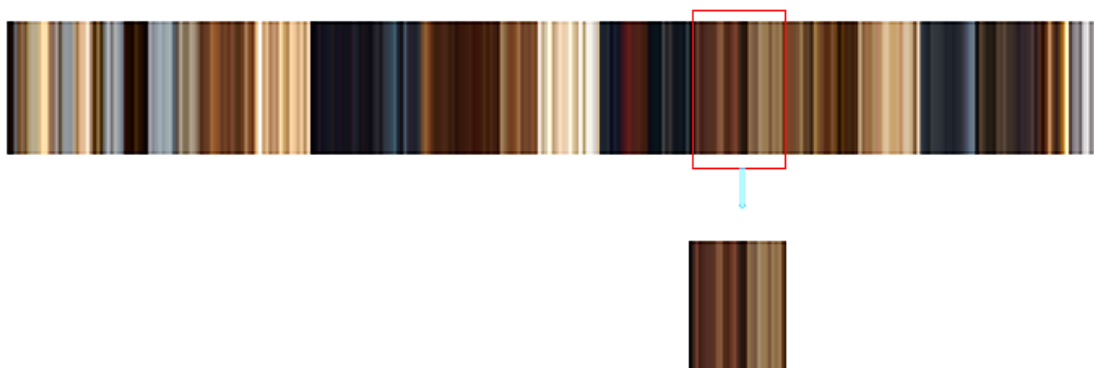
Quadro 27 – Fotomontagem do trecho de cena *Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo*

 <p>Fico lisonjeado por me imaginar.</p>	 <p>Você passa noites em claro temendo minha fenda?</p>
137 - Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	138 - Plano Americano / Normal; Perfil;
- Barulho de passos;	- Barulho de passos;
Varys: “Fico lisonjeado por me imaginar.”	Varys: “Você passa noites em claro temendo minha fenda?”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Varys é um eunuco e depreendemos que Lorde Baelish, ironicamente, por meio de uma linguagem que aproxima os dois personagens, degrada o momento simbólico da castração de Varys. Assim, esse trecho de cena traz, mais uma vez, a presença do vocabulário grotesco e da linguagem familiar e popular dentro da série (visto anteriormente na cena em que Tyrion confessa seus crimes).

Novamente encontramos mais um trecho¹²⁸ de cena cujos *frames* são carregados da cor marrom, com esparças presenças do verde e do laranja nos vitrais do salão, e do azul, em forte contraste, que o destaca.





¹²⁸Fonte, site Vox: “More fire than ice: how *Game of Thrones*’ use of color has changed over 7 seasons”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 06 ago. 2019.

O diálogo se passa em Westeros, sede do governo e região mais quente, por isso também a sensação de calor transmitida pelo brilho e pela luz na cena. O marrom pode nos remeter à sujeira humana da manipulação e da hipocrisia, pois tanto Varys quanto Baelish possuem as mesmas intenções de sempre se aproveitarem das mínimas oportunidades para se saírem bem e levar vantagem, mesmo que para isso seja necessário prejudicar alguém. Percebe-se, assim, até mesmo um tom de rivalidade entre os dois personagens e de reconhecimento mútuo da falsidade, que ganha destaque nos *frames* finais desse trecho de cena (139 ao 146).

Quadro 28 – Fotomontagem do trecho de cena *Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo*

 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Eu o admiro.</p>	 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>E eu o admiro, Lorde Baelish.</p>
139	140
- Plano Médio / Normal; Frontal e Nuca;	- Plano Médio / Normal; Frontal e Nuca;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Baelish: “Eu o admiro.”	Varys: “E eu o admiro, Lorde Baelish.”
 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Um aproveitador de uma Casa menor com talento para se aproximar de homens</p>	 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>- e mulheres poderosos. - Sabe que é um talento útil.</p>
141	142
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Varys: “Um aproveitador de uma Casa menor com talento para se aproximar de homens e mulheres poderosos.”	Baelish: “Sabe que é um talento útil.”
 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>desempenhando nossos papéis,</p>	 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>servindo um novo rei.</p>
143	144
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	- Plano Médio / Normal; Frontal e Nuca;
- Barulho do vento e de aves marítimas (gralha / graça);	- Barulho de passos e de armaduras;

Varys: “Então, aqui estamos nós, com admiração e respeito mútuo,” Baelish: “desempenhando nossos papéis,”	Varys: “servindo um novo rei.”
	
145	146
- Plano Médio / Normal; Frontal e Nuca;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Frontal;
- Barulho de passos e de armaduras;	- Barulho de passos e de armaduras;
Baelish: “Que ele reine por muitos anos.”	Baelish: “Meu rei.” Varys: “Meu rei.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Nossa última análise apresentada nesse capítulo envolve o corpo grotesco em sua forma preta e presta a dar à luz, nos referimos ao trecho retirado do quarto episódio, *Garden of Bones*, da segunda temporada, e que recebe aqui o nome de *A sacerdotisa vermelha e seu corpo grotesco*.

6.4. A sacerdotisa vermelha e seu corpo grotesco

O episódio quatro da segunda temporada tem 51 minutos de duração e o recorte foi realizado nos 00:47:21s até os 00:49:17s. O trecho de cena apresenta a personagem Melisandre grávida e presta a dar à luz. Nascida como escrava em Asshai, continente de Essos, Melisandre se torna uma das Sacerdotisas Vermelhas do Senhor da Luz¹²⁹ e desejava propagar sua fé em Westeros. É caracterizada, tanto no livro como na série, como bela, graciosa, sempre de vermelho e com uma gargantilha de ouro com um grande rubi. A sacerdotisa simboliza, na série, a sedução e o mistério.

Vejam alguns dos *frames* da cena que nos guiam, de modo detalhado, à compreensão da existência dos simbolismos da cultura popular da Idade Média nesse episódio, principalmente da representação do corpo grotesco com seu baixo material e corporal:

¹²⁹R'hllor, como é chamado “O Senhor da Luz”, simboliza tudo o que é bom e é o deus da sombra e da chama. Combate a escuridão, o frio e a morte. Pouco cultuado em Westeros, possui maior número de seguidores em Essos. O(a)s “sacerdotes/sacerdotisas vermelhos(as)” constituem o clero do “Senhor da Luz”. Característicos por suas vestes vermelhas, apresentam como oração comum a frase “A noite é escura e cheia de terrores”.

Quadro 29 – Fotomontagem do trecho de cena *A sacerdotisa vermelha e seu corpo grotesco*

	
147	148
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;
-Música de tensão e mistério / barulho de gotejamento;	-Música de tensão e mistério / barulho de gotejamento;
Davos: “Que os deuses nos protejam.”	Melisandre: “Há apenas um deus, sir Davos.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Encontramos novamente um trecho de cena que contém um diálogo curto. Assim, há pouca presença da dimensão verbal e mais marcante as dimensões sonora e visual para a construção das sensações do corpo grotesco. Inferimos no *frame* 148 que o destaque é dado à figura do corpo feminino colocado em Plano de Conjunto e ângulo Frontal, possibilitando assim que ele seja visto inteiro e, principalmente, o tamanho do ventre, em gravidez, pronto para dar à luz. Os *frames* 147 e 148 representam os 81 segundos iniciais do trecho selecionado. Nesses segundos Melisandre é colocada no centro do quadro, respeitando a regra dos terços¹³⁰, muito utilizada no campo da fotografia, fazendo com que o destaque da composição imagética seja dado a ela e a sua gravidez. O olhar do espectador é levado primeiramente à figura de um corpo feminino nu e com sua barriga enorme, para depois haver a percepção da imagem de Davos e a das grades que fecham o ambiente no qual Melisandre dará à luz.

Seu corpo é compreendido como estranho e diferente, ao passo que o personagem Davos, exclama, dentre suas poucas palavras, “Que os deuses nos protejam”, com uma expressão facial de susto, espanto e na tentativa de desviar o corpo para longe da sacerdotisa, que o responde com destaque à presença de um único deus, O Senhor da Luz (*frame* 148).

Sacerdotisas são as representantes do sagrado, cumprem uma missão mais elevada. É por meio delas que os deuses se comunicam. Quando imageticamente a figura de uma sacerdotisa é representada, seja na literatura, seja no audiovisual, muitos autores geralmente privilegiam a evocação da santidade e da perfeição, tal como a imagem da personagem Galadriel, criada por John R.R. Tolkien: a Senhora da Luz, branca como o leite, de cabelos cor de ouro brilhante, alta, forte e perfeita (formas apolíneas).

¹³⁰ Veja nota de rodapé 111 para um melhor entendimento sobre o conceito fotográfico.

Ao contrário, a imagem de Melisandre, durante toda a série e todo o livro de Martin, é construída de modo distinto, com maior sensualidade e aspectos corporais em evidência. Mulher bela, graciosa e esbelta, com olhos avermelhados e seios fartos, uma voz exótica, vestia sempre roupas vermelhas e de seda, com uma gargantilha de ouro vermelho e um único rubi grande.

Por todo o trecho de cena (bem como na série como um todo) Melisandre é caracterizada como uma pessoa branca¹³¹, “como o leite”, trazendo uma referência à pureza, a inocência, ao bem e à fragilidade; algo muito comum na estética clássica. Porém, tanto suas vestes, dos pés à cabeça, quanto os olhos e os cabelos que brilhavam com a luz das tochas, são vermelhos. A cor vermelha remete ao sangue, ao coração, ao fogo (GUIMARÃES, 2000). É a cor da sedução, da luxúria, da paixão e do amor¹³². Assim, metaforicamente, as cores branco e vermelho apontam para o fator de sua beleza não ser angelical, mas sim malévola.

Melisandre é retratada nua, conectando-se com a Terra, e imperfeita, por estar grávida. Na estética do novo cânone o parto é um ato elevadamente espiritual. Os aspectos do corpo aberto, do baixo material e corporal, da dor e do sofrimento não são admitidos na estética clássica. Entretanto, nessa cena¹³³, Melisandre traz à luz um ser das sombras, degradando e destronando essa imagem elevada do nascimento, por meio “de uma transposição para o plano material e corporal do parto (representando da maneira mais realista)” (BAKHTIN, 1987[1965], p. 269). Vemos seu corpo nu, o destaque de seus seios fartos, ouvimos seus gemidos de dor, vemos as contrações de seu ventre, seu rosto a expressar a agonia do parto (*frame* 151) e o ser monstruoso que nasce, em forma de sombra ou de algo que escorre por entre as pernas da sacerdotisa, e toma forma (*frames* 152, 153 e 154).

Quadro 30 – Fotomontagem do trecho de cena *A sacerdotisa vermelha e seu corpo grotesco*

¹³¹ Para mais significações sobre a cor branca, ver: GUIMARÃES (2000).

¹³² Para mais significações sobre a cor vermelha, ver: GUIMARÃES (2000).

¹³³ Apenas como curiosidade e forma de comparação de como essa cena do parto foi retratada no livro de George R.R. Martin, ou seja, apenas na dimensão verbal, vejamos um pequeno trecho:

“[...] Melisandre tinha jogado o capuz para trás e saía de dentro da sufocante veste. Por baixo estava nua, e enormemente grávida. Seios inchados pendiam pesadamente sobre o peito, e a barriga projetava-se como se estivesse prestes a estourar.

— Que os deuses nos protejam — Davos sussurrou, e ouviu a gargalhada que ela soltou em resposta, profunda e gutural. Os olhos eram carvões quentes, e o suor que manchava sua pele parecia cintilar com uma luz própria. Melisandre brilhava.

Ofegando, a mulher agachou e abriu as pernas. Sangue escorreu por suas coxas, negro como tinta. Seu grito podia ter sido de agonia, de êxtase ou de ambas as coisas. E Davos viu o topo da cabeça da criança abrindo caminho para fora dela. Dois braços libertaram-se, agarrando-se, com dedos negros que se enrolavam em volta das coxas retesadas de Melisandre, empurrando, até que a sombra deslizou por completo para o mundo [...]”. (MARTIN, 2011b, p. 394).

	
149	150
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal (Melisandre), Perfil (Davos);	- Plano de Conjunto / Zenital; Holandês;
- Música de tensão sobe o volume / sons de espanto de Davos;	- Gemidos do parto de Melisandre / sons de medo e espanto de Davos / música de tensão (com batidas fortes);
- Sem falas.	- Sem falas.



Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Nesses primeiros *frames* (149 e 150), também temos o destaque dado ao momento do parto, da abertura das pernas e do corpo para a conexão com o universo e o gerar de uma nova vida, no qual o simbolismo do baixo material e corporal estão presentes. O momento do parto e a expressão do corpo em dor, do corpo grotesco, ganham enfoque maior ao ser expresso conjuntamente por meio de um plano aberto (Plano de Conjunto) e de um ângulo como o Zenital (*frame* 150) que coloca a cena de cima, em seu todo, e o ângulo Holandês (*frame* 150) que traz a sensação de desconforto e instabilidade para a cena, seja ela sentida por Davos (que se apavora), seja ela sentida por Melisandre ao gemer de dor. O fundo sonoro traz os gemidos de dor ou de agonia do parto, bem como a música com andamentos acelerados e batidas fortes que acompanham a cena.

O corpóreo de Melisandre é colocado como um verdadeiro grotesco, uma vez que, em razão do parto, ela abre as pernas e tem as coxas esticadas (um corpo fora da normalidade), o que permite ao seu corpo entrar em contato com o mundo e com a terra. Seu corpo se abre e se constrói, dá a vida a um novo corpo, não se mantém fechado ou inalterado. Na estética grotesca destacam-se as partes baixas do corpo, tais como as coxas e o ventre. Na estética clássica (apolínea) é a parte de cima que ganha foco, como o olho (BAKHTIN, 1987[1965]).

Quadro 31 – Fotomontagem do trecho de cena *A sacerdotisa vermelha e seu corpo grotesco*



151	152
- Close-up / Normal; Perfil;	- Plano Detalhe / Normal; Perfil;
- Gemidos do parto de Melisandre / sons de medo e espanto de Davos / música de tensão (com batidas fortes);	- Gemidos do parto de Melisandre/ música de tensão (com batidas fortes) e sons de um ser monstruoso;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
153	154
- Plano Detalhe / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / Plongée; Frontal;
- Gemidos do parto de Melisandre/ música de tensão (com batidas fortes) e sons de um ser monstruoso nascendo;	- Música de tensão (com batidas fortes), sons da respiração ofegante de Melisandre e sons de um ser monstruoso nascendo;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

A dor do parto ganha maior expressividade no momento em que Melisandre é colocada de perfil e em *close* (frame 151), com o enfoque em suas expressões faciais, acompanhada pelos sons de agonia de Davos e pela música forte de suspense. O nascimento, algo sublime para a estética clássica, é caracterizado nesse trecho como a geração de um ser das sombras e algo grotesco. Ganha um significado maior ao ser colocado em Plano Detalhe, novamente acompanhado pela música forte, o que evoca mistério, surpresa e forte impacto visual e emocional. Lembramos que, por meio desse tipo de plano, nem sempre o espectador consegue ter clareza visual do que é focado pela câmera.

Com relação às cores predominantes no episódio *Garden of Bones*, temos as seguintes matizes¹³⁴, das quais podemos retirar, especificamente sobre o trecho analisado, as tonalidades:

¹³⁴Fonte, site Vox: “*More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons*”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 06 ago. 2019.



Inferese que as principais cores presentes são o azul (cor primária) e tons de laranja (cor secundária), desde os mais avermelhados até os mais claros, quase tons de pastel. Segundo a cientista social alemã Eva Heller (2014), a cor azul é a cor preferida entre as pessoas. A mais fria dentre as cores e, por isso, mais distante. Cor do céu e, em muitas religiões, representa a cor dos deuses/do divino, mas também é o lado sombrio (HELLER, 2014). Já o laranja evoca transformação e sua combinação com o vermelho ou marrom, trazem maior calor. Há na cena a simbologia do fogo e o vermelho, o laranja e o amarelo são as cores que ressaltam na cena durante o trabalho de parto. “[s]ão as cores do fogo, das chamas, portanto também as cores do calor” (HELLER, 2014, p. 107).

As cores trariam a sensação de transfiguração imagética do diálogo entre Sir Davos e Melisandre que antecede o trecho analisado:

Sir Davos: – Estranho que o Senhor da Luz pede que trabalhe nas sombras.

Melisandre: – Sombras não vivem no escuro, sir Davos. São servas da luz, filhas do fogo. E quanto mais brilhante é a chama, mais escuras elas são.

Inferimos que a passagem de uma cor fria, como o azul, para a cor laranja, combinada com o marrom e o amarelo, mais quente, transmitem a ideia visual da presença do deus de Melisandre, o Senhor da Luz, que ao mesmo tempo que é sombrio e divino, é transformador.

Davos se espanta ao ver a sacerdotisa, “serva do Senhor da Luz”, grávida. Melisandre, por sua vez, acaba por destronar não somente a figura clássica do parto, mas também o fato de dar à luz um ser das sombras demoníaco criado por seu deus, ao invés de um ser divinal ou uma criança normal.

Todo esse trecho selecionado retoma a significação do diálogo curto entre Davos e Melisandre no qual o espanto, o medo, a agonia pelo nascimento de um ser das sombras,

presente no verbal, mesclam-se com as mesmas sensações presentes no visual (tais como expressões faciais) e no sonoro (sons de agonia, de dor etc.).

Conclui-se que, nessa cena, o corpo feminino ganha sua marca grotesca e de rebaixamento corpóreo material, principalmente na dimensão visual. Melisandre aparece nua e enormemente grávida, com seios inchados e com a barriga como prestes a estourar. A estética grotesca surge, não somente nos exageros do corpo (seio e ventre), mas também na presença do sangue negro que escorria de suas pernas e que deu origem ao novo ser, considerado por nós como uma imagem de excremento.

Melisandre, enfim, representa um certo caos ao dialogar com a perfeição e a imperfeição, ou seja, apresenta características tanto apolíneas (branca, pura e bela), quanto dionisíacas (imagem da sedução, do desejo sexual e da imperfeição do grotesco). É como se a personagem estivesse no eterno porvir entre o nascer e o morrer, a renovação; a dualidade da vida entre o bem e o mal.



No presente capítulo analisamos quatro trechos de cena que trazem o simbolismo do corpo grotesco, do realismo grotesco, para o seu todo arquitetônico. Em *O rei e a figura da pança* também identificamos aspectos tais como a sátira, no momento em que o rei satiriza a si mesmo, o povo, seu escudeiro e também a sua Mão, Ned Stark. Além disso, temos a figura destacada da bebida e sua função de expurgação de preocupações, medos e raiva, os elementos do riso e da linguagem familiar e popular; dentro da série, estes dois últimos caracterizam, de certo modo, o rei Robert Baratheon como fanfarrão.

Em *Daenerys e sua transformação em Khaleesi* vemos a importância dada à figurativização da fertilidade por meio de elementos naturais, tais como um alimento; alimento, natureza e fertilidade ganham relações estreitas no ritual realizado pela personagem. Há também a presença simbólica do ciclo de renovação nascimento-morte-renascimento, pois Daenerys não sai a mesma menina frágil e ingênua do ritual que realiza com as Dosh Khaleen. Ao contrário, a personagem ganha força e se transforma em uma mulher confiante e que, deste dia em diante, luta para conseguir seus objetivos.

Varys e Baelish: sobre a metáfora do corpo nos mostra como o vocabulário carregado de metáforas sobre o baixo material e corporal, com uma linguagem debochante e grotesca podem apresentar a podridão das hierarquias. É por meio do diálogo entre os dois personagens que é possível notar que eles destronam e quebram, momentaneamente, algumas barreiras da etiqueta e dos bons costumes; que são rapidamente retomadas, assim que o rei adentra o salão.

E em *A sacerdotisa vermelha e seu corpo grotesco* temos destacadamente o corpo grotesco em todo o seu realismo, assim como Bakhtin (1987[1965]) nos apresenta em CPIMR ao falar sobre o corpo prenhe que se abre e se conecta ao mundo para dar à luz ou então para realizar as coisas simples e naturais ao corpo humano, tais como o copular, o comer, o urinar, o defecar etc. Nessa cena temos Melisandre sendo representada como forma dionisíaca, sem fechamentos, inacabada e imperfeita, aos moldes do corpo para o realismo grotesco.

Esse corpo de Melisandre também foi retratado como aberto e, principalmente, imperfeito, no primeiro episódio, *The Red Woman*, da sexta temporada de GOT. Nessa cena temos a sacerdotisa em seu aposento sentada, pensativa e aparentemente entristecida por ter se enganado com a interpretação que ela fez de uma de suas visões com as chamas do fogo.

Quadro 32 – Fotomontagem do trecho de cena *Melisandre: Nova versus velha*



Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Vemos, então, a personagem, bela e em seu vestido vermelho, levantar-se, ir até o espelho, fitar-se por um longo período, retirar a roupa e, logo após, a gargantilha de rubi vermelho de seu pescoço. Os *frames* seguintes nos revelam Melisandre velha, com um aspecto assustador e completamente imperfeito.

Assim, Melisandre torna-se um símbolo das alternâncias e da relatividade, pois é no momento em que ela retira a sua gargantilha, algo jamais tirado, que ela se metamorfoseia, como se usasse uma máscara. A personagem tem, num passe de mágica, seu corpo, sua face e seus cabelos deformados pelo tempo. Temos o limiar entre o elevado e o baixo, a justaposição, explanada por Bakhtin (1987[1965]), do tempo “começo-fim”. É como se ela se aproximasse cada vez mais da morte e se afastasse do nascimento ou do momento viril, fértil, e produtivo da vida. Melisandre passa a ser a imagem grotesca de uma mulher e de uma sacerdotisa.

Embora essa cena contenha o corpo grotesco, não a analisamos, pois ela é construída apenas pelas dimensões sonora e visual; não há falas que possam agregar sentidos verbivocovisuais a ela. Além dessa cena, o episódio dois, *Home*, da temporada seis, possui o trecho de cena no qual Jon Snow está morto e é ressuscitado pela sacerdotisa Melisandre. Nele temos visualmente o corpo grotesco, morto e que é trazido novamente à vida. Porém, também não foi analisado por conter o aspecto do corpo grotesco apenas no visual e não na tridimensionalidade.

Com essas breves considerações, passemos para o capítulo 7 no qual analisamos as formas de destronamento presentes em GOT.

Capítulo 7 – O destronamento das formas elevadas



Verificamos, nos dois capítulos analíticos anteriores, a presença da carnavalização e do grotesco por meio das simbologias do banquete, dos elementos cômicos e, também, pela representação do corpo como grotesco e aberto. O presente capítulo trará cinco trechos de cenas analisados, nos quais foram identificados, principalmente, alguma forma de destronamento das formas elevadas.

Eles foram selecionados dentre a gama de episódios que compõem as temporadas 4 (sendo escolhidos dois episódios dessa temporada), 5, 6 e 7. Vejamos:

7.1. *Festa de casamento do rei Joffrey*

A quarta temporada teve início no dia 06 de abril de 2014. Formada por 10 episódios, foram selecionados para a análise o segundo e o décimo, que possuem respectivamente 53 e 66 minutos de duração. O trecho de cena a ser analisado nessa seção integra o episódio dois da quarta temporada. Inicia-se aos 00:40:20s e se finaliza em 00:43:40s.

Nele é retratada a festa de casamento do Rei Joffrey com Margaery Tyrell. Joffrey, caracterizado por ser um personagem sarcástico e perverso, decide contratar uma trupe de cinco atores para encenar um teatro, “A Guerra dos Cinco Reis¹³⁵”. O enredo dessa peça teatral satiriza todos os outros reis mortos e que desejaram o trono, fazendo assim um pequeno e resumido resgate histórico, pelo ponto de vista do rei Joffrey, sobre os vassallos que quiseram emancipação, sobre as guerras pelo Trono de Ferro, bem como traz uma caricatura debochante desses personagens. Vejamos:

Quadro 33 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento do rei Joffrey*

¹³⁵ Referência a “Guerra dos Cinco Reis”, um grande conflito militar que ocorreu em Westeros logo após a morte do rei Robert Baratheon. Joffrey Baratheon, herdeiro de Robert, Stannis Baratheon e Renly Baratheon (estes dois, irmãos de Robert) reivindicavam o Trono de Ferro. Já Robb Stark (Lorde de Winterfell) e Balon Greyjoy (Lorde das Ilhas de Ferro) tinham a intenção de emancipação da suserania de suas terras ao Trono de Ferro.

 <p>Atenção, silêncio! Abram espaço!</p>	 <p>Houve muita diversão aqui esta noite.</p>
159	160
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Canto de pássaros e do vento / Barulho de taça batendo sobre a mesa;	- Canto de pássaros e do vento;
Rei Joffrey: “Atenção, silêncio! Abram espaço!”	Rei Joffrey: “Houve muita diversão aqui esta noite.”
 <p>Um casamento real não é uma diversão.</p>	 <p>Um casamento real não é uma diversão.</p>
161	162
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Canto de pássaros e do vento;	- Canto de pássaros e do vento;
Rei Joffrey: “Um casamento real não é uma diversão.”	Rei Joffrey: “Um casamento real não é uma diversão.”
 <p>Um casamento real é história.</p>	 <p>Chegou a hora de todos nós contemplarmos nossa história.</p>
163	164
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Canto de pássaros, do vento e de pessoas sentando-se;	- Canto de pássaros e do vento;
Rei Joffrey: “Um casamento real é história.”	Rei Joffrey: “Chegou a hora de todos nós contemplarmos nossa história.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Há um tom de sarcasmo quando o rei proclama que seus convidados já tiveram muita diversão e que um casamento real não é isso; mas sim história. Quem conhece o enredo da série e os acontecimentos anteriores a esse episódio consegue, por essa fala, resgatar que ele zomba dos antepassados, de reis antes dele. Há com isso uma forma de sacrilégio carnavalesco no qual o legado histórico de outros reis é parodiado.



Ao contrário do que ocorre na festa carnavalesca, é visível nessa cena a separação entre as pessoas que comungam da celebração do casamento. O rei, a rainha e seus familiares claramente são separados das demais pessoas que estão no ambiente; diferentemente, por exemplo, do que ocorria com o rei Robert que se misturava aos seus convidados (ver análise da cena do “Banquete para o rei Robert”, capítulo 5).

Embora existam Planos de Conjunto nesses primeiros *frames* (de 159 ao 164), nos quais o cenário com a mesa farta de bebida e comida aparecem, o rei Joffrey se coloca apenas ao lado de seus iguais, de sua família e de sua esposa. O *frame* 160 aponta visualmente para essa linha de divisão e de superioridade: o rei situa-se acima do quadro cênico e os convidados abaixo dela, com as mesas estabelecendo esse corte hierárquico. O fundo sonoro, inicialmente, não traz a presença dos convidados, pois ouvimos apenas os sons dos pássaros, o barulho do vento e das pessoas sentando-se. Assim, é afirmado vocovisualmente a superioridade do rei.

O fato de Joffrey afirmar que já havia tido muita diversão e que um casamento real não era isso, mas sim história, carrega um tom irônico e de deboche quando o telespectador se depara com o trecho a partir dos *frames* 165 ao 173. O que Joffrey após essa passagem faz é exatamente se divertir por meio da satirização e da degradação de eventos que ocorreram no passado dentro da trama da série.

Quadro 34 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento do rei Joffrey*

	
165	166
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Perfil;
- Canto de pássaros, do vento e de expressão de espanto e de surpresa das pessoas / Barulho de "ranger" de manivela e do desenrolar de tapete;	- Canto de pássaros, do vento e de expressão de espanto e de surpresa das pessoas / Barulho de "ranger" de manivela e do desenrolar de tapete;
Rei Joffrey: “Milordés,”	- Sem falas.
	
167	168
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;

- Canto de pássaros, do vento e de expressão de espanto e de surpresa das pessoas / Barulho de "ranger" de manivela e do desenrolar de tapete;	- Canto de pássaros, do vento e de expressão de espanto e de surpresa das pessoas / Barulho de "ranger" de manivela e do desenrolar de tapete;
Rei Joffrey: "miladys,"	Rei Joffrey: "eu lhes ofereço..."
 <p>Rei Joffrey,</p>	 <p>Rei Joffrey,</p>
169	170
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal; - Canto de pássaros, de "uivos" de pessoa, de pessoas correndo, de gritos de alegria das pessoas e de aplausos;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Canto de pássaros, de "uivos" de pessoa, de pessoas correndo, de gritos de alegria das pessoas e de aplausos;
Rei Joffrey: "Rei Joffrey,"	Rei Joffrey: "Rei Joffrey,"
 <p>Renly, Stannis,</p>	 <p>Robb Stark, Balon Greyjoy.</p>
171	172
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Canto de pássaros, de "uivos" de pessoa, de pessoas correndo, de gritos de alegria das pessoas e de aplausos;	- Plano de Conjunto / Normal; Nuca; - Canto de pássaros, de "uivos" de pessoa, de pessoas correndo, de gritos de alegria das pessoas e de aplausos;
Rei Joffrey: "Renly, Stannis,"	Rei Joffrey: "Robb Stark, Balon Greyjoy."
 <p>A Guerra dos Cinco Reis!</p>	
173	
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Canto de pássaros, de "uivos" de pessoa, de pessoas correndo, de gritos de alegria das pessoas e de aplausos;	
Rei Joffrey: "A Guerra dos Cinco Reis!"	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Joffrey utiliza-se do teatro encenado por anões para metaforizar a imagem dos cinco personagens que lutaram, de algum modo, para ganhar o título de rei. Esses anões, figuras bufas e comumente marginalizadas dentro da trama, retratam a degradação dos "reis" dentro dessa

luta figurativa. Do mesmo modo como na festa de carnaval o povo escolhia uma pessoa como bufão, a vestiam de rei e a “esfolavam” com palavras e brincadeiras (coroação-destronamento), nessa cena os anões, impossibilitados de serem reis na vida real, vestem-se como os personagens nobres e os satirizam a partir de suas características e estereótipos.

Quadro 35 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento do rei Joffrey*

 <p>174</p>	 <p>175</p>
<p>- Plano Americano / Normal; 3/4;</p> <p>- Barulho de aplausos, de risos, de gritos de alegria / Barulho de passos e corrida / Barulho de batidas de tambor;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e Nuca;</p> <p>- Barulho de aplausos, de risos, de gritos de alegria / Barulho de passos e corrida / Barulho de batidas de tambor;</p>
<p>Anão 1 – Representando Renly: “Eu sou o rei legítimo”.</p>	<p>Anão 2 – Representando Robb Stark: “Rei do Norte!” Anão 3 – Representando Joffrey: “Sim!”</p>
 <p>176</p>	 <p>177</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Barulho de aplausos, de risos, de gritos de alegria / Barulho de passos e de corrida / Barulho de batidas de tambor;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Barulho de aplausos, de risos, de gritos de alegria / Barulho de passos e de corrida / Barulho de batidas de tambor;</p>
<p>Anão 2 – Representando Robb Stark: “Rei do Norte!” Anão 3 – Representando Joffrey: “Sim!”</p>	<p>- Sem falas.</p>
 <p>178</p>	 <p>179</p>
<p>- Plano Médio / Normal; 3/4;</p> <p>- Barulho de aplausos, de risos, de gritos de alegria / Barulho de passos e corrida / Barulho de batidas de tambor;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p> <p>- Barulho de aplausos, de risos, de gritos de alegria / Barulho de passos e corrida / Barulho de batidas de tambor;</p>

Falas dispersas, sem detalhes de quem eram os personagens a pronunciar: “Traidor.” / “Você é um traidor.” / “Eu sou o rei dos Sete Reinos!”	Anão 3: “Que comece a guerra!”
---	--------------------------------

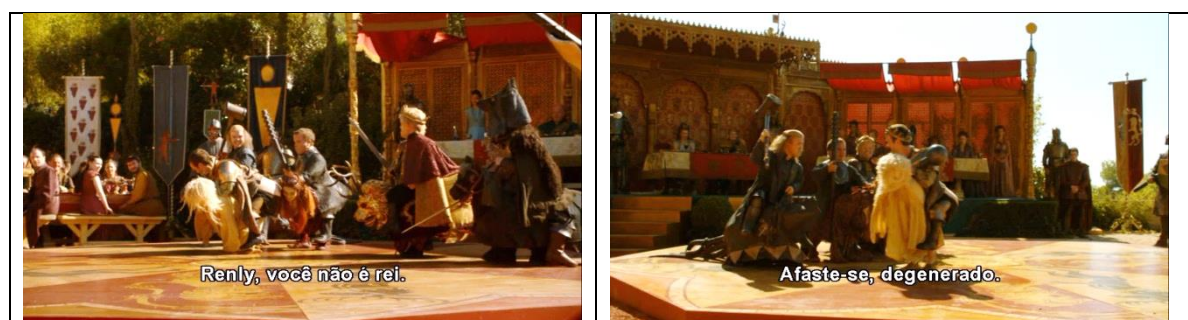
Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Cada anão, ao invés de estar montado, respectivamente, sobre um cavalo, está sobre uma figura que o satiriza. Renly Baratheon é retratado montado em um boneco com os traços de Loras Tyrell, fazendo assim menção a sua homossexualidade. Robb Stark está sobre a imagem de um cavalo, mas é o único que não tem seu rosto retratado (possui a máscara de um lobo no lugar, fazendo alusão ao símbolo de sua casa e aos lobos gigantes mortos até então e que eram de estimação dos filhos de Eddard Stark). Balon Greyjoy está sob o boneco de uma lula, ícone da Casa Greyjoy. Stannis Baratheon está sobre uma boneca com as feições da sacerdotisa Vermelha, Melisandre, retomando a ideia da influência desta sobre o personagem e o relacionamento existente entre os dois.

O único que é representado de modo elevado e exaltando suas características reais é Joffrey Baratheon: colocado sobre um leão dourado com chifres; leão é o símbolo da Casa Lannister e os chifres rememoram a imagem do animal veado, símbolo da Casa Baratheon, de seu pai Robert. Além disso, Joffrey é colocado como o vencedor da guerra que é encenada pelos anões. É a sua figura quem coordena a peça e dá os comandos, como a exemplo do *frame* 179 (“Que comece a guerra!”). Em alguns momentos, verbalmente é destacado a declaração da posição dos personagens como reis legítimos ou não (coroação-destronamento entre eles), reafirmando o sentido de uma disputa (*frames* 174, 180, 185, 186 e 189).

A maior parte dos *frames* utiliza-se do Plano de Conjunto priorizando, assim, a apreensão do cenário e a percepção da atividade realizada em conjunto pelos personagens anões, ou seja, a encenação. É possível depreender através do fundo sonoro que a maioria dos convidados se diverte com as piadas e caracterizações feitas pelos atores, que por serem anões remetem ao espetáculo uma concepção circense. Há sons de gritos de alegria, de risos e de gargalhadas. Sucede também o bater de tambores para animar a história e a atuação dos atores; interagindo, assim, com a plateia de convidados que os assiste.

Quadro 36 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento do rei Joffrey*



180	181
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Gritos de alegria, risos, gargalhadas, aplausos / Barulho de alegria e vibrar das pessoas / Barulho de tambor / Barulho de passos, corrida;	- Gritos de alegria, risos, gargalhadas, aplausos / Barulho de alegria e vibrar das pessoas / Barulho de tambor / Barulho de passos, corrida;
Anão 4 – Representando Stannis: “Renly, você não é rei!”	Anão 4 – Representando Stannis: “Afasto-se, degenerado.”
	
182	183
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;
- Gritos de alegria, risos, gargalhadas, aplausos / Barulho de alegria e vibrar das pessoas / Barulho de tambor / Barulho de passos, corrida;	- Gritos de alegria, risos, gargalhadas, aplausos / Barulho de alegria e vibrar das pessoas / Barulho de tambor / Barulho de passos, corrida;
Anão 1: “Cuidado.”	Anão 4: “Vá!” Anão 1: “Quero que seja meu príncipe. Stannis!”
	
184	185
- Plano de Conjunto / Normal; Nuca;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;
- Gritos de alegria, risos, gargalhadas, aplausos / Barulho de alegria e vibrar das pessoas / Barulho de tambor / Barulho de passos, corrida;	- Barulho de gargalhadas, risos / Barulho de um anão batendo no outro, de cair ao chão e de bater palmas;
- Sem falas.	Anão 5 – Representando Balon Greyjoy: “Quem está com o ouro agora, Stark?”
	
186	187
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil;
- Barulho de gargalhadas, risos / Barulho de um anão batendo no outro, de cair ao chão e de bater palmas;	- Barulho de gargalhadas, risos / Barulho de um anão batendo no outro, de cair ao chão e de bater palmas;
Anão 2: “Eu sou o rei legítimo”.	Anão 2: “Me desafie, lula”.

 <p>- Tome isto. - Estou afogando!</p>	 <p>Eu sou o Rei do Norte!</p>
188	189
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Nuca e Perfil;
- Barulho de gargalhadas, risos / Barulho de um anão batendo no outro, de cair ao chão e de bater palmas;	- Barulho de aplausos, de risos e gargalhadas, de tambor.
Anão 2: "Tome isto".	Anão 2: "Eu sou o Rei do Norte!"
Anão 5: "Estou afogado!"	
 <p>Fogo selvagem não!</p>	
190	191
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Barulho de aplausos, de risos e gargalhadas, de tambor, de lançar algo com a flecha;	- Aplausos / Risos, anão imitando um choro, barulho de tambor;
Anão 4: "Fogo selvagem não!"	- Sem falas.
	 <p>Atacar!</p>
192	193
- Plano de Conjunto / Normal; Nuca e 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Aplausos / Risos, anão imitando um choro, barulho de tambor;	- Conversas, gritos e risos das pessoas / corrida dos anões;
- Sem falas.	Anão 3: "Atacar!"
	 <p>Prontos! De novo.</p>
194	195
- Plano de Conjunto / Plongée; Nuca e Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Nuca e 3/4;

- Conversas, gritos e risos das pessoas / corrida dos anões;	- Barulho de batida de tambor e "chocalho" com mais força, ascendente / gritos, risos, corrida / vibração das pessoas, palmas e falas das pessoas;
- Sem falas.	Anão 3: "Prontos! De novo".
	
196	197
- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Melodia triste ascendente com o violino, aplausos, gargalhadas (do rei) e risos / Tambor e chocalho ao fundo;	- Melodia triste ascendente com o violino, aplausos, gargalhadas (do rei) e risos / Tambor e chocalho ao fundo;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
198	
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	
- Melodia triste ascendente com o violino, aplausos, gargalhadas (do rei) e risos;	
- Sem falas.	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O humor do rei Joffrey chega a ser sádico, pois há o destaque durante a encenação dos anões não apenas aos estereótipos dos personagens, mas também são reportados acontecimentos trágicos que levaram a mortes, tais como a "Batalha da Água Negra"¹³⁶, na qual o fogo selvagem¹³⁷ lançado contra as tropas de Stannis matou muitas pessoas (retomado pelo *frame* 190). Outro fato referenciado é a decapitação de Eddard Stark¹³⁸, Ned, pai de Sansa, bem como a morte de Robb Stark¹³⁹ (filho de Eddard e irmão de Sansa); situação que nessa cena é

¹³⁶Tida como a maior batalha da "Guerra dos Cinco Reis". Ocorreu entre as tropas de Stannis Baratheon (que desejava retomar o poder conquistado pelo irmão morto, Robert Baratheon) e as de Joffrey Baratheon (acusado como bastardo).

¹³⁷Como também era conhecido o "fogo vivo", um líquido muito volátil que tinha a característica de poder queimar por longas horas. Utilizado como arma de guerra, não poderia ser apagado pela água. Foi atirando essa substância sobre as tropas de Stannis, que Joffrey teve êxito na "Batalha da Água Negra".

¹³⁸Ocorrida ao final do episódio nove da primeira temporada.

¹³⁹Morto junto com sua mãe, Catelyn, sua esposa, Talisa, seu lobo gigante, Vento Cinza, e seus soldados durante a festa de casamento de seu tio Edmure Tully. Evento que ficou conhecido como o *Casamento Vermelho*.

relembrada pelo anão 03 (Joffrey) que simbolicamente corta a cabeça do anão 02 (Robb), *frames* 193, 194, 195 e 196, ao que o rei Joffrey lança uma profunda gargalhada que o faz cuspir o vinho que estava bebendo (*frame* 197) e o anão que o representa satiriza a memória do chamado Rei do Norte. Nesse momento vemos que os personagens Sansa e Tyrion não comungam da mesma alegria sádica causada pela encenação. Sansa, por lembrar do pai e do irmão, Tyrion, por se sentir desconfortável por também ser um anão, vítima de exclusão social, e por não concordar com as ridicularizações encenadas.

O vocabulário da praça pública também aparece nesse trecho, seja pelo xingamento “degenerado”, seja pelo ato de apelidar alguém de “lula”. Com relação ao riso carnavalesco deve-se destacar que ele também pode estar “dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal” (BAKHTIN, 2015[1963], p.145). Ele é a junção da morte com o renascimento, do ridicularizar com o riso de júbilo. No caso, o rei Joffrey e alguns outros convidados sentem essa morte do antigo e o renascimento por meio do ato de ridicularizar antigos reis e rir jubilosamente como que se afirmando um novo rei; o rei simbolizado pelo anão 03.

Com isso também presenciamos o destronar desses reis antigos por meio dos bufões, representados pelos anões. São eles os portadores da coroa para o novo rei cênico e os que zombam dos antigos, rebaixam a ilusão sublime da realeza, rompem com a barreira que os separavam; antes eram simplesmente anões, cidadãos comuns, agora são reis bufos, mesmo que por alguns minutos.





Quando analisamos os *frames* (182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 194 e 195) nos quais um “anão rei” bate no outro, como em uma batalha alegre, depreendemos que há a atitude do palhaço que apanha e é esfolado. Na simbologia popular carnavalesca, o rei se torna o bufão recolhido do meio do povo, ao que Bakhtin acrescenta:

Começara-se por dar ao bufão as roupagens do rei, mas agora que o seu reino terminou, *disfarçam-no, mascaram-no*, fazendo-o vestir a roupa do bufão. Os golpes e injúrias são o equivalente perfeito desse disfarce, dessa troca de roupas, dessa metamorfose. As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes *destronam* o soberano (BAKHTIN, 1987[1965], p.172. Itálicos do autor).

O ato cômico assim é acrescido à imagem do riso, do banquete, do bufão, do escárnio e ganha um sentido amplo de carnavalização. A figura dos anões dialoga com a imagem dos reis e aspirantes à rei que já foram mortos, na trama, pela disputa ao trono ou pela tentativa de emancipação. É como se esses personagens trouxessem a metáfora visual de cada rei “vencido” (de forma justa ou não) pelo rei Joffrey.

Nessas metáforas visuais vemos cada anão “montado” em cavalos que personificam e simbolizam ou a marca da Casa de cada rei ou algum fato a ser satirizado e ridicularizado. Um exemplo de tal escárnio é o fato do personagem Renly ser marcado visualmente com as nádegas de fora e verbalmente por “Quero que seja meu príncipe” (*frames* 182, 183 e 184), elementos que remetem à homossexualidade de tal personagem e a razão de escárnio por parte de outros, pois um rei deveria ser másculo e viril. Um rei, ao ser ordenado divinamente para fazer guerras (como o era na Idade Média) deveria criar um imaginário no povo de que seu soberano sempre e bravamente os defenderá e fará justiça (DUBY, 1994).

Quadro 37 – Fotomontagem da cena *Festa de casamento do rei Joffrey*

	
199	200
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;
- Melodia triste ascendente com o violino / barulho de gemidos do anão / aplausos, vaias, assobios, risos e gargalhadas / barulho do rei cuspiendo o vinho;	- Melodia triste ascendente com o violino / barulho de gemidos do anão / aplausos, vaias, assobios, risos e gargalhadas / barulho do rei cuspiendo o vinho;
Anão 3: “Cavalheiros”.	- Sem falas.
	
201	202
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Nuca;
- Melodia triste ascendente com o violino / Aplausos mais fortes, vaias, gritos, risos, assobios, caminhar no palco;	- Melodia triste ascendente com o violino / Aplausos mais fortes, vaias, gritos, risos, assobios, caminhar no palco;
- Sem falas.	Rei Joffrey: “Bela Luta!”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Os elementos que mais se destacam são o riso, o bufão e os anões. A figura da festa pode estar transvestida na imagem do teatro no qual o público ri e, enquanto coletividade, vê

seus pares hierárquicos ridicularizados como que resultando em uma catarse¹⁴⁰; embora nem todos os personagens da cena estejam comungando da mesma alegria, a exemplo de Tyrion e Sansa no *frame* 178 e de Varys nos *frames* 177 e 191 ou de Margaery no *frame* 196.

A cor¹⁴¹ que predomina nos *frames* analisados é o marrom, porém com nuances entre o amarelo e o dourado, intercalando, assim a percepção dual entre o rebaixamento (a encenação dos anões) e o elevado (o rei).



A presença do amarelo em determinados momentos do quadro cênico, remete à loucura, à explosão de energia, à fúria, à recreação e à hipocrisia (HELLER, 2014). Joffrey, o rei, é destacado pela coloração dourada de sua roupa, sua coroa, seus cabelos claros e pelo fundo cênico que o cerca. Os *frames* nos quais ele é enquadrado em Plano Médio (165, 167 e 196) realçam essa conexão de sentidos entre as cores amarelo e dourado com a magnificência do personagem e sua sede pelo poder.

Quanto à iluminação, inferimos que os *frames* mantem um brilho do sol constante, reafirmando tanto a verossimilhança do local no qual ocorre a festa, um pátio externo da Fortaleza Vermelha, em Porto Real¹⁴², quanto a simbologia da cor da realeza uma vez que o amarelo e seu tom dourado são realçados por essa luz que vem do “Astro-Rei”, como é chamado em várias culturas.

Após essa análise, passemos na próxima seção, para o trecho de cena, também presente na quarta temporada, ao qual denominamos como *Tywin morre na latrina*.

¹⁴⁰Ou purificação do espírito do espectador por meio da purgação das paixões e dos sentimentos de terror ou de piedade. Sentimentos, estes, que eram vivenciados através da contemplação do espetáculo trágico, na Grécia Antiga, e, assim as dores e os sofrimentos eram expelidos (FIANCO, 2013).

¹⁴¹ Fonte, site Vox: “*More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons*”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 06 set. 2019.

¹⁴² Cidade situada mais ao Sul, região mais quente e fértil. Logo, há a sensação de maior calor.

7.2. *Tywin morre na latrina*

Nas cenas de GOT encontramos a sede pelo poder e a crise de identidades mesclando-se ao desejo à flor da pele: pelo sexo, pela gula, pela bebida, pela guerra e pela conquista. Nessa sede de satisfazer os prazeres da carne, encontramos, por exemplo, um dos personagens mais emblemáticos dessa história, Tyrion Lannister, interpretado pelo ator Peter Dinklage. Um anão que nasceu em uma das famílias mais ricas da trama e que pode ser caracterizado como o bufão do enredo. Filho mais novo de Lorde Tywin Lannister com Joanna Lannister; que morre no momento do nascimento de Tyrion. É irmão de Cersei e Jaime Lannister. Seu pai e sua irmã o culpam durante toda a trama pela morte da mãe.

O fato de ser um anão causa-lhe problemas: traz muitas perseguições e é chamado de “duende” ou “meio homem” por vários outros personagens. Carrega grande ódio pelo pai desde os dezesseis anos quando encontra¹⁴³, no meio da estrada, a filha de um reparador de rodas, de nome Tysha, supostamente vítima de tentativa de estupro. Jaime espanta os agressores e Tyrion prontamente ajuda a moça que se torna sua amante. Os irmãos acabam por encontrar um septão bêbado que realiza uma breve cerimônia de casamento entre Tyrion e Tysha. Porém, seu pai descobre o ocorrido, o que leva seu irmão a confessar que havia organizado toda aquela situação para que Tyrion pudesse ser feliz e que na verdade Tysha era uma prostituta. Como castigo, Tywin oferece a moça aos guardas e a paga com moedas de prata para cada homem com quem se relacionasse sexualmente, forçando o filho a assistir toda a situação. Ao final a jovem mal conseguia segurar tantas moedas de prata e, por consequência, Tyrion guarda desde então grande raiva do pai.

O que atenuava seus possíveis traumas era o fato de ser um personagem muito esperto e inteligente, bem como o fato de ter nascido em uma das famílias mais ricas dos Sete Reinos. Para evitar o pai, Tyrion passa grande tempo na corte de Porto Real. Tem um bom relacionamento com seu irmão Jaime e seus sobrinhos Myrcella Baratheon e Tommen Baratheon, porém uma relação difícil com sua irmã Cersei e o sádico sobrinho Joffrey Baratheon. Ama prostitutas e bebidas, mas também é caracterizado como muito gentil e defensor dos inocentes.

Por sua vez, Lorde Tywin Lannister, interpretado pelo ator Charles Dance, é o chefe da Casa Lannister e o homem mais rico dos Sete Reinos. Inteligente, calculista, impiedoso,



¹⁴³Esta cena é descrita com bastante detalhes no livro de George R.R. Martin, com algumas diferenças. Entretanto, comentamos em nossa análise como a cena foi narrada pelo próprio Tyrion aos personagens Bronn e Shae na primeira temporada da série.

intimidador e forte argumentador, suas preocupações eram sempre com relação à herança e ao legado de sua família. Lorde Tywin Lannister entra várias vezes em desacordo com os filhos, que considerava decepções em sua vida, para defender o nome da Casa Lannister. Suas riquezas financiavam os Sete Reinos e por duas vezes foi Mão do Rei¹⁴⁴.



Na festa de casamento do rei Joffrey, após a encenação dos anões sobre a “Guerra dos Cinco Reis”, Joffrey tenta humilhar Tyrion obrigando-o a ser seu serviçal e servir-lhe vinho. Depois de cortar o bolo de casamento e de beber o seu vinho, Joffrey passa mal e morre. Conseqüentemente, como era Tyrion quem estava servindo o vinho ao rei, ele é acusado de envenenar o sobrinho e é condenado pelo próprio pai. Perde um julgamento por combate e, assim, é sentenciado à morte. Seu irmão, Jaime, consegue uma forma de libertá-lo com a ajuda do eunuco Varys, o Mestre dos Sussurros. Porém, Tyrion acaba descobrindo que seu pai estava se relacionando com sua prostituta e amante, Shae. Tem um surto e mata os dois: Shae é enforcada com o próprio colar, deitada na cama de Tywin e este, por sua vez, é alvo de uma besta enquanto usava a latrina de seu quarto.

Vejam os a última cena da série em que pai e filho aparecem juntos e cujo recorte foi realizado para esta análise dos 00:56:40s. aos 00:59:59s. do episódio. Esta cena foi selecionada por conter um forte caráter de renovação por meio da morte do “velho” mundo para o nascimento do “novo”, por meio do destronamento da figura de autoridade de pai, para Tyrion, e de Mão do Rei, para a sociedade de Westeros e, principalmente, por conter os tons de rebaixamento do elevado, estudados por Bakhtin em Rabelais, a partir do momento em que o trecho de cena passa-se na latrina de Lorde Tywin.

Quadro 38 – Fotomontagem da cena *Tywin morre na latrina*

	
203	204
- Close-up / Normal; Nuca;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho de arrastar pelo chão um objeto pesado de metal / sons de passos / Música de tensão com batidas ascendentes e fortes;	- Barulho de arrastar pelo chão um objeto pesado de metal / sons de passos / Música de tensão com batidas ascendentes e fortes;
- Sem falas.	- Sem falas.

¹⁴⁴Mão do Rei é um título concedido à segunda posição oficial mais poderosa nos Sete Reinos. Só perde em poder para o próprio Rei.

	
205	206
- Plano Inteiro / Normal; Nuca;	- Close-up / Normal; Frontal;
- Sons de passos / Música de tensão com batidas ascendentes e fortes se intensifica / Barulho de apoiar no chão ou parede um objeto de metal;	- Sons de passos / Música de tensão com batidas ascendentes e fortes / Barulho de porta se abrindo;
- Sem falas.	- Sem falas.






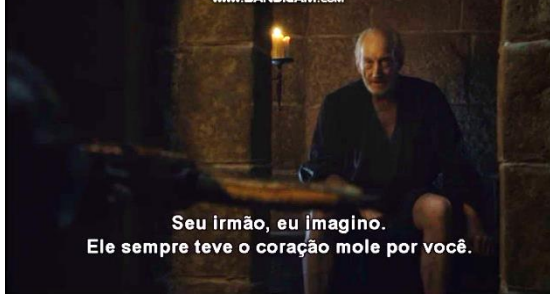


Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Nos primeiros *frames* (203 ao 206) do trecho de cena, somos apresentados a um cenário escuro e tenso no qual Tyrion caminha de modo misterioso e demonstrando estar a procura de alguém. O primeiro *frame* enfoca com o plano de *Close-up* os pés do personagem e o objeto que ele arrasta ao chão, ou seja, uma besta, instrumento muito admirado por Joffrey, o rei morto, como forma de externalizar suas raivas e loucuras; do quarto de quem Tyrion o toma emprestado.

Já no segundo *frame* há um destaque, por meio do Plano Médio, à expressividade do personagem e uma maior identificação do espectador com ele e seus possíveis sentimentos de raiva e rancor com relação ao pai após ter encontrado a mulher que tanto gostava em sua cama e, por essa razão, tê-la matado. Com isso, a sensação de busca por alguém e a conexão de que ele pretende matar essa pessoa é aumentada quando no *frame* 205 ele é apresentado de nuca, apoiando a besta na parede e fitando para o cômodo no qual o próximo *frame* (206) destaca, com a tensão do fundo sonoro, uma porta entreaberta.

Nesses segundos iniciais da cena não há a presença de diálogos. O destaque é dado à tensão vocovisual da busca de Tywin por Tyrion após este ter descoberto que o amor de Shae não era verdadeiro, pois ela havia dado falso testemunho contra ele, o que ajudou a incriminá-lo e, conseqüentemente, Tyrion assassina sua amada na cama de seu pai. Os *frames* que seguem, principalmente o 208, apresentam o rico e importante Lorde Tywin em uma situação desconfortável: sentado na latrina.

Quadro 39 – Fotomontagem da cena *Tywin morre na latrina*

	
207	208
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Frontal;
- Sons de passos / Música de tensão com batidas ascendentes e fortes / Barulho de porta se abrindo;	- Barulho do vento / Sons de pés batendo no chão ao andar;
- Sem falas.	Tywin: “Tyrion?”
	
209	210
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Barulho do vento / Sons de pés batendo no chão ao andar;	- Barulho do vento / Sons de pés batendo no chão ao andar;
Tywin: “Abaixe essa besta.”	- Sem falas.
	
211	212
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Frontal;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tywin: “Quem o soltou?”	Tywin: “Seu irmão, eu imagino. Ele sempre teve o coração mole por você”.
	
213	214
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Frontal;
- Barulho do vento / Som de pessoa se ajeitando no assento / som de suspiro leve;	- Barulho do vento / Som de pessoa se ajeitando no assento / som de suspiro leve;

Tywin: “Venha, vamos conversar no meu quarto”.	- Sem falas.
--	--------------

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.






Após ser abordado em um momento tão íntimo, Tywin exerce a sua função de autoridade da família ao dizer, em tom de ordem, para que o filho abaixasse a arma que tinha em mãos. Tywin é colocado em uma situação de ameaça, como depreendemos por meio dos *frames* 208, 209, 211, 212 e 213 que enquadram apenas a besta empunhada por Tyrion a mirar seu pai sentado; algo oposto ao que o Lorde estava acostumado, pois era sempre ele quem se impunha às pessoas.

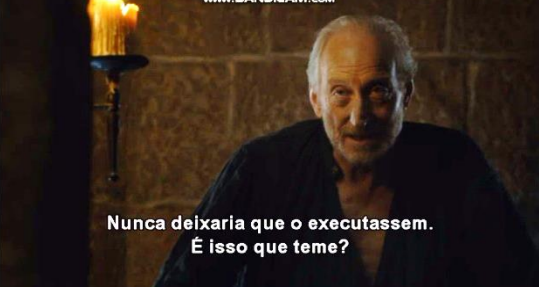
A figura de Tyrion surge no *frame* 207 sob o enquadramento do Plano Americano de modo a destacar a arma com a qual ameaça ao pai; o que se mantém expressivamente no *frame* 210. Mesmo com a arma em mãos, Tyrion ainda é retratado sob a ótica de inferior ao pai e de observador, tanto visualmente como verbalmente, pois os turnos de fala mantem-se majoritariamente com o chefe da família Lannister e sob a entonação marcante de autoridade que este possui. Tywin, assim, inicialmente é quem fala e coloca as diretrizes, como figura de soberano da Casa e como representante de poder do Estado; a Mão do Rei.

No entanto, é a partir do *frame* 215 que Tyrion ganha força e simbolicamente começa a ameaçar a figura de poder representada pelo pai. O personagem, então, é enquadrado por meio de um *Close-up* que destaca os machucados em seu rosto e, ao mesmo tempo, a expressividade de seu olhar como que querendo enfatizar o fato de ter ganho mais força e ter perdido o medo das imposições e dos limites que seu pai lhe infringia e que, assim, o impediam de agir.

O destaque dado pelo Plano Detalhe ao símbolo da Casa Lannister, a cabeça de um leão, presente no local exato por onde a flecha da besta é atirada, leva-nos a depreender um sentido visual de ameaça ao extermínio do maior símbolo de poder e força da família Lannister e da sociedade de Westeros, o patriarca Tywin. Tyrion, que aparece desfocado ao fundo da imagem da arma, no *frame* 216, a aponta para o representante hierárquico da família que mais se importava pelo nome e pelas representações desta do que para seus membros e, principalmente, seus filhos. Assim, inferimos que se inicia, a partir disto, uma tentativa e um simbolismo de destronamento de ícones dentro da série e da temporada a qual o episódio pertence. É a partir desse último episódio da quarta temporada que a série traz novos rumos para o personagem Tyrion.

Quadro 40 – Fotomontagem da cena *Tywin morre na latrina*

	
215	216
- Close-up / Normal; Frontal;	- Plano Detalhe / Normal; Frontal;
- Barulho do vento / Som de pessoa se ajeitando no assento / som de suspiro leve;	- Barulho do vento;
- Sem falas.	- Sem falas.
 <p>É assim que quer conversar comigo?</p>	 <p>Envergonhar seu pai sempre lhe deu prazer.</p>
217	218
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;	- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;
Tywin: “É assim que quer conversar comigo?”	Tywin: “Envergonhar seu pai sempre lhe deu prazer.”
 <p>Minha vida inteira,</p>	 <p>o senhor me quis morto.</p>
219	220
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;	- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;
Tywin: “Minha vida inteira,”	Tywin: “o senhor me quis morto.”
 <p>Sim.</p>	 <p>Mas você se recusa a morrer.</p>
221	222
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Plongée; 3/4;
- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;	- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;
Tywin: “Sim”.	Tywin: “Mas você se recusa a morrer”.

 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Eu respeito isso.</p>	 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Até admiro.</p>
223	224
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;	- Barulho do vento;
Tywin: “Eu respeito isso”.	Tywin: “Até admiro”.
 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Você luta pelo que é seu.</p>	 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Nunca deixaria que o executassem. É isso que teme?</p>
225	226
- Primeiro Plano / Plongée; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tywin: “Você luta pelo que é seu.”	Tywin: “Nunca deixaria que o executassem. É isso que teme?”
 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Jamais deixaria Ilyn Payne cortar sua cabeça.</p>	 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Você é um Lannister!</p>
227	228
- Primeiro Plano / Plongée; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento / som da respiração de Tywin;
Tywin: “Jamais deixaria Ilyn Payne cortar sua cabeça.”	Tywin: “Você é um Lannister!”
 <p>www.BANDICAM.com</p> <p>Você é meu filho.</p>	 <p>www.BANDICAM.com</p>
229	230
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tywin: “Você é meu filho.”	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

A presença do destronamento é realçada verbivocovisualmente no *frame* 217, ao vermos Tywin sentado frontalmente em sua privada e colocado no ponto central do quadro fílmico, num momento em que fazia suas necessidades fisiológicas, enquanto diz: “É assim que quer conversar comigo?” e ouvimos o barulho do vento e de sua respiração; o que aumenta a tensão para o espectador sobre o possível assassinato do personagem. Em seguida, no *frame* 218, Lorde Tywin acrescenta “Envergonhar seu pai sempre lhe deu prazer”, o que confirma que o fato de ser ameaçado de morte, estando sentado no vaso sanitário seria algo vergonhoso para ele, um lorde; uma pessoa de destaque e de importância para o reino. Ou seja, Tywin se sente rebaixado e degradado pela situação.

Embora seja uma cena de um assassinato, no qual poderiam ocorrer grandes picos na tessitura das falas, indicando uma discussão entre os personagens envolvidos, percebemos que Lorde Tywin Lannister, que é “ameaçado”, é o que possui o poder da fala. Em outros termos, mesmo estando em uma situação constrangedora e ameaçadora, ele é o que mais se expressa, instiga e intervém ao outro personagem; talvez em uma tentativa de persuasão e apelo emotivo ao filho.

Quando Tyrion tenta retomar o turno de fala, afirmando que o seu pai, durante toda a sua vida, o quis ver morto, novamente Tywin se impõe verbalmente, “roubando” a fala do filho. Este confirma o desejo de ver o filho morto e que o admirava pela insistência em viver. Contudo, mais uma vez, depreendemos a importância, colocada por Tywin, aos simbolismos de poder, principalmente no âmbito familiar. Ele jamais deixaria que fosse cortada a cabeça de seu descendente, mas em primeiro lugar por ele ser um Lannister (*frame* 228); palavra que ganha uma entonação ascendente e enfática ao ser pronunciada e é focado pelo Primeiro Plano, o que reflete a interiorização do personagem e, assim, reafirma a significância dada ao nome da Casa. O fato de ser filho passa a ser, então, uma justificativa secundária para que Tyrion não fosse decapitado.

Quadro 41 – Fotomontagem da cena *Tywin morre na latrina*



- Barulho do vento; Tyrion: “Eu a amava.”	- Barulho do vento; Tywin: “Quem?”
 Shae.	 Tyrion.
233	234
- Primeiro Plano / Plongée; 3/4; - Barulho do vento; Tyrion: “Shae.”	- Plano Médio / Normal; 3/4; - Barulho do vento; Tywin: “Tyrion.”
 Abaixе essa besta.	 Eu a matei.
235	236
- Plano Médio / Normal; 3/4; - Barulho do vento; Tywin: “Abaixе essa besta.”	- Primeiro Plano / Normal; Frontal; - Barulho do vento; Tyrion: “Eu a matei.”
 Com minhas próprias mãos.	
237	
- Plano Médio / Normal; 3/4; - Barulho do vento; Tyrion: “Com minhas próprias mãos.”	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Tyrion é o único membro da família Lannister que expressa não comungar da mesma sede de poder que a de seus parentes, mas sim se posiciona contrário às ideologias de seu pai e de seus irmãos. Nessa cena, Tyrion está focalizado, pois perde tudo o que antes tinha: sua reputação na corte, sua posição dentro de sua família, sua riqueza e, principalmente, é traído pelos que amava, a exemplo de Shae, a quem mata. Assim, o personagem não tem mais o que perder e se sente desiludido pela realidade na qual vive. O fato de ter matado a mulher que

amava e sua angústia por isso não significam nada para o seu pai, para quem Shae era apenas uma “puta”.

Quadro 42 – Fotomontagem da cena *Tywin morre na latrina*

 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>Isso não importa...</p>	 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>Não importa?</p>
238	239
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tywin: “Isso não importa...”	Tyrion: “Não importa?”
 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>Ela era uma puta.</p>	 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>- Repita essa palavra. - E daí?</p>
240	241
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tywin: “Ela era uma puta.”	Tyrion: “Repita essa palavra.” Tywin: “E daí?”
 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>Vai matar seu próprio pai no banheiro?</p>	 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>Não.</p>
242	243
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tywin: “Vai matar seu próprio pai no banheiro?”	Tywin: “Não.”
 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>Você é meu filho.</p>	 <p>www.BANDICAM.COM</p> <p>Chega dessa besteira...</p>
244	245

- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tywin: “Você é meu filho.”	Tywin: “Chega dessa besteira...”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O pai é ameaçado pelo filho por ter usado a expressão “puta”. Entretanto, Tywin duvida que seria morto pelo próprio filho, ainda mais estando no banheiro, local degradante demais para alguém importante como ele morrer. O banheiro e a privada são simbolismos que resgatam o baixo corporal e material, o realismo grotesco, pois remetem ao baixo, aos dejetos, ao que é eliminado pelo corpo e nutre a terra. Assim, Tywin não crê que seu filho (parentesco ressaltado no *frame* 244) teria coragem de dar ao pai uma morte tão degradante.

Quadro 43 – Fotomontagem da cena *Tywin morre na latrina*

	
246	247
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento;
Tyrion: “Eu sou seu filho. E o senhor me condenou à morte.”	Tyrion: “O senhor sabia que não envenenei Joffrey.”
	
248	249
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento / som de pessoa movendo-se no assento;
Tyrion: “Mas me condenou do mesmo jeito.”	Tyrion: “Por quê?” Tywin: “Chega disso.”
	









250	251
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Frontal;
- Barulho do vento / som de pessoa movendo-se no assento;	- Barulho do vento / som de pessoa movendo-se no assento;
Tywin: “Vamos voltar para o meu quarto e conversaremos com dignidade.”	Tyrion: “Não posso voltar lá. Ela está lá.”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

A partir do *frame* 250 (e anteriormente nos *frames* 208 ao 214), vemos destacadamente, por meio do Plano Americano, o corpo em sua expressão grotesca, pois o momento de intimidade e de individualidade ganha visibilidade e mostra, mesmo que tenuamente, o contato do corporal com o exterior. É nesse momento íntimo que ocorre o rebaixamento e o destronamento do personagem Tywin. É nessa situação que Tyrion perde o medo que tinha e derruba as barreiras impostas pela relação pai-filho/Estado-propriedade, bem como faz com que o próprio pai perca a dignidade e a honra que ele tanto cultivava. Verbalmente, Tywin reafirma que conversar com o filho daquele modo e naquele local é algo sem dignidade, pois ele é pego em um momento íntimo.

Quadro 44 – Fotomontagem da cena *Tywin morre na latrina*

	
252	253
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Barulho do vento;	- Barulho do vento / Som de disparar a besta / Som do corpo batendo no assento de madeira e na parede;
Tywin: “Está com medo de uma puta morta?”	- Sem falas.
	
254	255
- Plano Médio / <i>Plongée</i> ; 3/4;	- Plano Detalhe / Normal; Frontal;
- Barulho do vento / Som de disparar a besta / Som do corpo batendo no assento de madeira e na parede;	- Barulho do vento / Som do corpo batendo no assento de madeira e na parede / Som de inspiração forte;
- Sem falas.	- Sem falas.

 <p>Você atirou em mim.</p>	
256	257
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Detalhe / Normal; Frontal;
- Som de respiração profunda / Música orquestrada (violino e violoncelo) ascendente / som de armar a besta novamente / Barulho do vento;	- Som de respiração profunda / Música orquestrada (violino e violoncelo) ascendente / som de armar a besta novamente / Barulho do vento;
Tywin: “Você atirou em mim”.	- Sem falas.
 <p>Você não é meu filho.</p>	 <p>Eu sou seu filho.</p>
258	259
- Primeiro Plano / Normal; Frontal;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Música orquestrada / Som da respiração forte de Tywin;	- Música orquestrada / Som da respiração forte de Tywin;
Tywin: “Você não é meu filho”.	Tyrion: “Eu sou seu filho”.
 <p>Eu sempre fui seu filho.</p>	
260	261
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Plongée; 3/4;
- Música orquestrada / Som da respiração forte de Tywin;	- Música orquestrada se intensifica e aumenta o volume / Som do disparar da besta mais uma vez / Som do gemido de Tywin / Som forte do corpo batendo contra a parede / som de metal da besta caindo ao chão;
Tyrion: “Eu sempre fui seu filho”.	- Sem falas.
	

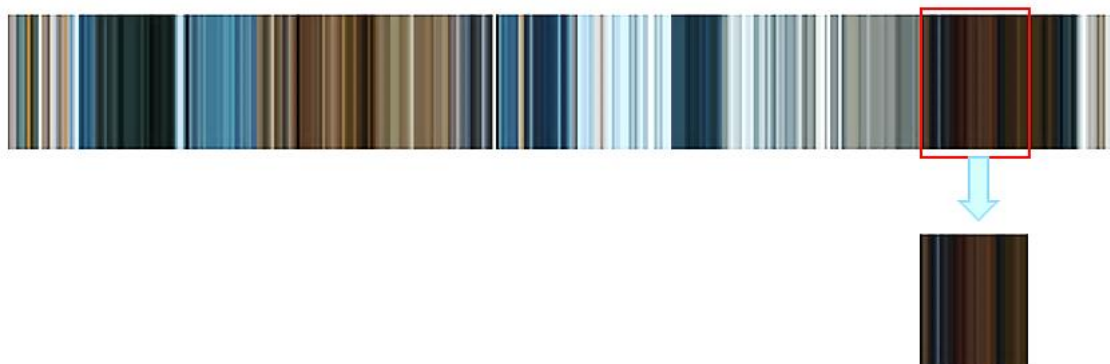
262	263
- Plano Inteiro / Normal; Zenital;	- <i>Contra-Plongée</i> / Normal; 3/4;
- Música orquestrada intensifica-se e aumenta o volume / Som do disparar da besta mais uma vez / Som do gemido de Tywin / Som forte do corpo batendo contra a parede / som de metal da besta caindo ao chão;	- Música orquestrada intensifica-se e aumenta o volume / Som do disparar da besta mais uma vez / Som do gemido de Tywin / Som forte do corpo batendo contra a parede / som de metal da besta caindo ao chão;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Tywin por ainda acreditar no domínio que exerce sobre o filho refere-se a Shae novamente como “puta” e é essa a palavra-gatilho para que Tyrion mate o pai e, ao mesmo tempo, destrua a imagem que este exercia de limitação e de imposição de barreiras à vida de Tyrion. Tywin morre e é destronado sentado não em um trono, como o Trono de Ferro em um salão imponente, simbolismo de poder dentro da série, ou numa guerra, como todo senhor de uma casa “forte” e “honrado” deve morrer, mas na simples privada de seu quarto, metaforicamente em um outro tipo de trono. O *frame* 262, por meio do ângulo Zenital enfoca esse momento não de glória, mas sim de rebaixamento do personagem Tywin, famoso pelo mito popular de defecar moedas de ouro e que nessa imagem mostra ser observado pelo espectador de cima para baixo, rebaixando-o, degradando-o.

Após esse crime, Tyrion consegue a ajuda de Varys e foge para Essos, um continente fora de Westeros. Mais tarde, sua vida tem uma reviravolta: torna-se Mão da Rainha Daenerys Targaryen, alguém que deseja tomar os Sete Reinos, e se visualiza, conseqüentemente, com prestígio, o que anteriormente não tinha estando próximo ao pai.

Os tons que compõem a carga dramática desse trecho de cena vão desde o cinza escuro até as mesclas do marrom¹⁴⁵.



¹⁴⁵ Fonte, site Vox: “*More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons*”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 20 set. 2019.

Ambas as cores trazem uma percepção de sujeira e de desconforto (HELLER, 2014), reafirmando, assim, as sensações de vergonha, desonra e rebaixamento, as quais são citadas pelo personagem Tywin nos *frames* 217, 218, 242 e 250, bem como a sensação de frieza, seja do ambiente, seja do filho encorajado a matar o próprio pai. Esse fragmento narra o assassinato de um Lorde, um dos mais ricos e importantes da trama, pelo seu próprio filho. Há a ideia de transgressão e de quebra de posição hierárquica, o que passa a ser marcado pela iluminação mais escura nos *frames* aos quais Tyrion está caminhando ao encontro de seu pai. O foco de luz ganha mais destaque nos momentos em que Tywin, sentado na privada de seu quarto, é enfocado, bem como naqueles em que as expressões faciais de Tyrion e sua maneira ameaçadora contra o pai necessitam ser enfocados. A luz amarelada das velas é um recurso amplamente utilizado como iluminação e ambientação da cena, traz a sensação de fechamento, de tensão e ajuda a enfocar a expressividade dos personagens.

Na seção seguinte analisaremos mais uma cena que salienta os simbolismos do destronamento e que foi retirado da quinta temporada. Essa temporada, composta por 10 episódios, teve sua estreia em abril de 2015. Analisamos o episódio dez, que possui 61 minutos de duração, e recortamos dele a cena a qual chamaremos de *A caminhada do destronamento de Cersei Lannister*.

7.3. A caminhada do destronamento de Cersei Lannister

Cersei Lannister, interpretada pela atriz Lena Headey, é caracterizada na série como uma antagonista de perfil forte, temperamento explosivo, ambiciosa e orgulhosa. Ela é a única filha mulher de Lorde Tywin Lannister com Joanna Lannister, é a irmã mais velha de Tyrion e gêmea de Jaime, com o qual mantém uma relação incestuosa. Tem três filhos, Joffrey (que foi rei), Myrcella e Tommen (que também havia sido rei após a morte do irmão Joffrey) os quais foram criados como herdeiros do rei, seu marido Robert Baratheon, mas são na realidade fruto do amor com o irmão Jaime. Cersei torna-se, ao longo da série, viúva do rei e, devido à pouca idade dos filhos homens, a Rainha Regente.

Tida como uma das mulheres mais bonitas dos Sete Reinos, Cersei sempre teve vários amantes, além de seu fiel irmão. Considerava-se a si mesma como a verdadeira herdeira de seu pai, não admitindo, assim, as imposições e restrições que sofria, tanto sociais quanto de seu pai, pelo fato de ser mulher. É uma personagem que é constantemente marcada por sua sede de poder e que, por consequência, para conquistá-lo realiza qualquer ato, bom ou mau.

O trecho selecionado para análise foi recortado dos 00:45:16s. aos 00:46:46 segundos. Nele temos a famosa cena da “Caminhada da Vergonha¹⁴⁶” na qual Cersei cumpre o seu martírio de caminhar nua pelas ruas de Porto Real. Tudo tem início após Lancel Lannister, primo e ex-amante de Cersei, que acabara de se tornar membro da Fé Militante¹⁴⁷, confessar as relações que mantinha com a Rainha Regente e como esta havia conseguido, com a sua ajuda, assassinar o rei Robert, bem como de tê-la acusado de incesto.

Dessa maneira, o Alto Pardal¹⁴⁸ ordena a sua prisão e, após vários dias de cárcere, ela confessa como seu crime apenas a relação que mantinha com o primo. Como resultado, passa por um ritual de limpeza do corpo e tem seus cabelos cortados. Além disso, como forma de suplício por seus pecados, Cersei é obrigada a retornar à Fortaleza Vermelha¹⁴⁹ completamente nua, caminhando no meio do povo que a insultava, xingava, atirava dejetos e gritava humilhações. Os membros da Fé dos Sete¹⁵⁰ a acompanhavam. A Septã¹⁵¹ Unella percorria todo o caminho atrás de Cersei batendo um sino para chamar a atenção do povo e exclamava para a rainha: “Vergonha!¹⁵²”.

Os primeiros *frames* (de 264 ao 269) expõem Cersei completamente nua e longe de sua superioridade real, pois, sem a sua aprovação, são as septãs, sob a supervisão e olhar atento da Septã Unella (*frame* 266), que banham a rainha e retiram com força (como destaca o fundo sonoro com o barulho de esfregar o corpo) toda a sua sujeira. A personagem é enfocada, tanto frontalmente quanto de costas, como no caso do Plano Americano, ressaltando o órgão genital, os seios e as nádegas, principalmente no *frame* 269, ou então no *Close-up* que foca o ventre e os seios sendo limpos (*frame* 268).

Seu rosto, parte essencial do corpo para a estética clássica do perfeito e acabado, é escondido nos *frames* que apresentam a situação na qual Cersei é colocada antes de iniciar a sua penitência. O destaque é dado ao corpo de um integrante da realeza, e sua parte baixa, como se esse fosse um corpo imperfeito, sujo e comum. A face fica encoberta pelos cabelos, dando

¹⁴⁶ Ou também chamada de “Caminhada de expiação”. Essa cena foi composta por George R.R. Martin, em seu livro, com base na história de Jane Shore, uma das amantes do Rei Eduardo IV da Inglaterra. Em fins do século 15, após a morte do irmão e de seu sobrinho, Ricardo III assume como rei e acusa Jane de conspirar contra a coroa, condenando-a à prisão. Para chegar até a cadeia, a moça foi obrigada a caminhar no meio da multidão apenas com um *kirtle* (um tipo de bata feminina, de tecido fino, usado na Idade Média).

¹⁴⁷ *Fé Militante* é uma espécie de braço armado ou exército da *Fé dos Sete*, de natureza religiosa.

¹⁴⁸ Alto Pardal é como é chamado o líder da seita religiosa “Pardais”. Seu nome é desconhecido na série e foi nomeado como Alto Septão da Fé dos Sete, tendo forte influência sob o reinado do rei Tommen Baratheon e restabeleceu, assim, a Fé Militante em Porto Real.

¹⁴⁹ A Fortaleza Vermelha é a residência do rei com sua família, bem como de sua corte. É localizada dentro da cidade de Porto Real, capital dos Sete Reinos. É dentro dela que está o Trono de Ferro.

¹⁵⁰ *Fé dos Sete* é a religião principal dos Sete Reinos, exceto do Norte (Westeros) e das Ilhas de Ferro.





¹⁵¹ Septãs é como é chamado o clero feminino da Fé dos Sete.


¹⁵² No original, em inglês, “Shame!”.





pequenos espaços para que os olhos sejam mostrados, como no *frame* 267 no qual o rosto de Cersei está posicionado de modo central no quadro cênico, em Primeiro Plano, mas está escondido e descabelada.

É a partir do *frame* 270 que o rosto de Cersei começa a ser ressaltado, porém, não como seria para os cânones modernos: um rosto apolíneo que demonstra beleza e perfeição. Ao contrário, o rosto da rainha é colocado à mostra enquanto uma forma de punição, pois seus cabelos, moldura para a face feminina da rainha, são cortados e revelam ao espectador a sensação de vergonha e de raiva sentidos por ela. O *frame* 274, porém, com a ampla expressividade trazida pelo *Close-up* em que seu rosto é enquadrado, revela lágrimas que trazem ao espectador, conhecendo o perfil forte da personagem, uma certa dúvida se estas seriam de tristeza ou de raiva pela situação de rebaixamento e degradação em que é colocada.

Quadro 45 – Fotomontagem da cena *A caminhada do destronamento de Cersei Lannister*

	
264	265
- Plano Americano / Normal; Nuca;	- Plano Americano / Normal; Frontal;
- Barulho de esfregar o corpo / Barulho de água / Som de música tensa;	- Barulho de esfregar o corpo / Barulho de água / Som de música tensa;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
266	267
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Barulho de esfregar o corpo / Barulho de água / Som de música tensa;	- Barulho de esfregar o corpo / Barulho de água / Som de música tensa;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

	
268	269
- Close-up / Normal; 3/4;	- Plano Americano / Normal; 3/4;
- Barulho de esfregar o corpo / Barulho de água / Som de música tensa;	- Barulho de esfregar o corpo / Barulho de água / Som de música tensa;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
270	271
- Close-up / Normal; 3/4;	- Close-up / Plongée; 3/4;
- Barulho de esfregar o corpo / Barulho de água / Som de música tensa forte / Som de objeto de metal (faca);	- Som de música tensa mesclada com outra música mais aguda e alta / Som de cortar o cabelo com força;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
272	273
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Som de música tensa mesclada com outra música mais aguda e alta / Som de cortar o cabelo com força;	- Som de música tensa mesclada com outra música mais aguda e alta / Som de cortar o cabelo com força;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
274	275
- Close-up / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Plongée; Nuca;
- Som de música tensa mesclada com outra música mais aguda e alta / Som de cortar o cabelo com força;	- Som de música tensa mesclada com outra música mais aguda e alta / Som de passos;

- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
276	277
- Plano Americano / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Nuca;
- Som de música tensa mesclada com outra música mais aguda e alta / Som de passos;	- Som de música tensa mesclada com outra música mais aguda e alta / Som de passos;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
278	279
- Plano Inteiro / Zenital; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; 3/4;
- Música mais alta com violino / Som de bater e fechar a porta com trinco;	- Música mais alta com violino / Som de bater e fechar a porta com trinco;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.



Esses *frames* iniciais revelam vocovisualmente um destronamento da rainha e o rebaixamento de todo simbolismo hierárquico que a mesma costumava cultivar. Não há falas, apenas o visual e o fundo sonoro marcam a transição e a quebra imagética da rainha que humilhava para a que é agora humilhada. O *frame* 275, filmado em ângulo *Plongée* e Plano de Conjunto, coloca Cersei no centro do quadro fílmico, de costas e encolhida, encaminhando o espectador à sensação de humilhação, de privação de liberdades e de controle pelos quais Cersei passa. A rainha deixa de ser reconhecida por meio de suas roupas e de seus cabelos.

Em outros momentos da série, Cersei é retratada de modo impositivo, com magnificência, sempre com o queixo levantado e a expressão facial de altivez. Nessa parte da quinta temporada, embora o ângulo *Contra-Plongée* revele visualmente, em alguns *frames*, a sua superioridade, Cersei é colocada como inferior e cercada pelas septãs de modo um tanto quanto ameaçador, o que retira, mesmo que momentaneamente, o poder que a rainha sente ter até então. Do *frame* 275 ao 278, a rainha é representada de cabeça baixa, levantando-a apenas no *frame* 279; o que releva uma face humilhada, como também rancorosa.







A personagem é posicionada acima do povo apenas nos momentos em que está junto ao Alto Septão, em frente ao Grande Septo de Baelor¹⁵³, sob o ângulo *Contra-Plongée* que destaca visualmente a sensação de poder e de superioridade (*frames* 280, 282, 287, 288, 289, 295, 296 e 298) da personagem. Embora o Alto Septão aponte para os títulos que Cersei possui ao apresentá-la ao povo, “Cersei, da Casa Lannister, mãe de Sua Majestade, o Rei Tommen, viúva de Sua Majestade, o Rei Robert”, a rainha é caracterizada como uma pecadora e que seus títulos não a servem naquele momento. Aqui o poder da Fé dos Sete coloca-se acima do poder real, mas não acima do poder do povo (o “bom povo da cidade”) que tem a liberdade para escarnecer a rainha.


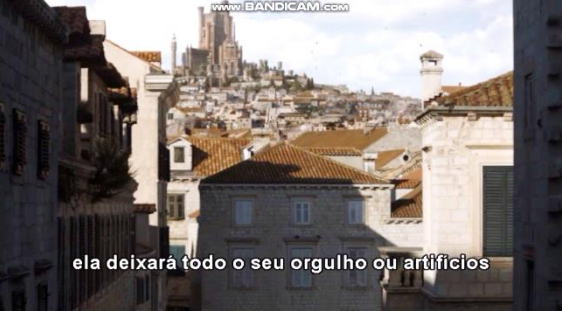






A sensação de inferioridade e de rebaixamento da figura de poder de Cersei é ampliada nos *frames* nos quais ela é enquadrada sob o ângulo *Plongée* (*frames* 281, 286, 294, 299, 305 e 307). Ainda que ela esteja, no cenário, acima do povo, ela é retratada como inferior se comparada à quantidade de pessoas que a observa. Tanto imagneticamente como verbalmente, a personagem é apresentada como alguém que pecou (“Ela cometeu o ato de mentiras e fofocações”), que se arrependeu (“Ela confessou seus pecados e implorou por perdão”), que necessita pagar por seus pecados (“Para demonstrar seu arrependimento, ela deixará todo o seu orgulho ou artifícios e se apresentará assim como os deuses a fizeram a vocês, o bom povo da cidade”) e, por isso, será posta sob o julgamento de todos (“Ela vem diante de vocês com o coração humilde, removida de segredos, nua diante dos olhos dos deuses e dos homens, para fazer sua caminhada de expiação”).

Quadro 46 – Fotomontagem da cena A caminhada do destronamento de Cersei Lannister

	
280	281
- Plano de Conjunto / <i>Contra-Plongée</i> ; Frontal;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Frontal;
- Som de passos descendo a escada / Som de pássaros e do mar;	- Som de passos, pássaros e do mar;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

¹⁵³Local no qual são realizados os cultos religiosos da Fé dos Sete.

	 <p>Uma pecadora vem diante de vocês!</p>
<p>282</p> <p>- Plano de Conjunto / <i>Contra-Plongée</i>; Frontal;</p> <p>- Som de passos, pássaros e do mar;</p> <p>- Sem diálogos.</p>	<p>283</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e 3/4;</p> <p>- Som de passos, pássaros e do mar;</p> <p>Alto Pardal: “Uma pecadora vem diante de vocês!”</p>
 <p>Cersei, da Casa Lannister,</p>	 <p>mãe de Sua Majestade, o Rei Tommen,</p>
<p>284</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos, pássaros e do mar;</p> <p>Alto Pardal: “Cersei, da Casa Lannister,”</p>	<p>285</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos, pássaros e do mar;</p> <p>Alto Pardal: “mãe de Sua Majestade, o Rei Tommen,”</p>
 <p>viúva de Sua Majestade, o Rei Robert.</p>	 <p>Ela cometeu o ato de mentiras e fornicações.</p>
<p>286</p> <p>- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i>; Nuca (Cersei);</p> <p>- Som de passos, pássaros e do mar;</p> <p>Alto Pardal: “viúva de Sua Majestade, o Rei Robert.”</p>	<p>287</p> <p>- Plano de Conjunto / <i>Contra-Plongée</i>; Frontal;</p> <p>- Som de pássaros e do mar;</p> <p>Alto Pardal: “Ela cometeu o ato de mentiras e fornicações.”</p>
 <p>Ela confessou seus pecados</p>	 <p>e implorou por perdão.</p>
<p>288</p> <p>- Plano de Conjunto / <i>Contra-Plongée</i>; Frontal;</p> <p>- Som de pássaros e do mar;</p> <p>Alto Pardal: “Ela confessou seus pecados”</p>	<p>289</p> <p>- Plano de Conjunto / <i>Contra-Plongée</i>; Frontal;</p> <p>- Som de pássaros e do mar;</p> <p>Alto Pardal: “e implorou por perdão.”</p>

 <p>Para demonstrar seu arrependimento,</p>	 <p>ela deixará todo o seu orgulho ou artifícios</p>
290	291
- Primeiro Plano / Normal; Frontal;	- Plano Geral / Normal; Frontal;
- Som de pássaros e do mar;	- Som de pássaros e do mar;
Alto Pardal: “Para demonstrar seu arrependimento,”	Alto Pardal: “ela deixará todo o seu orgulho ou artifícios”
 <p>é se apresentará assim como os deuses a fizeram</p>	 <p>a vocês,</p>
292	293
- Primeiro Plano / Normal; Frontal;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Som de pássaros e do mar;	- Som de pássaros e do mar;
Alto Pardal: “e se apresentará assim como os deuses a fizeram”	Alto Pardal: “a vocês,”
 <p>o bom povo da cidade.</p>	 <p>Ela vem diante de vocês com o coração humilde,</p>
294	295
- Plano de Conjunto / Plongée; Frontal;	- Plano de Conjunto / Contra-Plongée; Frontal;
- Som de pássaros e do mar;	- Som de pássaros e do mar;
Alto Pardal: “o bom povo da cidade.”	Alto Pardal: “Ela vem diante de vocês com o coração humilde,”
 <p>removida de segredos,</p>	 <p>nua diante dos olhos dos deuses e dos homens,</p>
296	297
- Plano de Conjunto / Contra-Plongée; Frontal;	- Close-up / Normal; 3/4;
- Som de pássaros e do mar;	- Som de pássaros e do mar;


Alto Pardal: “removida de segredos,”	Alto Pardal: “nua diante dos olhos dos deuses e dos homens,”
	
298	299
- Plano de Conjunto / Contra-Plongée; Frontal;	- Plano Médio / Plongée; Nuca (Cersei);
- Som de pássaros e do mar;	- Som de pássaros e do mar;
Alto Pardal: “para fazer sua caminhada de expiação.”	- Sem diálogos.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.


O fundo sonoro, do *frame* 280 ao 299, é marcado principalmente pelo som dos pássaros e do mar, o que aumenta a verossimilhança de que a cena acontece em Porto Real, cidade margeada pela Baía da Água Negra (uma enseada do Mar Estreito). Mas, somando-se ao visual e aos diálogos, o fundo sonoro traz para esse momento em que Cersei é apresentada ao povo, em frente ao Septo de Baelor, uma sensação de redenção, como se, realmente, a rainha estivesse arrependida de seus pecados.

A Caminhada da Vergonha simboliza a retirada de tudo o que é material de uma pessoa, deixando-a sem nada a carregar, nua, apenas com suas “vergonhas”. Tudo o que tem é entregue à Deus. Assim, a percepção criada é de completa vulnerabilidade da personagem. Como vemos nos *frames* 300, 301, 302 e 303, Cersei é despida de tudo que dispõe, da roupa simples que as septãs nela puseram, dos sapatos (como destaca o *frame* 302), até mesmo de seus lindos cabelos loiros, sua marca social.

Quadro 47 – Fotomontagem da cena *A caminhada do destronamento de Cersei Lannister*

	
300	301
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Frontal;
- Som de pássaros, passos, de puxar da roupa e de espanto das pessoas;	- Som de pássaros, passos, de puxar da roupa e de espanto das pessoas;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

	
302	303
- Plano Detalhe / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Som de pássaros, de passos, de empurrar;	- Som de pássaros, de passos, de empurrar;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.
	
304	305
- Plano Americano / Contra-Plongée; 3/4;	- Plano de Conjunto / Plongée; Nuca (Cersei) e Frontal (povo);
- Som de pássaros, de passos, de empurrar;	- Som de pássaros, do mar, de passos e do sino batendo;
Septã Unella: “Vergonha.”	Septã Unella: “Vergonha.”
	
306	307
- Plano de Conjunto / Contra-Plongée; Nuca (povo) e Frontal (Cersei);	- Primeiro Plano / Plongée; Nuca;
- Som de pássaros, do mar, de passos e do sino batendo;	- Som de pássaros, do mar, de passos e do sino batendo;
- Sem diálogos.	Septã Unella: “Vergonha.”
	
308	309
- Plano de Conjunto / Zenital; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Nuca;

- Som de pássaros, do mar, de passos, de correntes e do sino batendo;	- Som de pássaros, do mar, de passos, de correntes e do sino batendo;
Septã Unella: “Vergonha.”	Septã Unella: “Vergonha.”
	
310	
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	
- Som de pássaros, do mar, de passos, de correntes e do sino batendo e pessoas cochichando;	
Septã Unella: “Vergonha.”	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

No período da Idade Média, o povo normalmente não tinha contato com os reis e com os lordes. Havia uma distância hierárquica entre o povo e aqueles que detinham o poder (DUBY, 1994); não era comum ver o rei caminhando ao lado das pessoas comuns, exceto nos momentos em que eles passavam pela cidade dentro de suas liteiras/palanquins com suas roupas luxuosas e intocáveis. O mesmo ocorre, na série, com a personagem Cersei que jamais se aproximava das pessoas do povo, a não ser daqueles que a serviam, como as aias, os empregados e os escudeiros que a defendiam.

Essa cena simboliza uma penitência espiritual ao se objetivar o pagamento dos pecados confessos pela personagem, mas também representa uma expiação com viés altamente político, pois é a partir dessa caminhada e de toda a preparação para ela que Cersei é destronada e seu poder é arrancado e anulado. Cersei sai do local onde estava, acima do povo, e é levada para junto do povo. Sai de sua individualidade e adentra, forçosamente, a coletividade da massa da praça pública.

Aqui não é o bobo ou o escravo que é coroado como rei bufo para depois ser destronado na festa da praça pública, mas sim a personagem Cersei, alguém que já havia sido uma rainha. Ela, nesse momento, ocupa o posto de Rainha Regente devido a menor idade de seu filho, o príncipe Tommen. Assim, ela é simbolicamente coroada e chamada de Rainha sem de fato ser, pois quem ocupará essa função, após o casamento do príncipe, será Margaery.

Bakhtin (2015[1963], p.142), aponta para o caráter ambivalente e biunívoco da coroação-destronamento como um ritual “que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a

criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade*¹⁵⁴ de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)”. Essa alegre relatividade do poder autoritário e hierárquico exercido por Cersei é bem simbolizado no *frame* 302, no qual o Plano Detalhe evidencia os pés descalços da personagem que é obrigada a pisar e sentir em sua pele o mesmo chão que o povo pisa, sem ter o auxílio de seu sobrenome ou posição social para evitar a situação pela qual passa. Desse modo, como expressa Bakhtin (1987[1965]) em sua análise sobre Rabelais, é por meio do destronamento que o povo alegremente põe em prática o quão relativo e frágil é o poder conferido ao rei, a rainha ou a qualquer pessoa.

A propósito, a coroação, a fragilidade dos poderes e o seu consequente destronamento são amplamente explorados pela trama da série em todos os seus episódios e temporadas, como um todo. Robert, Joffrey e Tommen, por exemplo, foram coroados reis, exerceram cada um ao seu modo o seu poder e de repente foram destronados, de forma grotesca e carnalizada, ou não.

A partir do *frame* 305 é salientado que, ao ser despida de suas roupas e de seus poderes, a personagem passa a ser, primeiramente, inferior (ângulo *Plongée*) e, depois igual ao povo que ela desprezava e que deve enfrentar nessa caminhada, como expresso visualmente no *frame* 307 pelo Primeiro Plano e por ser colocada de nuca dentro do quadro cênico e de frente para as pessoas. Verbalmente, a palavra “Vergonha”, proferida pela septã, carrega ainda mais a sensação de humilhação, de escárnio e de punição. O fundo sonoro, principalmente com o bater do sino, auxilia a ampliar a ideia de que o povo é chamado para a praça pública na qual ela será destronada. Vejamos como Bakhtin explica esse acontecimento carnavalesco:

O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado. Todos os momentos simbólicos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo; não representam uma negação pura, absoluta da destruição (o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta). Além do mais, era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, a imagem da morte criadora (BAKHTIN, 2015[1963], p.143).

Dessa maneira o corpo nu de Cersei simboliza a sua ridicularização e o despir não apenas de suas vestes e cabelos, mas também de seus sentimentos de poder absoluto. Há uma renovação de mundos: antes existia aquele mundo no qual qualquer pessoa que fosse contra as ideias e as vontades da Rainha Regente teria a sua língua cortada ou seria morta. Após o destronamento, porém, um novo mundo é criado e o povo pode livremente ironizar e se dirigir

¹⁵⁴ Itálicos do autor.

à rainha de modo livre e familiar, obrigando-a a ouvir todo o tipo de insulto (verbal ou por ações) e de zombaria, como passa a ocorrer do *frame* 312 em diante.

A linguagem familiar, aquela que, segundo Bakhtin (1987[1965]), ressoava nos momentos das festas populares nas praças públicas, ganha ênfase durante o caminhar da personagem. Depois de o Alto Pardal ter “entregue” a rainha ao povo, a mesma entra em contato com a multidão e com os seus simbolismos carnavalescos, é tratada de modo livre e sem barreiras impostas pelas convenções sociais e de etiqueta ou por regras criadas pelo Estado e pela Igreja.

Os adjetivos “Putá!” e “Pecadora!” são utilizados pelo povo das ruas para caracterizar a personagem e retirar dela o véu de pura e de realeza e revelam, assim, quem realmente ela é, segundo a visão das pessoas comuns. A ironia está presente nas expressões “Todos salvem as tetas reais!”, “Já tive metade dos caralhos que essa rainha teve!” e “Eu sou um Lannister! Chupa o meu pau! Vem me ouvir rosnar! Você é uma puta!” que giram em torno do contexto do baixo material e corporal e do profano.

Visualmente, o Plano de Conjunto (*frames* 314, 315, 316, 317, 318, 319 e 320) possibilita que tenhamos a sensação da coletividade presente nas ruas, na praça pública, do vencer dos medos populares e da derrubada das barreiras entre o individual da realeza e o coletivo formado pela multidão. O fundo sonoro acrescenta verossimilhança à cena ao trazer o cochichar entre as pessoas, os gritos, os xingos, os risos – que, como afirma Bakhtin (1987[1965]), destroem os medos –, as vaias e, principalmente, o som de coisas sendo atiradas em Cersei e que, mais à frente, é possível identificar, visualmente, como sendo dejetos, restos de comida e cuspe (como retratado no *frame* 321).

Quadro 48 – Fotomontagem da cena *A caminhada do destronamento de Cersei Lannister*

	
311	312
- Plano Americano / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Som de pássaros, do mar, de passos, de correntes e do sino batendo e pessoas cochichando;	- Som de pássaros, do mar, de passos, de correntes e do sino batendo e pessoas cochichando;
- Sem diálogos.	Cidadão 1: “Putá!” Septã Unella: “Vergonha.”

 <p>Putal!</p>	 <p>-Putal! -Pecadora!</p>
<p>313</p>	<p>314</p>
<p>- Primeiro Plano / Normal; Frontal;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Nuca e 3/4;</p>
<p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto;</p>	<p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto;</p>
<p>Cidadão 2: "Putal!"</p>	<p>Cidadão 3: "Putal!" Cidadão 4: "Pecadora!"</p>
 <p>Todos salvem as tetas reais!</p>	
<p>315</p>	<p>316</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Nuca;</p>
<p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas / Risos;</p>	<p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas / Risos;</p>
<p>Cidadão 5: "Todos salvem as tetas reais!"</p>	<p>- Sem diálogos.</p>
	 <p>Já tive metade dos caralhos que essa rainha teve!</p>
<p>317</p>	<p>318</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; Nuca;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Plongée; Frontal;</p>
<p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas / Risos;</p>	<p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas / Risos;</p>
<p>- Sem diálogos.</p>	<p>Cidadã 6: "Já tive metade dos caralhos que essa rainha teve!"</p>
 <p>Eu sou um Lannister! Chupa o meu pau!</p>	 <p>Vem me ouvir rosnar! Você é uma puta!</p>

319	320
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal (homem) e Nuca (Cersei);	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal (homem) e Nuca (Cersei);
- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas (água, comida etc) / Risos / Som de vaias;	- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas (água, comida etc) / Risos;
Cidadão 7: “Eu sou um Lannister! Chupa o meu pau!”	Cidadão 7: “Vem me ouvir rosar! Você é uma puta!”

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O corporal é colocado nessa cena como um corpo aberto, inacabado, sujo, coletivo e completamente grotesco. É focado, desde o início, as partes abertas do corpo da rainha, tais como os seios e o órgão genital. O corpo do povo e a sua nudez, presentes nos *frames* 318 e 319, representam também o baixo corporal e material, tanto visualmente quanto verbalmente. Tanto a rainha quanto o povo, nesse momento, possuem o mesmo corpo aberto, igualam-se. Na praça pública não há limitações ao corpo e à expressividade das pessoas, pois a linguagem do povo está carregada de obscenidades, de grosserias e de ironia.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. [...] (BAKHTIN, 1987[1965], p.23).

Por meio desse corpo nobre apresentado e que deixa de ser intocável, o povo consegue derrubar o velho mundo, do qual Cersei é representante, e o renovar através da negação, da ridicularização, do riso de júbilo e do corpo irônico em festa que lembra à rainha o que ela faz e quem ela é (“Já tive metade dos caralhos que essa rainha teve!” e “Eu sou um Lannister! Chupa o meu pau! Vem me ouvir rosar! Você é uma puta!”). Por meio da nudez, Cersei apresenta-se imperfeita e inacabada.

Quadro 49 – Fotomontagem da cena *A caminhada do destronamento de Cersei Lannister*

	
321	322
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Frontal;
- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas / Risos / Som de cuspir;	- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto. / Som de coisas sendo atiradas/lançadas / Música tensa;
- Sem diálogos.	- Sem diálogos.

	
<p>323</p> <p>- Plano Americano / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto / Som de coisas sendo atiradas/lançadas / Música tensa e som do choro e respiração forte de Cersei;</p> <p>- Sem diálogos.</p>	<p>324</p> <p>- Close-up / <i>Plongée</i>; 3/4;</p> <p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto / Música tensa;</p>
	
<p>325</p> <p>- Plano Detalhe / <i>Plongée</i>; 3/4;</p> <p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto / Música tensa;</p> <p>- Sem diálogos.</p>	<p>326</p> <p>- Plano Detalhe / <i>Plongée</i>; Nuca;</p> <p>- Som de passos, de correntes e do sino batendo e das pessoas gritando / xingando alto / Música tensa;</p> <p>- Sem diálogos.</p>
	
<p>327</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos e das pessoas gritando / Música tensa com acompanhamento de violino / Som de suspiro de sofrimento de Cersei;</p> <p>- Sem diálogos.</p>	<p>328</p> <p>- Primeiro Plano / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos e das pessoas gritando / Música tensa com acompanhamento de violino;</p> <p>- Sem diálogos.</p>

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

As imagens dos excrementos, tais como a do *frame* 321 no qual uma moça cospe na face da rainha e isso se mescla a todos os outros dejetos que nela foram atirados durante o percurso da caminhada, carregam um simbolismo do rebaixamento de tudo o que é elevado e oficial. Bakhtin aponta que essas imagens tem uma ambivalência tal qual as do baixo material e corporal: “[...] elas simultaneamente rebaixam e dão à morte por um lado, e por outro dão à

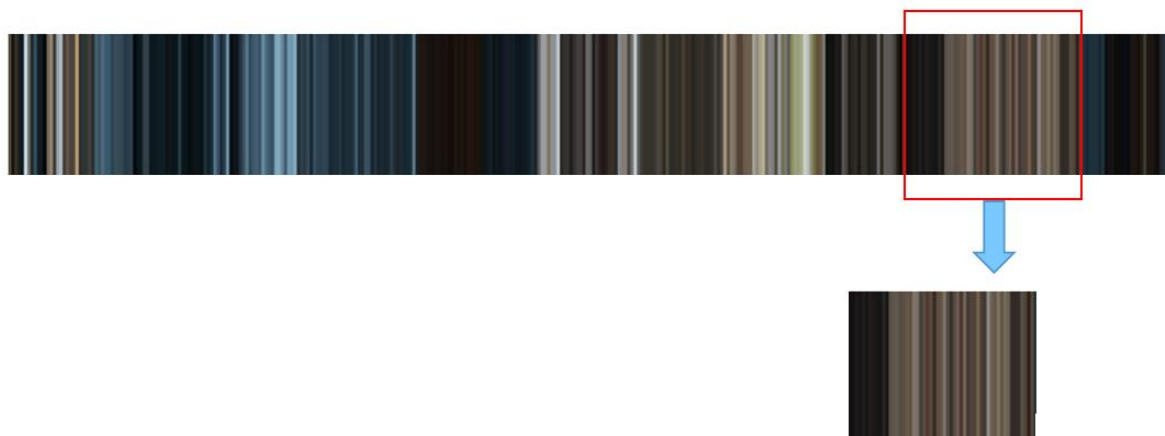
luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão estreitamente entrelaçados” (BAKHTIN, 1987[1965], p.130).

A cena analisada materializa, verbivocovisualmente, o corpo coletivo e popular. Os enquadramentos em Plano de Conjunto, por exemplo no *frame* 322, apontam para a junção dos corpos e a quebra da individualidade de nobre da Rainha Regente Cersei. O fundo sonoro, mais uma vez, possibilita depreender a presença de uma massa de pessoas a partir dos gritos, dos risos, dos xingamentos, das vaias etc.

O trecho de cena finaliza-se com o foco no sofrimento da personagem e em sua fragilidade (*frames* 323 e 324) ao cair no chão e ao se erguer com lágrimas nos olhos, fitando a Fortaleza Vermelha, local onde é recebida por seus guardas e protegida, novamente, em sua individualidade. A música utilizada ao final intensifica as imagens nas quais o Plano Detalhe destaca os pés da rainha ensanguentados e marcando o chão das ruas pelas quais passou (*frames* 325 e 326). Cersei, então, finalmente sai de seu contato com a coletividade da praça pública (*frames* 327 e 328), mas está “quebrada” e “machucada”, pois percebe que não é amada pelo povo. No *frame* 327 há uma clara divisão entre o contato com o povo e o retorno ao individual da rainha; algo intensificado pelas linhas formadas pelos guardas reais, pelo vazio criado à frente do quadro cênico e que contrasta com a multidão que se encontra ao fundo da imagem, e pela leve presença de sombras.

Novamente temos um trecho de cena no qual as tonalidades predominantes tendem ao cinza e ao marrom¹⁵⁵. As ruas, os prédios e o chão ganham o destaque da coloração acinzentada, lembrando o contraste das grandes cidades. E, por sua vez, as colorações do marrom (claro, escuro e bege) marcam as imagens do povo e da multidão de pessoas que caminham junto à rainha Cersei. Retomamos, então, a fala de Heller (2014) ao apontar o marrom e o cinza como cores dos humildes, dos inferiores, bem como da pobreza, no caso específico do marrom.

¹⁵⁵ Fonte, site Vox: “*More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons*”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 27 set. 2019.



A iluminação dos *frames* traz um certo fechamento e claustrofobia nos momentos em que Cersei é despida e banhada. Durante a sua caminhada, a luz colabora para trazer uma sensação de massa, tanto Cersei quanto o povo fazem parte de um mesmo corpo coletivo, há uma iluminação mais uniforme nesses momentos. Nos *frames* em que a rainha chega à Fortaleza Vermelha depreendemos uma claridade, uma abertura maior da luz, como que de um sol a iluminar esse instante de finalização de sua penitência. Atentamos também para a existência de um “brilho” (um foco de luz) em Cersei em alguns momentos, tais como nos *frames* 297, 301, 303 e 312.

Nessa seção analisamos o destronamento de uma personagem, a rainha regente Cersei Lannister, e compreendemos como este ocorreu verbivocovisualmente e trouxe para tal ato de destronar, principalmente o papel e a figura do povo, do coletivo e da praça pública que escarnece a ex-rainha. Na próxima seção veremos como a figura do destronamento aparece em GOT, mas na localidade do palco teatral, fazendo parte do enredo do mesmo.

7.4. O teatro medieval e sua ironia destronante

A sexta temporada de GOT teve a sua estreia em 24 de abril de 2016. Dentre o seu total de 10 episódios, selecionamos para estudo o episódio cinco, *The Door*, que se destacou mais do que os demais da mesma temporada com relação ao maior tempo de duração e frequência de elementos da carnavalização e do grotesco.

Na quinta temporada, Arya Stark encontra-se na cidade Livre de Braavos e é convencida por Jaqen H'ghar, um dos Homens sem Rosto¹⁵⁶, para que ele a treine com o objetivo de se

¹⁵⁶Guilda de assassinos que compõem uma sociedade religiosa e honram ao Deus de Muitas Faces por meio das mortes que realizam.

tornar um deles e, assim, servir o Deus de Muitas Faces¹⁵⁷ na Casa do Preto e do Branco¹⁵⁸. Após ter desafiado uma de suas ordens, como castigo, Arya fica cega e inicia a sexta temporada mendigando nas ruas da cidade. Acaba sendo constantemente provocada por sua rival e serve do Deus de Muitas Faces, a Menina Abandonada, apanha dela por diversas vezes e aprende a se defender mesmo sem enxergar, até que consegue acertar sua rival no rosto. Como resultado, Jaqen devolve a visão a Arya e concede-lhe uma nova missão para servir o novo Deus.



No quinto episódio Arya tem como tarefa matar a atriz Lady Crane (interpreta a personagem de Cersei Lannister) que realiza apresentações teatrais com seu grupo nas ruas da cidade. Nesse trecho de cena o recorte analítico foi feito nos 00:10:03s até os 00:13:59s, no qual Arya assiste a uma dessas apresentações que, especificamente, conta a história de Westeros e da Batalha dos Cinco Reis de um modo paródico e irônico.

Nos *frames* 329 ao 336 o teatro tem início e a filmagem apresenta o público espectador, bem como a alegria e a expectativa deste com relação à peça (*frame* 329), o que é destacado pela utilização do Plano de Conjunto ao trazer dois ângulos distintos (Normal e *Plongée*, nos *frames* 329 e 330) da quantidade de pessoas que compõe esse grupo e que se soma ao fundo sonoro das palmas, conversas entusiasmadas e risos; há uma coletividade enfatizada por esse plano de filmagem. O destaque também é dado ao local de realização desse teatro, a praça da cidade, o que nos permite compará-lo aos teatros medievais de estilo profano que eram realizados nas praças públicas das cidades e traziam como temática os vícios, as virtudes, os traços de personalidades humanas ou os costumes sociais da época, ao contrário da fase inicial do teatro medieval na qual havia uma forte ligação e dominação da igreja e do clero sobre as encenações, realizadas dentro das igrejas. Ademais, cabe lembrar que Bakhtin apresenta os “festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas” (BAKHTIN, 1987[1965], p.04) como exemplos da categoria *Formas dos ritos e espetáculos* que compõe as múltiplas representações da cultura cômica popular; embora externalize a crítica de que foi o palco do teatro que destruiu com a forma do carnaval do povo.

Quadro 50 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

¹⁵⁷Ou também chamado de Deus da morte. É uma divindade adorada por assassinos na cidade livre de Braavos.

¹⁵⁸Como é conhecido o templo do Deus de Muitas Faces.

	
329	330
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Frontal;
- Som de palmas / Som de conversas entusiasmadas e risos / Som do trompete;	- Som de passos / Som de risos / Som de bater algo no chão de madeira do palco;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
331	332
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Perfil;
- Som de passos / Som de risos / Som de bater algo no chão de madeira do palco;	- Som de passos / Som de risos / Som de bater algo no chão de madeira do palco;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
333	334
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e 3/4;	- Plano Médio / Normal; Perfil;
- Som de passos / Som de risos / Som de bater algo no chão de madeira do palco;	- Som de passos e pulos / Som de roldana / Som de gritos de dor / Risos;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
335	336
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / <i>Contra-Plongée</i> ; 3/4;

- Som de passos e pulos / Som de roldana / Som de gritos de dor / Risos / Sonoplastia do ataque do javali;	- Som de passos e pulos / Som de roldana / Som de gritos de dor / Risos / Sonoplastia do ataque do javali;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O teatro inicia-se com a representação do momento histórico da caçada na qual o rei Robert Baratheon é atacado por um javali e depois morre em consequência dos ferimentos. Nos *frames* 334, 335, 336 e 337 tem-se o destaque ao imagético e ao sonoro do ataque do animal ao rei. Os trejeitos do ator, os efeitos sonoros do javali realizados pela sonoplastia e o apoio dos auxiliares de palco que seguram o cenário da floresta e movimentam a imagem do animal carregam esse trecho de cena com um tom de humor que é perceptível também pelo fundo sonoro no qual o público ri constantemente a cada ato do ator. O início da cena mescla o Primeiro Plano e o Plano Médio, que colaboram para as ênfases nas expressões faciais e corporais do personagem, bem como para mostrar todo o aparato da sonoplastia, com o Plano de Conjunto que, mais uma vez, traz a presença do público para compor a figura do coletivo: atores e espectadores estão envolvidos na mesma ação.


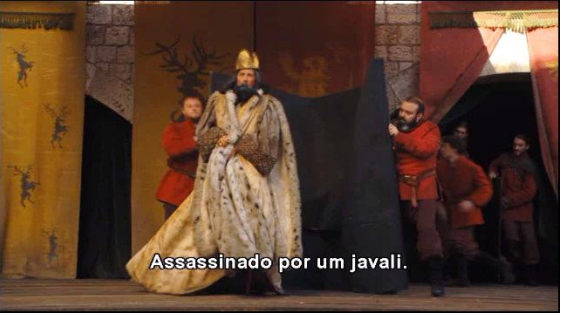
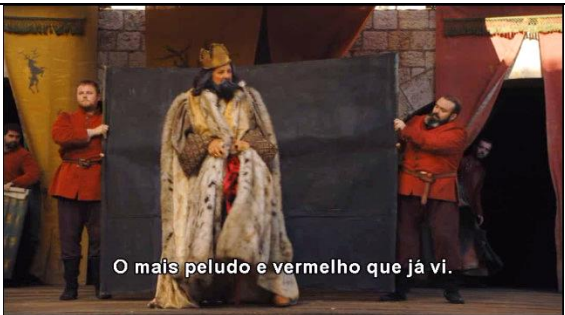



A cena não é dramática, por mimetizar a morte do rei, mas sim cômica. Essa característica ganha força também com as cores utilizadas na constituição do palco: amarelo e vermelho que se mesclam com um azul mais forte, o verde e o marrom da estrutura do palco. Assim, a combinação cromática do cenário, com cores vivas, colabora para amplificar as sensações de alegria e de riso, eliminando as matizes dramáticas, sérias e que tragam qualquer sensação de aprofundamento psicológico e de tristeza.

Após ser atacado pelo animal (*frame* 337) o rei introduz a parte verbal à encenação que ganha o tom dos antigos jograis da Idade Média, rimados e intercalados entre os personagens. Ao ser representado com o corpo ferido e aberto, lhe é colocado um aspecto cômico e rebaixador, tanto visualmente, com um apetrecho que lembra a imagem do intestino para fora do corpo e de modo exagerado, como verbalmente pela fala “Suas presas me enfiou, minhas tripas arrancou, e em breve deste mundo me vou!” (*frames* 340, 341 e 342). Utiliza-se, deste modo, de uma linguagem popular ao empregar o termo metafórico “tripas”, muito utilizado informalmente ao se referir ao “intestino” dos animais. O Plano Americano em *Contra-Plongée* auxilia na construção da imagem do rei como alguém elevado, importante e até heroico, mas o Plano Médio em ângulo Normal quebra essa imagem ao trazer a sensação de que o rei nada mais é do que alguém igual aos outros, sentindo a sua dor e prestes a morrer.

O enredo desse teatro traz para o antigo rei de Westeros, Robert Baratheon, uma morte não gloriosa e destaca, ironicamente, que ele morreu pelas presas de um javali (“Assassinado

por um javali”, *frame* 338), peludo e vermelho (“O mais peludo e vermelho que já vi”, *frame* 339), em uma caçada, ao invés, por exemplo, de morrer em uma guerra defendendo o seu reino e o seu povo. Morrer com glória e honra: imagem que é, por diversas vezes, destacada e inferida em muitas das falas dentro do enredo da série.

Quadro 51 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

	
<p>337</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;</p> <p>- Som de passos e pulos / Som de roldana / Som de gritos de dor / Risos / Sonoplastia do ataque do javali;</p> <p>- Sem falas.</p>	<p>338</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p> <p>- Som de passos / Som de conversas do público / Som de risos;</p> <p>Ator representando o Rei Robert: “Assassinado por um javali.”</p>
	
<p>339</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p> <p>- Som de passos / Som de conversas do público / Som de risos;</p> <p>Ator representando o Rei Robert: “O mais peludo e vermelho que já vi.”</p>	<p>340</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p> <p>- Som de passos / Som de conversas do público / Som de risos;</p> <p>Ator representando o Rei Robert: “Suas presas me enfiou, minhas tripas arrancou, (...)”</p>
	
<p>341</p> <p>- Plano Americano / Contra-Plongée; Frontal;</p> <p>- Som de passos / Som de conversas do público / Som de risos;</p> <p>Ator representando o Rei Robert: “(...) e em breve deste mundo me vou!”</p>	<p>342</p> <p>- Plano Médio / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos;</p> <p>Ator representando o Rei Robert: “(...) e em breve deste mundo me vou!”</p>

343	344
- Plano de Conjunto / <i>Plongée</i> ; Frontal; - Som de passos / Som expressivo da plateia (Oh!);	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal; - Som de passos;
Ator representando Joffrey Baratheon: “Venha, meu Pai, tu precisas descansar!”	Ator representando Joffrey Baratheon: “Eu te amo, meu Pai, não morras, não vá!”
345	346
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal; - Som de passos / Som de tapa;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal; - Som de passos / Som de risos;
Ator representando o Rei Robert: “Cale-se, porquinho! Cersei, mais vinho!”	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.




Os personagens são caracterizados de modo cômico tanto em suas expressões faciais e corporais (aspecto visual), como pela entonação de fala, sempre seguidos do riso solto do povo que assiste ao teatro com tom cômico carnavalesco. Assim, esses personagens (Ned Stark, Robert Baratheon etc.) são destronados pelo povo mais uma vez na série¹⁵⁹. Robert é retratado, verbalmente, como um personagem ligado ao vício da bebida até mesmo no momento de sua morte: “Cale-se, porquinho! Cersei, mais vinho!” (*frame* 345) ou em “Ned Stark saberá se virar, agora meu vinho onde está!” (*frame* 352), bem como visualmente nos *frames* 350, 352 e 353 nos quais está, ora com o corno em mãos, ora sendo servido pelo personagem de Tyrion Lannister, com destaque ao Plano Médio e, principalmente ao posicionamento da figura da bebida de modo centralizado no quadro imagético (*frame* 353) levando-nos a compreender a relevância dada por Robert ao ato de beber até mesmo antes de morrer.

Robert Baratheon, assim, é caracterizado como um rei e um pai que está mais preocupado com sua bebida do que com os rumos de seu reino e com o futuro de seu filho; ou

¹⁵⁹ Fazemos referência aqui ao trecho de cena já analisado *Festa de casamento do rei Joffrey* (capítulo 7) no qual há a peça teatral que rebaixa e ridiculariza alguns personagens da série (“A Guerra dos Cinco Reis”).

seja, é um fanfarrão. Seu filho, personagem de Joffrey, é apontado pela mãe, personagem de Cersei, como inexperiente e jovem demais para assumir o “trono gelado” de Westeros, necessitando, desse modo, de amparo e orientações. Joffrey também não é valorizado pelo pai em sua demonstração de carinho (*frames* 343 e 344) sendo tratado com desprezo e comparado à um porco (*frame* 345), animal que carrega a simbologia da gula, da sujeira e da ignorância, ou seja, o pai rebaixa o filho.

Quadro 52 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

 <p>Sinto os ventos do inverno lamberem toda a terra</p>	 <p>e nosso filho sozinho naquele trono tão gelado</p>
347	348
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Som de passos;	- Som de pássaros;
Atriz representando Cersei: “Sinto os ventos do inverno lamberem toda a terra (...)”.	Atriz representando Cersei: “(...) e nosso filho sozinho naquele trono tão gelado (...)”.
 <p>sem uma mão para guiá-lo.</p>	 <p>Quem lhe ensinará força, quem lhe ensinará graça,</p>
349	350
- Plano de Conjunto / Normal; Nuca;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Som de pássaros;	- Som de pássaros;
Atriz representando Cersei: “(...) sem uma mão para guiá-lo.”	Atriz representando Cersei: “Quem lhe ensinará força, quem lhe ensinará graça, (...)”
 <p>a quem recorrerá quando na escuridão só desgraça enxergar?</p>	 <p>Ned Stark saberá se virar, agora meu vinho onde está!</p>
351	352
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Som de pássaros;	- Som de risos;
Atriz representando Cersei: “(...) a quem recorrerá quando na escuridão só desgraça enxergar?”	Ator representando o Rei Robert: “Ned Stark saberá se virar, agora meu vinho onde está!”

353	354
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; 3/4 e Nuca;
- Som de passos / Som de risos;	- Som de passos / Som de risos / Exclamação "Oh!" de Ned Stark / Som de pássaros;
- Sem falas.	- Sem falas.
355	356
- Plano Americano / Normal; 3/4;	- Plano Americano / Normal; Frontal e Perfil;
- Som de passos / Som de risos / Som de pássaros;	- Som de passos / Som de risos / Som de pássaros;
Ator representando Ned Stark: "O que aconteceu aqui, hein?"	Ator representando Tyrion Lannister: "Ele o trouxe aqui, Ned Stark, porque você é o mais inteligente e de bom coração."
357	358
- Plano Americano / Normal; Frontal e 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Som de passos / Som de pássaros;	- Som de passos / Som de pássaros;
Ator representando Tyrion Lannister: "Você deveria ser nosso rei."	Ator representando Tyrion Lannister: "E eu deveria ser sua Mão."
359	360
- Plano de Conjunto / Plongée; Frontal;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Som de passos / Som de pássaros;	- Som de passos / Som de gargalhadas;

Ator representando Ned Stark: “Nós , homens do Norte, somos bons em manter as pessoas seguindo a lei.”	Ator representando Ned Stark: “Eu pediria permissão, mas fede demais esse nosso rei.”
--	---






Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

No *frame* 354 o aspecto do baixo material e corporal aparece no ato do personagem de Ned Stark, no momento em que entra em cena, colocar a mão na parte genital como que se estivesse coçando essa região corpórea, o que retoma, como que em uma metáfora visual, o significado popular da expressão “Coçar o saco”, simbolizando que ele leva a vida de modo fácil, com preguiça e que não trabalha. A utilização do Plano Americano ajuda a apresentar a imagem do personagem Ned dos joelhos para cima e a destacar o ato de levar a mão à parte genital, bem como seus trejeitos corporais (coluna arcada e braço solto pelo corpo).

Desse modo, Ned Stark, que era representado, desde o começo da série até o momento de sua decapitação, como um homem íntegro, justo e honrado, tem sua imagem rebaixada ao plano do material e corporal. Ele surge na cena teatral, aponta para o seu baixo corporal e mostra-se ser alguém alheio aos acontecimentos do reino no qual é Mão do Rei (“O que aconteceu aqui, hein?”, *frame* 355). No enredo da história real que ocorre na série, Ned foi um dos primeiros a receber o rei ferido de volta ao castelo e a tomar as providências, a pedido do próprio rei, para que Joffrey fosse bem encaminhado após a sua morte.

Quadro 53 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

	
361	362
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Nuca;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e 3/4;
- Som de passos / Som de gargalhadas;	- Som de passos / Som de gargalhadas / Exclamação de dor “Oh!” do rei;
- Sem falas.	Ator representando o Rei Robert: “Eu morro! Eu morro!”
	
Alguém me ajuda, socorro!	

363	364
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;
- Gargalhadas / risos;	- Gargalhadas / risos / Barulho do corpo caindo no palco de madeira;
Ator representando o Rei Robert: “Alguém me ajuda, socorro!”	- Sem falas.
 <p>Ah, não...</p>	 <p>Ah, não...</p>
365	366
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e Nuca;
- Gargalhadas / Risos / Barulho do corpo caindo no palco de madeira;	- Sonoplastia de gases / Gargalhadas / Risos;
Ator representando o Rei Robert: “Ah, não...”	Ator representando o Rei Robert: “Ah, não...”
	
367	368
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e Nuca;	- Primeiro Plano / Normal e Perfil;
- Sonoplastia de gases / Gargalhadas / Risos;	- Sonoplastia de gases / Gargalhadas / risos;
- Sem falas.	- Sem falas.
 <p>Estou prestes a morrer!</p>	
369	370
- Plano Inteiro / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Sonoplastia de gases / Gargalhadas / risos;	- Sonoplastia de gases / Gargalhadas / risos;
Ator representando o Rei Robert: “Estou prestes a morrer!”	- Sem falas.

	
371	372
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;
- Sonoplastia de gases / Gargalhadas / risos;	- Som de passos / Gargalhadas / Risos;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Do *frame* 361 ao 372 o momento da morte do rei é retratado de modo cômico e carnavalesco, pois o corpo abre-se grotescamente a partir do instante em que, após pronunciar que iria morrer, o personagem por duas vezes solta gases; um dos indícios da vida e da morte na análise rabelaisiana de Bakhtin (1987[1965]). É como se ao invés de dar o último suspiro antes de morrer, o rei desse seus dois últimos “peidos”, o que rebaixa publicamente a figura elevada do rei, destrona-o e o posiciona como alguém inferior. Ademais, antes mesmo de anunciar (com sua flatulência) a sua morte, nos *frames* 360 e 369, o rei é anunciado por Ned Stark como alguém que fede demais e, por isso, seria difícil aproximar-se dele, sendo, com isso, mais uma vez rebaixado.

Quadro 54 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

	
373	374
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e 3/4;
- Gargalhadas / Risos;	- Gargalhadas / Risos;
Atriz representando Cersei: “Como a Mão do Joffrey continuarás?”	Ator representando Ned Stark: “O Trono de Ferro é o que vim buscar!”
	
-Tu não podes. -Eu posso.	-Tu não vais. -Eu vou.

375	376
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e 3/4;
- Gargalhadas / Risos;	- Gargalhadas / Risos;
Atriz representando Cersei: “Tu não podes.” Ator representando Ned Stark: “Eu posso.”	Atriz representando Cersei: “Tu não vais.” Ator representando Ned Stark: “Eu vou.”
	
377	378
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Gargalhadas / Risos;	- Gargalhadas / Risos;
Atriz representando Cersei: “Tu não te atreves.” Ator representando Ned Stark: “Me atrevo, sim.”	Atriz representando Cersei: “A linha de sucessão...” Ator representando Ned Stark: “Como assim?”
	
379	380
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Gargalhadas / Risos;	- Gargalhadas / Risos;
Atriz representando Cersei: “A adequada progressão.” Ator representando Ned Stark: “Como assim?”	Atriz representando Cersei: “Pela lei uma ascensão.” Ator representando Ned Stark: “Como assim?”
	
381	
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	
- Gargalhadas / Risos;	
- Sem falas.	





Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Logo após a morte do rei, ainda com o seu corpo esticado ao chão, é representada a briga entre a rainha Cersei e a Mão do Rei, Ned Stark. Ou seja, comicamente destaca-se que a ânsia por ocupar o trono é mais forte do que as preocupações com os ritos funerários e não pode aguardar a retirada do corpo do rei do palco. Isso é destacado visualmente nos *frames* 373 e 374

quando os atores de Cersei e de Ned afastam-se do corpo morto para debater os rumos políticos, deixando que o corpo apareça de modo mínimo na cena (no recorte fílmico). Verbalmente isso aparece nas falas de ambos os personagens que não expressam a tristeza por sua morte, mas sim o “Como a Mão do Joffrey continuarás?” (*frame 373*) ou a importância da “[a] linha de sucessão” (*frame 378*) para ocupar-se o trono, o que é somado aos risos e gargalhadas do público presentes no fundo sonoro, comprovando a comicidade da cena.

Os personagens têm suas características reais morais invertidas: Ned é representado como aproveitador, alguém que, após a morte de seu rei, logo queria tomar o poder e Cersei como vítima de Ned. Versão esta que foi manipulada para que o povo compreendesse a decapitação de Ned Stark como justa e que neste teatro é continuada, ampliada e que possibilita a satirização dos personagens. Na história real que ocorre na série, resumidamente, Ned Stark, antes da morte do rei, descobre que Joffrey não era o filho legítimo de Robert Baratheon, mas sim fruto das traições incestuosas da rainha Cersei e a confronta ameaçando contar a verdade ao rei. Infelizmente, Robert morre antes de saber a verdade e nomeia Ned como Protetor do Reino até que seu filho chegasse à maior idade para governar. Ned se nega a tal função e prefere coroar o irmão de Robert, Stannis Baratheon, como rei legítimo, porém é enganado por armações políticas de Lorde Baelish e é morto como traidor do reino.

Quadro 55 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

	 <p>Então, saia daí e me dê minha cadeira</p>
<p>382</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p> <p>- Risos / Aplausos / Música instrumental;</p> <p>- Sem falas.</p>	<p>383</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p> <p>- Barulho de Ned Stark “cutucando” o rei Joffrey;</p>
<p>- Sem falas.</p>	<p>Ator representando Ned Stark: “Então, saia daí e me dê minha cadeira (...)”.</p>
 <p>e desta forma não teremos mais problema!</p>	
<p>384</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p>	<p>385</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p>

<p>- Barulho de Ned Stark “cutucando” o rei Joffrey; Ator representando Ned Stark: “(...) e desta forma não teremos mais problema!”.</p>	<p>- Barulho de tapa / Som de passos; - Sem falas.</p>
 <p>386</p>	 <p>Mas tínhamos um acordo! Um acordo inegociável!</p> <p>387</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Som de passos / Expressão de espanto de "Ned Stark"; - Sem falas.</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Barulho de corpo caindo no chão de madeira / Som de passos; Ator representando Ned Stark: “Mas tínhamos um acordo! Um acordo inegociável!”.</p>
 <p>Começo a achar que tu não és confiável.</p> <p>388</p>	 <p>389</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Som de aplausos / Som de passos / Som do "ovacionar" da plateia; Ator representando Ned Stark: “Começo a achar que tu não és confiável.”.</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Nuca. - Som de aplausos / Som de passos / Som do "ovacionar" da plateia; - Sem falas.</p>
 <p>390</p>	
<p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Som de aplausos / Som de passos / Som do "ovacionar" da plateia; - Sem falas.</p>	





Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.









Joffrey Baratheon é representado na peça teatral como um jovem de bom coração, mas ingênuo e necessitado do apoio de alguém mais experiente. Ned Stark, ao contrário, seria o que deseja roubar o Trono de Ferro, e, por isso aproveitaria da situação.



É frequente a utilização de rimas paródicas nas falas dos atores e os *frames* 383 ao 389 reafirmam verbivocovisualmente o rebaixamento do personagem Ned Stark. Apenas por meio do verbal nas falas “Então, saia daí e me dê minha cadeira e desta forma não teremos mais problema!” (*frames* 383 e 384) e “Mas tínhamos um acordo! Um acordo inegociável! Começo a achar que tu não és confiável.” (*frames* 387 e 388) não é possível inferir pistas cômicas, mas ao se juntar ao imagético (que se utiliza frequentemente do Plano de Conjunto e agrega a ideia da coletividade ao ato cênico de embate entre os personagens no palco) e ao sonoro depreende-se a comicidade, o sarcasmo e a carnavalização deste momento cênico de destronamento.

Ned Stark cutuca o rei e exige o seu lugar no trono, após acordo feito com Tyrion Lannister para que esse ocupasse o cargo de sua Mão. Ele ganha, então, como resposta um tapa do rei, uma faca no pescoço, é arrastado pelos guardas reais e humilhado comicamente. O público recebe toda a cena com aplausos e ovacionando, o que indica o contentamento destes com a sorte de Ned. Em outras palavras, o público alegra-se e aprova o destronamento da figura mítica que Ned Stark ganhou perante o povo, no passado e em sua continuidade no presente cômico do teatro.

Quadro 56 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

 <p>Salve meu pai!</p>	 <p>Salve meu pai!</p>
391	392
- Close-up / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Som de passos / Som de pássaros / Expressão de pena ("Oh!") da plateia;	- Som de passos / Som de pássaros / Expressão de pena ("Oh!") da plateia;
Atriz representando Sansa Stark: “Salve meu pai!”	Atriz representando Sansa Stark: “Salve meu pai!”
 <p>Tu deves salvá-lo. Não te fará nenhum bem matá-lo.</p>	 <p>-Salve-o, por favor! Mostra piedade,</p>
393	394
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4 e Perfil;
- Som de passos / Som de pássaros / Expressão de pena ("Oh!") da plateia;	- Som de passos / Som de pássaros / Expressão de pena ("Oh!") da plateia;
Atriz representando Cersei: “Tu deves salvá-lo. Não te fará nenhum bem matá-lo”.	Atriz representando Sansa Stark: “Salve-o, por favor!”

 <p>mostra ao povo o que um bom rei deve ser.</p>	<p>Atriz representando Cersei: “Mostra piedade, (...)”</p>  <p>Bom povo, vocês podem relaxar.</p>
<p>395</p> <p>- Close-up / Normal; Frontal;</p> <p>- Som de passos / Som de pássaros / Expressão de pena (“Oh!”) da plateia;</p> <p>Atriz representando Cersei: “(...) mostra ao povo o que um bom rei deve ser.”</p>	<p>396</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos / Sonoplastia do chacoalhar de bolsa cheia de dinheiro;</p> <p>Ator representando Joffrey: “Bom povo, vocês podem relaxar.”</p>
 <p>O amigo do meu pai será poupado da...</p>	
<p>397</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos / Sonoplastia do chacoalhar de bolsa cheia de dinheiro;</p> <p>Ator representando Joffrey: “O amigo de meu pai será poupado da...”</p>	<p>398</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos / Sonoplastia de cortar a cabeça / Expressão de espanto e grito da plateia;</p> <p>- Sem falas.</p>
	 <p>Pai!</p>
<p>399</p> <p>- Close-up / Normal; Perfil;</p> <p>- Som de passos / Sonoplastia de cortar a cabeça / Expressão de espanto e grito da plateia;</p> <p>- Sem falas.</p>	<p>400</p> <p>- Primeiro Plano / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos / Expressão de espanto e grito da plateia;</p>
 <p>Oh, Pai...</p>	 <p>Atriz representando Sansa Stark: “Pai!”.</p>
<p>401</p>	<p>402</p>

- Plano Americano / Normal; 3/4; - Trilha sonora melancólica / Risos / Gargalhadas / Choro da atriz / Som dos pássaros; Atriz representando Sansa Stark: “Oh, Pai...”.	- Plano Americano / Normal; 3/4; - Trilha sonora melancólica / Risos / Gargalhadas / Choro da atriz / Som dos pássaros; - Sem falas.
	
403	404
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e 3/4; - Trilha sonora melancólica / Risos / Gargalhadas / Choro da atriz / Som dos pássaros; - Sem falas.	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Trilha sonora melancólica / Risos / Gargalhadas / Choro da atriz / Som dos pássaros; - Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Bakhtin (1987[1965], p.335) afirma que a “[a] perda da cabeça é um ato puramente cômico”, frase que se torna plausível a esse trecho de cena, pois um ato (decapitar alguém) que foi representado no início da série (primeira temporada) como algo tão trágico e horroroso, principalmente para a filha de Ned Stark, Arya Stark, que estava naquele momento assistindo, em meio ao público, a morte do pai, aqui passa a ser representado como engraçado, cômico e satírico.







No teatro, Ned Stark perde a sua cabeça após um acordo mal sucedido e por conta de um suborno feito por Tyrion Lannister ao carrasco (*frame* 396). Sua cabeça rola ao chão (*frame* 399) e é destacada pelo *Close-up*, é amparada pela filha Sansa (*frame* 401), que a tem arrancada das mãos (*frame* 402), e é retratada quase que como uma bola que é lançada de mão em mão pelos guardas antes de sair de cena (*frames* 403 e 404), como uma espécie de jogo cômico, no qual a bola é a cabeça de Ned.

Arya Stark, personagem real, que se encontra na plateia, vivencia duas vezes a morte do pai, Ned Stark, uma trágica e a outra cômica. A primeira, junto à multidão que estava assistindo à decapitação injusta e horrível realizada pelo carrasco Ser Ilyn Payne, a mando de Joffrey Baratheon, em Porto Real, no Grande Septo de Baelor. Nesse momento, Arya ainda era criança e cheia de esperanças. Agora, mais velha e após ter vivenciado inúmeros sofrimentos e aprendizados em sua jornada sozinha, Arya acompanha o rebaixamento e o destronamento cômico de seu pai bufão.

Essa situação a faz retomar antigas memórias e sensações, algo destacado em sua expressão facial pelo Primeiro Plano que destaca o aspecto emocional da personagem e pela

trilha sonora melancólica que acompanha os *frames* 400 ao 406. Mas, ao mesmo tempo, simboliza o seu renascimento, a sua renovação e a sua transformação. É após esse e demais acontecimentos deste episódio que Arya descobre quem realmente é e a força interior que possui, auto afirmando-se.

Quadro 57 – Fotomontagem da cena *O teatro medieval e sua ironia destronante*

	
<p>405</p> <p>- Plano Americano / Normal; Perfil;</p> <p>- Trilha sonora melancólica / Risos / Gargalhadas / Choro da atriz / Som dos pássaros;</p> <p>- Sem falas.</p>	<p>406</p> <p>- Primeiro Plano / Normal; 3/4;</p> <p>- Trilha sonora melancólica / Risos / Gargalhadas / Choro da atriz / Som dos pássaros;</p> <p>Ator representando Tyrion Lannister: “Não se preocupem! Tudo está bem.”</p>
	
<p>407</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;</p> <p>- Som de passos / Som do desenrolar do rolo de papel / Som de pássaros / Som de vaias da plateia;</p> <p>Ator representando Tyrion Lannister: “Tenho aqui um decreto.”</p>	<p>408</p> <p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil;</p> <p>- Som de passos / Som de pássaros / Som de vaias da plateia;</p> <p>Ator representando Tyrion Lannister: “Do meu pai, Tywin Lannister, o homem mais rico que verão.”</p>
	
<p>409</p> <p>- Plano Inteiro / Normal; Frontal;</p> <p>- Som de passos / Som de pássaros / Som de vaias da plateia;</p> <p>Ator representando Tyrion Lannister: “Ele proclama a mim Mão do Rei, (...).”</p>	<p>410</p> <p>- Plano Médio / Normal; 3/4;</p> <p>- Som de passos / Som de pássaros / Som de vaias da plateia / Som de jogar o rolo de papel no chão;</p> <p>Ator representando Tyrion Lannister: “(...) o cargo é meu pela vida toda.”</p>

 <p>E ele me deu permissão de tomar</p>	
<p>411</p>	<p>412</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; 3/4; - Som de passos / Som dos pássaros;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e 3/4; - Som de passos / Som de vaia da plateia / Som dos pássaros;</p>
<p>Ator representando Tyrion Lannister: “E ele me deu permissão de tomar (...)”.</p>	<p>- Sem falas.</p>
 <p>Sansa como minha esposa!</p>	 <p>Sansa como minha esposa!</p>
<p>413</p>	<p>414</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; Perfil; - Som de passos / Som de vaia da plateia / Grito de horror e espanto da atriz de Sansa / Som dos pássaros;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal; - Som de passos / Som de vaia da plateia / Grito de horror e espanto da atriz de Sansa / Som dos pássaros;</p>
<p>Ator representando Tyrion Lannister: “Sansa como minha esposa!”</p>	<p>Ator representando Tyrion Lannister: “Sansa como minha esposa!”</p>
 <p>Tu verás que o que não tenho em altura, compenso com apetite e bravura.</p>	 <p>Tu verás que o que não tenho em altura, compenso com apetite e bravura.</p>
<p>415</p>	<p>416</p>
<p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal; - Som de passos / Som de vaia da plateia / Som de tapa / Grito de horror e espanto da atriz de Sansa / Som dos pássaros;</p>	<p>- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Nuca; - Som de passos / Gritos da atriz de Sansa / Gritos de espanto da plateia;</p>
<p>Ator representando Tyrion Lannister: “Tu verás que o que não tenho em altura, compenso com apetite e bravura.”</p>	<p>Ator representando Tyrion Lannister: “Tu verás que o que não tenho em altura, compenso com apetite e bravura.”</p>

	
417	418
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Nuca;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Som de passos / Gritos da atriz de Sansa / Gritos de espanto da plateia;	- Som de passos / Gritos da atriz de Sansa / Gritos de espanto da plateia;
Ator representando Tyrion Lannister: “Tu verás que o que não tenho em altura, compenso com apetite e bravura.”	Ator representando Tyrion Lannister: “Então vamos esquecer do teu sofrimento e ensaiar nossa noite de casamento!”
	
419	
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	
- Som de passos / Gritos da atriz de Sansa / Gritos de espanto da plateia;	
Ator representando Tyrion Lannister: “Então vamos esquecer do teu sofrimento e ensaiar nossa noite de casamento!”	

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

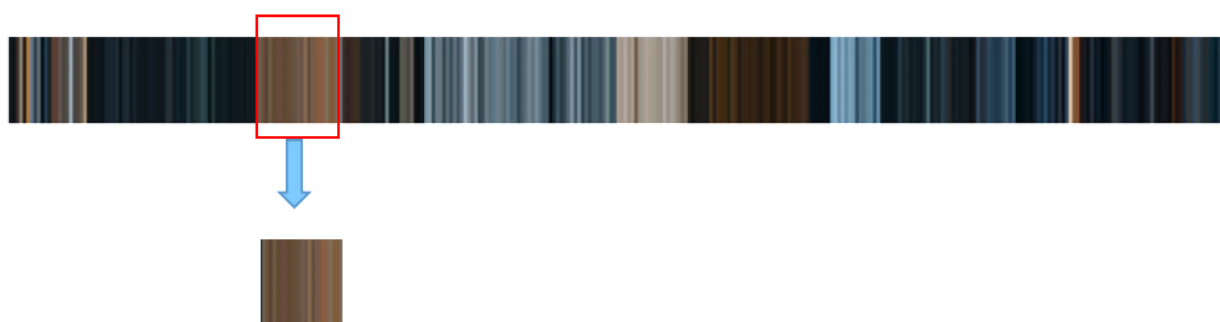
Tyrion Lannister, embora representado no teatro contrariamente ao que em realidade é na série, ou seja, malvado e oportunista, mantém-se com sua imagem de bufão relacionado à sexualidade escancarada e ao elemento do baixo corporal. Verbalmente a frase “E ele me deu permissão de tomar Sansa como minha esposa!” (*frames* 411 e 413) não destaca o baixo material e corporal. Contudo, quando esta se mescla ao visual, no qual o personagem leva a mão de Sansa à sua região genital ao mesmo tempo em que diz “(...) Sansa como minha esposa!” (*frames* 412, 413 e 414), é possível inferir esse elemento carnavalesco que recebe as vaias da plateia.

A comicidade e a relação com o rebaixamento e o baixo corporal e material permanecem nos *frames* finais (415 a 419), tanto verbal como visualmente. Verbalmente o personagem de Tyrion destaca que é um homem baixo (“Tu verás que o que não tenho em altura, (...)”), mas que esse defeito não o impede de ter apetite e bravura (“(...) compenso com apetite e bravura”), termos que não se ligam ao campo da alimentação (apetite por comida), nem mesmo ao fato de

ser ou não corajoso ou destemido nas guerras. Metaforicamente, Tyrion refere-se ao apetite e ao ímpeto sexual forte que tem; ele não seria um fraco sexual, mas sim um homem viril.

Essa fala metaforizada de Tyrion pode ser compreendida em seu todo sexual, pois visualmente é complementada quando ele, ao falar, puxa a parte do vestido de Sansa, que cobre os seios, colocando-os à mostra e abrindo-os ao externo. Entretanto, o fundo sonoro declara que o público não encarou esse ato como algo cômico, mas sim como uma ação inaceitável, pois as pessoas iam e gritam espantosamente.

Nesse trecho de cena a cor cinza quase não aparece e, assim, a saturação é maior. Vejamos¹⁶⁰:



Há uma presença mais destacada das cores quentes, tais como o amarelo e o vermelho que preenchem, principalmente, o palco e os momentos de encenação. Juntamente com o vermelho e o azul que aparecem, o amarelo é uma das cores primárias e a mais clara dentre elas, sendo a cor com mais evidência perante as demais. Segundo Heller (2014, p.153), para ser expressa a alegria do amarelo “ele precisa sempre da companhia do vermelho e do laranja” como ocorre nas cenas em que o palco está em destaque e o riso da plateia surge, demonstrando o contentamento causado pela peça teatral e o seu ar cômico.

Assim, após termos visto o destronamento de reis, de rainhas, de representantes e de chefes de uma Casa e, nessa última seção, da figura estereotipada que estes ganham na sociedade de Westeros, na próxima e última análise trazemos o destronamento de uma instituição hierárquica e segregadora do conhecimento. Chamaremos o trecho recortado da sétima temporada de *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*.

¹⁶⁰ Fonte, site Vox: “More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 10 out. 2019.

7.5. *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

A sétima temporada de GOT estreou em 16 de julho de 2017 e teve sete episódios. Com uma temática mais sombria e com a diminuição de seus núcleos narrativos, a série focaliza mais, de um lado, as rivalidades entre Cersei Lannister e Daenerys Targaryen para a conquista do Trono de Ferro e, de outro, a verdadeira ameaça da aproximação, cada vez maior, do Rei da Noite¹⁶¹ com o seu Exército dos Mortos¹⁶². Assim, a temporada apresenta um tom maior de fechamento de enredos e, conseqüentemente, de preparação para a sua finalização com a oitava temporada (lançada em abril de 2019), o que dilui consideravelmente o seu ar cômico-carnavalesco. Por essa razão, selecionamos dessa temporada apenas o primeiro episódio que apresenta, com uma duração e uma intensidade maiores, os elementos da carnavalização e do grotesco estudados por Bakhtin.

Este episódio teve o seu recorte realizado dos 00:26:39s aos 00:32:49s, no qual encontramos o personagem Samwell Tarly realizando o seu sonho de estar entre os Meistres¹⁶³ da Cidadela¹⁶⁴. Ele havia sido enviado por John Snow, Lorde Comandante¹⁶⁵ da Patrulha da Noite¹⁶⁶, para ampliar os seus conhecimentos com a finalidade de ser o novo mestre da patrulha e, principalmente, para descobrir e aprender como seria possível derrotar o Rei da Noite.

Os primeiros *frames* (420 ao 423) situam o telespectador sobre o quão grandioso é o interior da Cidadela. Sob o ângulo *Contra-Plongée* vê-se o lustre que surge e que revela o espaço cênico dando a este a ideia de poder e glória. Soma-se a luz intensa, que entra pela fenda da torre central da biblioteca, e é refletida pelos espelhos que formam o lustre, destacando, assim, a grande quantidade de livros que compõem as estantes. No Plano Geral o ambiente da biblioteca é colocado como maior em relação à Samwell Tarly, que por sua vez surge de modo

¹⁶¹Ele é o líder e o gerador dos Caminhantes Brancos. Sua origem data da era dos Primeiros Homens, habitantes humanos primitivos de Westeros, grupo do qual fazia parte. Diz a lenda que ele era um homem comum que foi capturado pelos Filhos da Floresta, que para defenderem suas florestas e árvores sagradas, pressionaram um punhal de obsidiana em seu peito, transformando-o no primeiro dos Caminhantes Brancos.

¹⁶²Criaturas mortas que são reanimadas pelos Caminhantes Brancos para integrar o seu exército.

¹⁶³São uma “ordem de sábios, curadores, chefe dos correios e cientistas que são treinados em uma escola chamada de Cidadela” (Fonte: <https://wiki.gelofogo.com/index.php/Meistres>. Acesso em 10 nov. 2019). São os conselheiros científicos, médicos e históricos dos senhores dos Sete Reinos.





¹⁶⁴Sendo fundada há muito tempo, seu objetivo é promover e intensificar o alto conhecimento e a aprendizagem no continente de Westeros, aceitando apenas homens que entram como noviços para serem treinados e ficam até atingirem o grau de Meistres. Aqui empregamos a escrita desse nome com “t”, pois seguimos a legenda, em língua portuguesa, do DVD original da série. Porém, em muitos sites o nome foi traduzido do inglês (*Citadel*) como Cidadela.

¹⁶⁵Título recebido pelo comandante da Patrulha da Noite. É a autoridade máxima da ordem, servindo até a sua morte. Sua sucessão é escolhida por eleição entre os irmãos juramentados.

¹⁶⁶Espécie de ordem militar que protege o grandioso paredão de gelo, conhecido como a Muralha, que separa a fronteira do norte dos Sete Reinos das terras além da muralha.

reduzido no canto inferior esquerdo do *frame* 423. Desse modo, contextualiza-se o local no qual a história ocorre e dá pistas sobre a interação desse personagem com o espaço cênico.





Quadro 58 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

	
420	421
- Plano Geral / <i>Contra-Plongée</i> ; Frontal;	- Plano Geral / Normal; Frontal;
- Trilha sonora orquestrada que destaca a grandiosidade do local;	- Trilha sonora orquestrada que destaca a grandiosidade do local;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
422	423
- Plano Geral / Normal; Frontal;	- Plano Geral / Normal; Frontal;
- Trilha sonora orquestrada que destaca a grandiosidade do local;	- Trilha sonora orquestrada que destaca a grandiosidade do local;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Dos *frames* 424 ao 427 Samwell é visto colocando alguns livros nas prateleiras da biblioteca; livros grandes, grossos e pesados que podem assim ser percebidos pelo aspecto visual e pelo sonoro. Nesse primeiro momento tem-se a sensação de que o personagem realiza tarefas de estudo para as quais havia sido enviado à Cidadela, pois o Plano Detalhe ao focar as mãos que devolvem os livros e o Plano Médio ao destacar o rosto de Samwell que olha para o livro traz a metáfora visual e estereotipada de um estudioso em busca, nas prateleiras de uma biblioteca, de livros para estudar e, após concluída essa atividade, os devolve. Antes de iniciar esse episódio, o telespectador tem apenas a informação de que Samwell chega à Cidadela e que está lá para estudar. No último episódio da temporada anterior (sexta), a cena final de Samwell traz a sua chegada à Cidadela e seu êxtase ao ver o tamanho da biblioteca, não tendo sido acrescentada, desse modo, nenhuma informação a mais sobre quais seriam as suas funções nesse local.

Quadro 59 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

	
424	425
- Plano Detalhe / Normal; Frontal;	- Plano Detalhe / Normal; Perfil;
- Som de correntes e de livros pesados sendo colocados com força nas prateleiras;	- Som de correntes e de livros pesados sendo colocados com força nas prateleiras;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
426	427
- Plano Detalhe / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Som de correntes e de livros pesados sendo colocados com força nas prateleiras;	- Som de correntes e de livros pesados sendo colocados com força nas prateleiras;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

No *frame* 428 o Plano Geral e o ângulo *Plongée* colocam Samwell, visto de cima, como inferior perante o tamanho gigante das prateleiras de manuscritos pelas quais ele passa com o carrinho de livros. E é a partir disso que o personagem começa a revelar como realmente é o seu treinamento para se tornar um meistre: não apenas com estudo, mas com muito trabalho.

É, então, apresentada a dualidade alto versus baixo, existente dentro da Cidadela e, principalmente no percurso de aprendizado de Samwell: há o lado superior e elevado, pois ela é a detentora e abriga todo o vasto conhecimento de Westeros (manuscritos e livros repletos de teorias e descobertas histórico-científicas). No entanto, há também o lado rebaixador nas tarefas que Samwell é obrigado a realizar enquanto novato; trazendo assim o realismo grotesco para a cena.

Comicamente, essa dualidade é colocada lado a lado nos *frames* 428 e 429. Antes Samwell tinha a honra de empurrar o carrinho dos livros e manuscritos da biblioteca. Logo em seguida, ele aparece empurrando o carrinho que leva os penicos utilizados pelos mestres e arquimeistres da Cidadela. Ou seja, ao mesmo tempo em que é permitido a ele, com algumas

restrições, o conhecimento da biblioteca seja organizando-o e guardando-o, seja estudando por meio dos poucos que tem acesso, a ele também é dada a função mais degradante de coletar e limpar os penicos repletos de excrementos de outras pessoas que constantemente colocam-se acima dele.

Nessa etapa da cena, os acontecimentos do dia a dia do personagem são apresentados de modo acelerado. Aqui, cada *frame*, colocado imediatamente um após o outro e com grande dinamismo, ao final, gera a sensação de esgotamento físico e mental de Samwell, bem como de sua insatisfação por estar fazendo as tarefas de guardar os livros e manuscritos; coletar os penicos; jogar na latrina as fezes e a urina neles contidos; limpar, lavar e esfregar os penicos e servir a comida para as pessoas da Cidadela, ao invés de estar estudando para atingir o seu objetivo de ser mestre, bem como investigando e se preparando para derrotar o Rei da Noite; algo de maior relevância para o personagem, para a Patrulha da Noite e para aqueles que moram próximos à Muralha¹⁶⁷.

Quadro 60 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

428 - Plano Geral / <i>Plongée</i> ; Nuca; - Som das rodas do carrinho de livros; - Sem falas.	429 - Plano Detalhe / Normal; Frontal; - Som das rodas do carrinho de penicos; - Sem falas.
430 - Plano Geral / <i>Plongée</i> ; 3/4; - Som de passos / Som de gemidos e respirações fortes de doentes / Som de tosses; - Sem falas.	431 - Plano Detalhe / Normal; Perfil; Som de passos / Som de gemidos e respirações fortes de doentes / Som de tosses / Som do arrastar do penico de metal no chão; - Sem falas.

¹⁶⁷É uma gigantesca fortificação de quinhentos quilômetros de extensão, situada na fronteira norte dos Sete Reinos.

	
432	433
- Plano Detalhe / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Som de passos / Som de gemidos e respirações fortes de doentes / Som de tosses;	- Som de passos / Som de gemidos e respirações fortes de doentes / Som de tosses;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
434	435
- Plano Médio / Normal; Perfil;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Som de gemido e da flatulência do senhor deitado;	- Som de ânsia de vômito de Samwell Tarly;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
436	437
- Plano Médio / Zenital; Holandês;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Som de moscas / Som do levantar a tampa da latrina;	- Som de moscas / Som de ânsia de Samwell Tarly;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
438	439
- Plano Geral / Plongée; 3/4;	- Plano Inteiro / Contra-Plongée; Perfil;
- Som de despejar os excrementos dos penicos na latrina;	- Som do escovar com força os penicos (o metal);
- Sem falas.	- Sem falas.

	
440	441
- Plano Americano / Normal; Frontal; - Som de passos / Som das rodas do carrinho de livros / Som do "jogar" o livro pesado na pilha que Samwell segura / Som do gemer (pelo peso que carrega) e do suspiro de Samwell;	- Plano Americano / Normal; Frontal; - Som de passos / Som das rodas do carrinho de livros / Som do "jogar" o livro pesado na pilha que Samwell segura / Som do gemer (pelo peso que carrega) e do suspiro de Samwell;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
442	443
- Plano Geral / <i>Plongée</i> ; 3/4; - Som de conversas / Som do despejar da comida líquida no prato / Som de panelas, talheres e pratos / Som de passos;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal; - Som de conversas / Som do despejar da comida líquida no prato / Som de panelas, talheres e pratos / Som de passos;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
444	445
- Primeiro Plano / Normal; Frontal; - Som de conversas / Som do despejar da comida líquida no prato / Som de panelas, talheres e pratos / Som de passos;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Perfil; - Som de conversas / Som do despejar da comida líquida no prato / Som de panelas, talheres e pratos / Som de passos;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

O rebaixamento e a degradação do personagem são compreendidos tanto pelas imagens quanto pelo fundo sonoro. Imagetivamente Samwell revela, por meio de sua expressão facial, o quão degradante e nojento é ter de coletar, ver e limpar os excrementos de alguém, principalmente por sua sensação de ânsia presente no visual e no sonoro nos *frames* 433 e 435.

No *frame* 436, o ângulo Zenital coloca de cima a tensão de ter de abrir a latrina repleta de excrementos para poder limpar os penicos e ter de encarar essa situação rebaixadora, o que é complementado pelo ângulo Holandês que reflete a instabilidade e a perturbação do personagem. O ângulo *Plongée* destaca, principalmente nos *frames* 430 e 438, o quão pequeno e inferior é Samwell no momento em que está realizando a tarefa de limpar e lavar os penicos.

O fundo sonoro agrega verossimilhança aos acontecimentos da cena e colaboram para que o telespectador também possa perceber esse rebaixamento trazido pelos excrementos. Por exemplo, nos *frames* 434, 435, 436, 437 e 438, o som dos gemidos e da flatulência do senhor que é enfocado deitado, o som forte da ânsia de Samwell, os zumbidos das moscas no momento em que a tampa da latrina é aberta e o som do despejar dos excrementos na latrina causam a sensação de inferioridade, de contato com tudo aquilo que é baixo, que vem da terra e que para ela retorna. É como se a todo momento fosse colocada a questão do elevado (céu) versus o baixo (terra) presente na Cidadela: há o sublime, o conhecimento e a alta sabedoria, mas também existe o contato com tudo aquilo que é baixo, que provêm do corpo do homem e que se agrega à terra, como no caso dos excrementos, mas que ninguém destaca ao falar desse importante local.

A utilização do ângulo *Contra-Plongée* no *frame* 439, curiosamente, ao invés de conceber a sensação de superioridade do personagem, por meio do Plano Inteiro estabelece a inter-relação de Samwell com o ambiente e com a tarefa que realiza. Ou seja, o que se torna gigantesco nesse *frame* é a tarefa infundável de ter de esfregar os penicos sujos e entrar em contato com o baixo material e corporal.







Além disso, o personagem é colocado, nos *frames* 442 e 445, como inferior, hierarquicamente, aos seus mestres, na quantidade do conhecimento que lhe é permitido ter acesso e nas tarefas que realiza, pois embora esteja ao lado deles no momento da comida, não está junto a eles, mas sim os servindo.


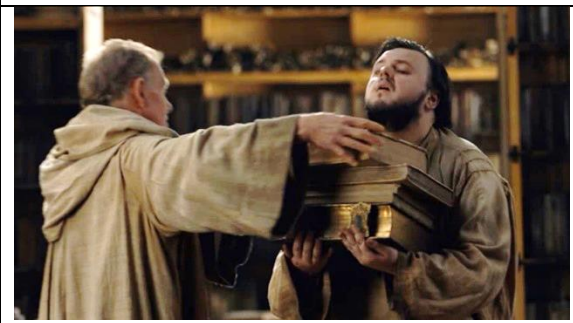
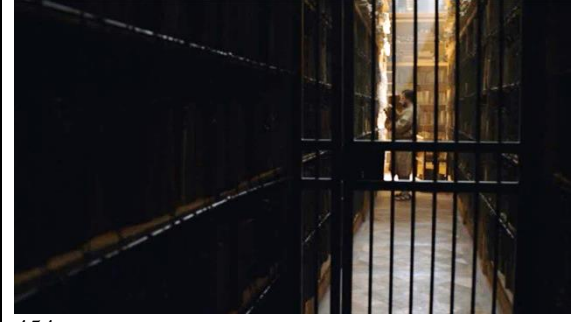





Destaca-se que numa sequência de 18 *frames* que compõem uma etapa da demonstração das atividades diárias de Samwell apenas em dois momentos o personagem “livro” aparece (*frames* 428, 440 e 441). No primeiro, somente por meio da figura do carrinho enquanto Samwell está de costas sem demonstrar reações. No segundo, quando um mestre passa e “joga” o livro sobre a pilha que Samwell coletava e que o fundo sonoro (som de gemer) agrega o valor de sofrimento do personagem. Com isso, infere-se que a relação de Samwell com o conhecimento advindo dos livros e dos manuscritos é apenas de servidão e não de troca; Samwell está abaixo deles.

A utilização frequente do Plano Detalhe enfoca o conteúdo dos penicos como se fosse o olhar do personagem para as fezes e a urina todas as vezes que pega o objeto, como exemplo do *frame* 447, no qual a câmera subjetiva, em primeira pessoa, mostra o foco do olhar de Samwell e o *frame* 448 demonstra, visual e sonoramente, o seu desconforto, presente em sua expressão facial.

Os *frames* 449, 450 e 451, seguidamente, estabelecem uma metáfora visual na qual o prato onde a comida é servida mescla-se imageticamente com os penicos cheios de fezes ou de urina. O prato e o penico apresentam o mesmo formato e retomam, assim, a ideia de que ambos acabam sendo iguais, um gerando o outro.

Quadro 61 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

	
<p>446</p> <p>- Plano Americano / Normal; Perfil;</p> <p>- Som de correntes e de livros pesados sendo colocados com força nas prateleiras / Som do vento;</p> <p>- Sem falas.</p>	<p>447</p> <p>- Plano Detalhe / Zenital; Frontal;</p> <p>- Som do arrastar do penico no chão / Som dos excrementos balançando dentro do penico;</p> <p>- Sem falas.</p>
	
<p>448</p> <p>- Plano Médio / Normal; Perfil;</p> <p>- Som de ânsia de vômito de Samwell;</p> <p>- Sem falas.</p>	<p>449</p> <p>- Close-up / <i>Plongée</i>; Frontal;</p> <p>- Som do metal do penico batendo um no outro;</p> <p>- Sem falas.</p>
	
<p>450</p> <p>- Close-up / <i>Plongée</i>; Frontal;</p>	<p>451</p> <p>- Close-up / Normal; 3/4;</p>

<p>- Som da comida mais líquida caindo no prato; - Sem falas.</p>	<p>- Som da urina sendo despejada na latrina; - Sem falas.</p>
	
<p>452</p> <p>- Primeiro Plano / Normal; Frontal; - Som do bufar de cansaço e nojo de Samwell;</p>	<p>453</p> <p>- Plano Médio / Normal; 3/4; - Som de um livro batendo com força sobre o outro que está na pilha que Samwell segura;</p>
<p>- Sem falas.</p>	<p>- Sem falas.</p>
	
<p>454</p> <p>- Plano Inteiro / Normal; Perfil; - Som do arrastar do livro pesado sobre a prateleira;</p>	<p>455</p> <p>- Plano Detalhe / Normal; 3/4; - Som do livro batendo nas correntes;</p>
<p>- Sem falas.</p>	<p>- Sem falas.</p>
	
<p>456</p> <p>- Plano Americano / Normal; Perfil; - Som dos excrementos caindo do penico na latrina;</p>	<p>457</p> <p>- Close-up / Plongée; 3/4; - Som da comida caindo no prato;</p>
<p>- Sem falas.</p>	<p>- Sem falas.</p>
	
<p>458</p> <p>- Plano Detalhe / Zenital; Frontal; - Som do arrastar do penico de metal no chão;</p>	<p>459</p> <p>- Plano Americano / Normal; Perfil; - Som forte de ânsia;</p>
<p>- Sem falas.</p>	<p>- Sem falas.</p>

	
460	461
- Close-up / <i>Plongée</i> ; Perfil;	- Plano Geral / <i>Plongée</i> ; 3/4;
- Som da torneira sendo aberta / Som da água escorrendo;	- Som de bater um penico de metal sobre o outro;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.









Com o *frame* 446 tem-se mais uma nova sequência diária da vida de Samwell iniciando-se. E novamente as atividades de guardar os livros, recolher os penicos, servir a comida, despejar a urina e as fezes na latrina repetem-se ao enfatizarem as emoções de ânsia, esgotamento físico e mental, bem como o sofrimento do personagem.









Os livros e, metaforicamente, o conhecimento continuam como uma figura a perseguir Samwell, que é visualmente aprisionado pelas correntes das prateleiras (*frame* 455) e pelas grades (*frame* 454), dando a sensação de observar, como um fantasma, o personagem (*frame* 454). Consideramos os livros como um personagem, pois na narrativa seriada é forte a construção imagética e verbal do poder que estes possuem para o local e para o personagem Samwell. Eles são o “fruto proibido” e de acesso restrito. Mulheres e crianças não poderiam entrar na Cidadela, principalmente na biblioteca, e homens apenas com uma carta que os autorizasse. O sonho e o desejo de vida de Samwell acabam resumindo-se como um amor platônico aos livros e, principalmente, ao conhecimento que está trancado na área restrita da biblioteca: ele jamais alcançará a sua concretização por meios legais. A única forma de aproximar-se deles é, nesse primeiro momento, os servindo.







Os *frames* 447 e 449 introduzem imagetivamente a figura das fezes de modo bem destacado e aberto; é esse o produto do homem elevado e intelectual. A imagem dos excrementos é seguida pela da comida, em sua forma líquida, sendo servida num prato e, imediatamente, o da urina sendo despejada na latrina; as fezes confundem-se imagetivamente com a comida (fazendo-nos associar à figura, por exemplo do feijão e da linguiça). Todas essas imagens colaboram para que seja possível interpretar o lado inferior e grotesco também presente na Cidadela, local sempre considerado como elevado e de extrema cultura e hierarquia, que produz o conhecimento de Westeros, mas que também produz excrementos. A característica

material líquida é o que torna comum a comida e os excrementos, como, de forma sequencial, os *frames* 462 e 463 enfatizam.

Quadro 62 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

	
462	463
- Close-up / Normal; Frontal;	- Close-up / Normal; 3/4;
- Som da comida líquida “caindo” no prato;	- Som dos excrementos “caindo” na latrina;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
464	465
- Primeiro Plano / Normal; Perfil;	- Close-up / <i>Plongée</i> ; Frontal;
- Som de ânsia de Samwell;	- Som de um penico de metal batendo sobre o outro;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
466	467
- Plano Detalhe / Normal; Frontal;	- Plano Inteiro / Normal; Nuca;
- Som da torneira sendo aberta / Som da água escorrendo;	- Som do raspar do metal do penico;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
468	469

- Close-up / <i>Plongée</i> ; Perfil; - Som da água escorrendo; - Sem falas.	- Plano Geral / <i>Plongée</i> ; 3/4; - Som do bater um penico sobre o outro; - Sem falas.
	
470	471
- Close-up / Normal; Frontal; - Som da comida líquida “caindo” no prato; - Sem falas.	- Plano Americano / Normal; Perfil; - Som do bufar de nojo de Samwell; - Sem falas.
	
472	473
- Plano Detalhe / Normal; Frontal; - Som da água escorrendo; - Sem falas.	- Plano Americano / Normal; Perfil; - Som do “grunir” de ânsia de Samwell; - Sem falas.
	
474	475
- Plano Geral / <i>Plongée</i> ; Perfil; - Som de bater o livro pesado na prateleira; - Sem falas.	- Plano Detalhe / <i>Contra-Plongée</i> ; 3/4; - Som do livro batendo nas correntes; - Sem falas.
	
476	477
- Close-up / <i>Plongée</i> ; Perfil; - Som do abrir da torneira; - Sem falas.	- Plano Geral / <i>Plongée</i> ; 3/4; - Som do bater um penico de metal sobre o outro; - Sem falas.

	
478	479
- Close-up / Normal; Frontal;	- Primeiro Plano / Normal; Perfil;
- Som da comida líquida caindo no prato;	- Som de ânsia de Samwell;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
480	481
- Close-up / Plongée; Frontal;	- Close-up / Normal; Frontal;
- Som de bater um penico de metal sobre o outro;	- Som de colocar com força o livro pesado sobre a pilha que Samwell carrega;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
482	483
- Plano Detalhe / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Perfil;
- Som do abrir da torneira;	- Som do esfregar com força o metal do penico / Som de ânsia;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

A repetição das tarefas mantêm-se após o *frame* 462 e passam a trazer um tom tragicômico. Cômico, pois uma tarefa acaba fundindo-se às outras como se não fosse mais possível reconhecê-las separadamente (livro, excremento, comida). As expressões e reações de Samwell tornam-se trágicas pelo sofrimento do personagem em suas tarefas e pelo seu esforço por tentar, sem sucesso, ter acesso aos livros, mas também cômicas ao lembrarmos que ele desde o início da série foi caracterizado como frágil e sensível, sonhava estar na Cidadela, imaginava-se estudando e, ao contrário, agora se encontra sendo rebaixado pelos excrementos.

Optamos por colocar, de modo repetido, os *frames*, pois embora tenham alguns pontos distintos de imagem e do fundo sonoro entre um e outro, as cenas são mostradas, no trecho selecionado para análise, intencionalmente com essa repetição exaustiva para trazer a sensação de desgaste do personagem. Logo, toda essa escolha de montagem fílmica aponta para a significação de que tudo o que ocorre no dia a dia de Samwell na Cidadela é um ciclo de transformação para ele e um círculo vicioso e constante das mesmas atividades.

Além disso, essa forma de apresentar a situação em que o personagem é colocado traz a reflexão de que todos os livros da Cidadela são como o alimento para a mente que está em busca do conhecimento e que a comida servida por Samwell é o alimento que nutre o corpo humano. Porém, ambos os alimentos, na vivência do personagem, acabam resumindo-se aos excrementos e seu destino final seria a latrina. Tudo se mistura imagetivamente e sonoramente: tanto os livros, quanto a comida e os excrementos ganham nuances e características que mesclam um ao outro, seja no aspecto material, seja no sonoro. A percepção da figura dos livros perde-se no meio da imagem da comida e dos excrementos.

Após ser representado o caráter exaustivo das atividades diárias que Samwell realiza, as cenas, a partir do *frame* 484, começam a ocorrer de modo natural e o dinamismo no movimento dos *frames* diminui. O personagem aparece (*frame* 484) colocado de forma curiosa dentro do cenário que o cerca, como que preso, atrás das grades junto ao personagem dos livros (Plano Inteiro). Contudo, é no *frame* 485, por meio da câmera subjetiva, que se nota o olhar desejoso e curioso de Samwell para o que se encontra na área restrita da biblioteca.

No *frame* 486 vê-se a relação de Samwell com o cenário (Plano Médio) e a sua postura reflexiva e até mesmo entristecida (*frame* 487) ao observar a biblioteca, enfatizado pelo Primeiro Plano. É como uma jornada: o objetivo final é alcançar o personagem “livro da área restrita”. Para isso, Samwell passa pelos mais terríveis sofrimentos e provações, por meio da figura dos excrementos e, no *frame* 487, encontra-se imagetivamente proibido, pelas grades, de acessar esse personagem livro. No entanto, mantém-se o ar narrativo de “continuar tentando e insistindo” (como veremos no verbal contido na segunda etapa da cena).


A sensação transmitida pelas imagens (*frames* 484 ao 493) é de que todo o conhecimento de que Samwell precisa, está em uma área proibida ao seu acesso; separados um do outro por grades, como enfatizam os *frames* 484, 485, 487, 489 e 491. O olhar do personagem enfoca um dos livros que estão na área restrita, como que cobiçando algo que lhe é proibido (*Close-up*, *frame* 478).

A partir do momento em que o olhar subjetivo de Samwell (*frame* 485) aparece e observa a área restrita, pode ser inferida a tristeza do personagem, pois além de visualmente ele

estar com a expressão facial condizente, o fundo sonoro possui uma trilha com tons melodramáticos.

Quadro 63 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

484	485
- Plano Inteiro / Normal; Perfil;	- Plano Inteiro / Normal; Frontal;
- Som de passos / Som das correntes / Som do vento / Som de respiração cansada de Samwell;	- Tem início uma trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático;
- Sem falas.	- Sem falas.
486	487
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Primeiro Plano / Normal; Frontal;
- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som das correntes;	- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som de passos / Som da grade de ferro;
- Sem falas.	- Sem falas.
488	489
- Close-up / Normal; Frontal;	- Plano Médio / Normal; Perfil;
- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som da respiração de Samwell / Som de chaves balançando e de passos de alguém que se aproxima;	- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som das chaves balançando e dos passos do mestre / Som das correntes das prateleiras;
- Sem falas.	- Sem falas.

	
490	491
- Plano Americano / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e Frontal;
- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som das chaves balançando e dos passos do meistre / Som das correntes das prateleiras;	- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som das chaves balançando / Som dos passos do meistre e de Samwell / Som das correntes das prateleiras;
- Sem falas.	- Sem falas.
	
492	493
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil e Frontal;	- Plano Médio / Normal; Perfil;
- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som das chaves e dos passos do meistre / Som do abrir e do fechar da porta de ferro;	- Trilha sonora com destaque ao violoncelo e tom melodramático / Som das chaves e dos passos do meistre / Som do abrir e do fechar da porta de ferro;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Os *frames* de 420 ao 493 contêm apenas uma arquitetônica vocovisual, sem a presença do verbal. Porém, é na segunda e última parte que compõe o trecho, com a verbivocovisualidade destacada, que é possível inferir que os diálogos presentes é que trazem maior significação para a referida sequência inicial; como veremos na continuação da análise.



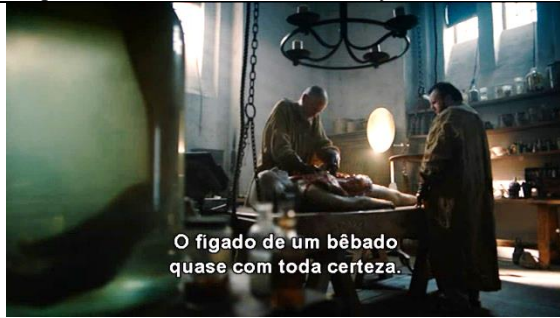


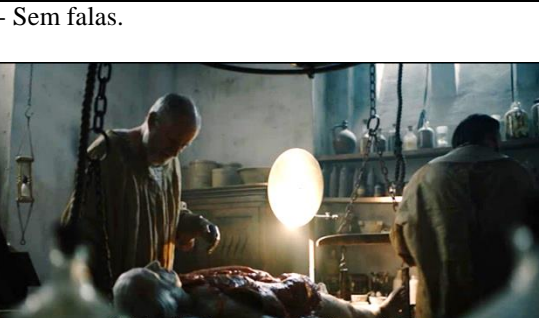
Nessa segunda etapa da cena, Samwell Tarly está ajudando o arquimeistre Ebrose a dissecar para estudo o corpo de um meistre, e o personagem aproveita para relembrar ao seu mestre sobre o seu pedido de permissão para adentrar a área restrita da biblioteca e ter acesso aos livros que, segundo Samwell, teriam informações que o ajudariam com o seu objetivo de derrotar o Rei da Noite.



Logo de início a cena traz a figura do corpo em pedaços por meio do braço com a mão que está dentro do vidro, no *frame* 494, sob enfoque e no primeiro plano do quadro fílmico, consequentemente desfocando os personagens, Samwell e arquimeistre Ebrose que estão ao fundo. O fundo sonoro dá destaque ao som de um órgão sendo arrancado com força de um

corpo que está sobre a mesa de estudo do laboratório. Verbalmente, o arquimeistre enfatiza a possível causa da morte do meistre: a bebida, “a maldição da humanidade” (*frame* 500), após analisar o estado do fígado (“O fígado de um bêbado quase com toda certeza.” – *frame* 496).

Assim, verbivocovisualmente, o que ganha ênfase é o corpo humano aberto e morto devido ao vício pela bebida e o seu estudo e de seus órgãos (descrição e pesagem), bem como a visão punitiva do consumo da bebida, por alguém que é considerado um estudioso (um arquimeistre).

Quadro 64 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

 <p>Meistre Weyland.</p>	
494	495
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Som do órgão sendo arrancado do corpo morto;	- Som do órgão sendo arrancado do corpo morto;
Arquimeistre Ebrose: “Meistre Weyland.”	- Sem falas.
 <p>O fígado de um bêbado quase com toda certeza.</p>	
496	497
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Som do órgão sendo arrancado do corpo morto;	- Som da respiração ofegante e cansada do arquimeistre;
Arquimeistre Ebrose: “O fígado de um bêbado quase com toda certeza.”	- Sem falas.
	 <p>O triunfo dos prazeres transitórios.</p>
498	499
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4;
- Som do colocar o órgão ensanguentado nas mãos de Samwell;	- Som de passos / Som do pegar ferramenta de metal;

- Sem falas.	Arquimeistre Ebrose: “O triunfo dos prazeres transitórios.”
 <p>A maldição da humanidade.</p>	 <p>Arquimeistre, eu estava pensando...</p>
500	501
- Plano Médio / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Som do cortar com força a pele do corpo morto;	- Som do cortar com força a pele do corpo morto;
Arquimeistre Ebrose: “A maldição da humanidade.”	Samwell Tarly: “Arquimeistre, eu estava pensando...”
	 <p>Quanto pesa?</p>
502	503
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;
- Som do cortar com força a pele do corpo morto / Som do colocar os pesos na balança;	- Som das correntes da balança;
- Sem falas.	Arquimeistre Ebrose: “Quanto pesa?”
	 <p>Quatro quilos e duzentos.</p>
504	505
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal;	- Plano Americano / Normal; Perfil;
- Som das correntes da balança;	- Som de passos / Som da respiração do Arquimeistre / Som do vento;
- Sem falas.	Samwell Tarly: “Quatro quilos e duzentos.”
	 <p>Quería saber se o senhor considerou minha proposta.</p>
506	507
- Plano Médio / Normal; Frontal;	- Close-up / Plongée; Holandês;





- Som de passos / Som da respiração do Arquimeistre / Som do vento / Som do retirar a caneta do suporte;	- Som do vento / Som da caneta esfregando no papel (na escrita do Arquimeistre);
- Sem falas.	Samwell Tarly: “Queria saber se o senhor considerou minha proposta.”







Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

A primeira parte da cena apresenta um ar mais cômico ao representar, de forma dinâmica, o dia a dia de Samwell como um círculo repetitivo de realização de tarefas rebaixadoras, dignas dos novatos. Porém, essa segunda e última parte perde o tom cômico e se torna mais séria e fechada, tanto pelas cores mais frias que compõem o quadro fílmico, quanto pelo assunto principal da conversa: o pedido de permissão para acessar a área restrita.

É por meio desse assunto que é possível ver a diferença hierárquica que Samwell tem com relação aos demais; ele não é mestre, apenas um novato (*frames* 513 e 514) e, por essa razão, seu pedido é negado (*frame* 515). As posições de mestre ou de arquimeistre são elevadas e de grande destaque. Além de serem estudiosos, de registrarem seus experimentos e acontecimentos histórico-científicos em seus manuscritos, também são médicos. É a eles que os reis e sua família recorrem quando possuem algum problema de saúde; cada castelo tem um mestre responsável por essa área.

Quadro 65 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

	
508	509
- Plano de Conjunto / Normal; Perfil;	- Plano de Conjunto / Normal; 3/4 e Nuca;
- Som das correntes e bandejas da balança oscilando;	- Som da caneta sendo colocada no suporte / Som de passos / Som da respiração do arquimeistre;
Arquimeistre Ebrose: “Não me lembro de sua proposta.”	Samwell Tarly: “Eu lhe perguntei, (...)”.
	
510	511
- Plano de Conjunto / Normal; 3/4 e Nuca;	- Plano Americano / Normal; Frontal;

- Som da caneta sendo colocada no suporte / Som de passos / Som da respiração do arquimeistre;	- Som de passos / Som da respiração do arquimeistre;
Samwell Tarly: “(...) em vista do que testemunhei no Norte, (...)”.	Samwell Tarly: “(...) se eu poderia ter acesso à área restrita da biblioteca.”
	
512	513
- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Nuca;	- Plano de Conjunto / Normal; Frontal e Nuca;
- Som de passos / Som da respiração do arquimeistre;	- Som da respiração do arquimeistre;
Arquimeistre Ebrose: “Aquela área é reservada aos mestres.”	Arquimeistre Ebrose: “Você é mestre?” Samwell Tarly: “Não.”
	
514	515
- Primeiro Plano / Normal; 3/4;	- Plano Médio / Normal; Frontal;
- Som da respiração de Samwell;	- Som de um órgão sendo retirado;
Arquimeistre Ebrose: “Você é mestre?” Samwell Tarly: “Não.”	Arquimeistre Ebrose: “Então não é uma proposta substancial.”
	
516	517
- Plano Detalhe / Normal; Perfil;	- Plano Médio / Normal; 3/4;
- Som do visgo do órgão retirado nas mãos do arquimeistre;	- Som do visgo do órgão retirado nas mãos de Samwell;
- Sem falas.	- Sem falas.

Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

E mais uma vez Samwell recebe uma função inferior: a ele cabe apenas pesar os órgãos, limpar e organizar o laboratório após o estudo do arquimeistre ser encerrado (como a parte verbal do restante do diálogo, colocado mais abaixo, reafirma). Quem tem a permissão para cortar e abrir o corpo morto, bem como para retirar os órgãos é o arquimeistre, não Samwell,

como infere-se por meio do visual na sequência de *frames* (494 ao 517). Há a utilização do Plano de Conjunto, que agrega valor coletivo à atividade realizada. Contudo, há também uma divisão entre os personagens no quadro fílmico. Os dois são separados pela mesa e, em momento algum da cena, aparecem, visualmente, um ao lado do outro ou Samwell colocando as mãos no corpo morto ou, até mesmo, no livro no qual as informações são registradas.

Vejamos como esse diálogo¹⁶⁸ é concluído:

- Samwell Tarly: Arquimeistre, com todo o respeito, eu os vi. O Exército dos Mortos. Os Vagantes Brancos. Fui mandado para cá para aprender a derrotá-los, mas todos na Cidadela, mesmo os que falam comigo, duvidam que os Vagantes sequer existam.

- Arquimeistre Ebrose: Todos na Cidadela duvidam de tudo. É a tarefa deles. – Pausa
- Mas as histórias da Longa Noite não podem ser pura invenção. Semelhanças demais de fontes sem conexão.

- Samwell Tarly: Fontes na área restrita?

- Arquimeistre Ebrose: Exatamente. – Pausa – A explicação mais simples para a sua obsessão irritante pelos Vagantes Brancos é que você está contando a verdade e viu o que diz que viu.

- Samwell Tarly: Então acredita em mim.

- Arquimeistre Ebrose: Acredito. Vai terminar de pesar o coração?

Pausa

- Samwell Tarly: Isso faz do senhor a única pessoa a sul das Gêmeas que acredita.

- Arquimeistre Ebrose: Não somos como as pessoas a sul das Gêmeas. Nem como as pessoas a norte das Gêmeas. – Pausa – Na Cidadela, levamos vidas diferentes por motivos diferentes. Somos a memória deste mundo, Samwell Tarly. Sem nós, os homens seriam pouco melhores que cachorros. Só se lembrariam da última refeição. E só esperariam pela seguinte. E, toda vez que alguém saísse de casa e fechasse a porta, eles uivariam como se fosse uma despedida eterna. Quando a rebelião de Robert estava no auge, as pessoas acharam que o fim estava próximo. O fim da dinastia Targaryen. “Como sobreviveremos?” Quando Aegon Targaryen virou-se para o oeste e levou seus dragões para a Torrente da Água Negra. “O fim está próximo! Como sobreviveremos?” E milhares de anos antes, durante a Longa Noite, que sejam perdoados por acharem que fosse mesmo o fim. Mas não foi. Nenhuma das vezes. A Muralha suportou sempre. E cada inverno que chegou, passou. – Pausa - Seja um bom rapaz. Limpe isto tudo.

(*Game of Thrones* – temp.07, ep.01).

Embora o arquimeistre acredite no depoimento de Samwell que diz ter visto os Vagantes Brancos, seu crédito é devido à insistência do personagem em falar sobre eles e querer ter acesso à área restrita, bem como à evidência e às conexões com outras fontes e não por considerar a fala de Samwell confiável ou digna de confiabilidade, pois como o próprio Ebrose afirma “Todos na Cidadela duvidam de tudo. É a tarefa deles”. Na visão do arquimeistre quem lida com o conhecimento precisa duvidar e questionar tudo à sua volta para poder encontrar as

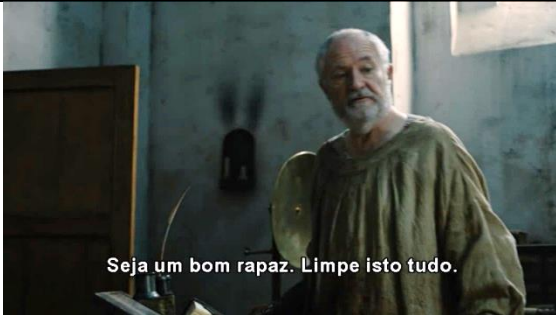

¹⁶⁸Optamos por inserir, nessa etapa da análise, a dimensão verbal na forma do diálogo entre os dois personagens, de modo separado ao vocovisual, pois a quantidade de *frames* desse trecho seria superior à 79. Isso poderia tornar a leitura da presente análise exaustiva e incorrer em perda de sua significação analítica. Assim, serão feitas observações sobre as partes verbo, voco e visuais sempre que relevantes a compreensão do todo.

respostas; não há abertura para “crendices” populares. Tudo precisa ser testado e comprovado; é a racionalidade quem comanda o ambiente da Cidadela.

Esse trecho final da conversa entre o arquiteiro e Samwell aponta para o fato de que, na opinião de Ebrose, o novato precisa entender que crendices e medos populares não têm espaço naquele local no qual a dúvida, os questionamentos, os testes e os estudos geram o conhecimento do continente de Westeros e que, além disso, sem esse local e sem essa atitude médico-filosófica as pessoas não seriam nada, teriam o comportamento de um animal, apenas selvagem e sem sabedoria. Ao contrário, Samwell age e espera a ajuda e a credulidade dos sábios da Cidadela apenas pelo que diz a eles que viu, sem apresentar provas concretas.

Ebrose é colocado, visualmente, como superior à Samwell por meio do ângulo *Contra-Plongée* com o qual é constantemente focado. Verbalmente infere-se também essa relação hierárquica quando, no *frame* 518, seu arquiteiro tem o turno de fala que encerra a conversa entre os dois, por meio de uma ordem (“Seja um bom rapaz. Limpe isto tudo”). Samwell, por sua vez, mantém-se paralisado, observando o corpo sobre a mesa e com um ar bastante reflexivo, e que nos leva a pensar que nesse momento Samwell se coloca de modo pensativo e desapontado em razão de toda a experiência que tem vivenciado na Cidadela.

Quadro 66 – Fotomontagem da cena *Samwell Tarly: livros, comida, penicos e latrinas*

 <p>Seja um bom rapaz. Limpe isto tudo.</p>	
518	519
- Plano Médio / <i>Contra-Plongée</i> ; 3/4;	- Plano Inteiro / Normal; Perfil;
- Som do vento / Som de passos / Som do livro sendo fechado / Som da respiração do arquiteiro;	- Som do vento;
Arquiteiro Ebrose: “Seja um bom rapaz. Limpe isto tudo.”	- Sem falas.

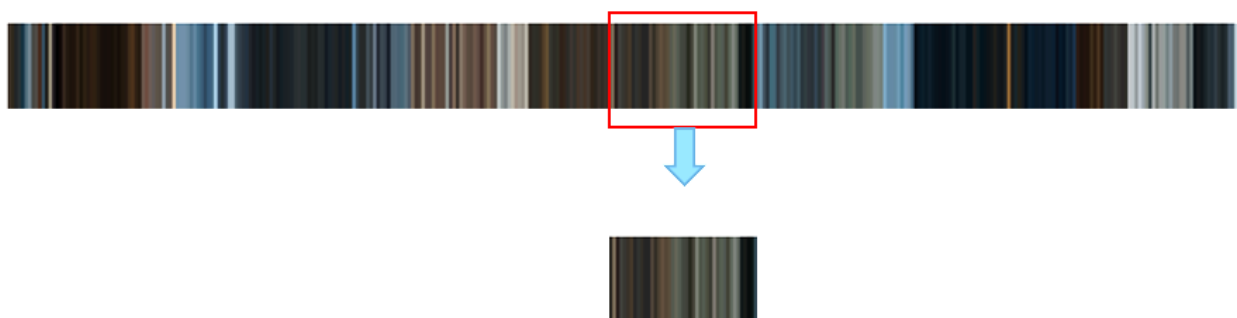
Fonte: Adaptado da série televisiva *Game of Thrones* – Elaboração própria.

Mas, é após ter vivenciado tudo o que ocorreu nessa cena que Samwell percebe que, sem as provas do que viu jamais teria acesso ao conhecimento do qual tanto precisava e, assim, encontra a solução para a sua jornada, para realizar essa busca platônica: roubar os livros. Toma coragem e, durante a noite, rouba do criado-mudo de um dos mestres as chaves que abrem o portão da área restrita, entra nela, pega os livros que precisava e os lê escondido. Esse personagem, desde o início da série, era representado como um homem que não tinha coragem

para brigar, lutar, matar, nem mesmo roubar ou desobedecer ordens. Ele era tido como frágil, sensível e tímido.

Infere-se, assim, que é após todo esse rebaixamento vivenciado por Samwell que ele vê sua vida transformada e que ele passa a acreditar mais nele mesmo, deixando para trás lembranças e julgamentos de pessoas que o consideravam incapaz de conquistar ou fazer algo. Os excrementos, o alimento que se mescla aos excrementos e os livros que são negados e ao mesmo tempo são tão cobiçados por Samwell tornam-se os símbolos da sua renovação interior.

As cores presentes nesse trecho de cena variam entre as tonalidades quentes e frias, sendo as primeiras mais presentes no momento cômico e as demais juntamente ao aspecto mais sério da encenação, nas situações que levam Samwell a perceber que de modo legal jamais conseguiria chegar próximo aos livros e ao conhecimento que desejava desde sua chegada à Cidadela. Vejamos¹⁶⁹:



Retomando os estudos de Heller (2014), constatamos que as tonalidades do marrom estiveram a todo momento presentes quando a figura dos excrementos e da urina apareciam. Trazendo, desse modo, a sensação de sujeira e de algo baixo e rebaixador possibilitada pela utilização dessa cor e de suas variantes. Nos *frames* nos quais Samwell aparece dentro do ambiente considerado como banheiro, limpando os penicos e jogando os excrementos nas latrinas, vê-se uma tonalidade mais clara, uma cor mais fria, o que retoma o aspecto mental de higiene.

Assim, resumimos que esta cena trouxe o realismo grotesco para a série por meio da imagem dos excrementos (fezes e urina), do baixo material e corporal, do corpo aberto e, principalmente do rebaixamento das figuras elevadas seja do conhecimento por meio dos livros, seja da Cidadela e daqueles que a representam, os mestres. Samwell também é rebaixado por meio das atividades degradantes que precisa realizar, ele entra mais em contato com o baixo do

¹⁶⁹ Fonte, site Vox: “More fire than ice: how Game of Thrones’ use of color has changed over 7 seasons”. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/8/24/16162814/game-of-thrones-color-spectrum> Acesso em: 28 out. 2019.

que com o elevado que existe na Cidadela, local sonhado pelo personagem como de aprendizado e aquisição do conhecimento. Assim, também toda a concepção e idealização que Samwell possuía sobre o certo e o errado (o ato de roubar, por exemplo) e sobre o que a Cidadela e o conhecimento representavam para a sociedade é degradado, principalmente, pela figura dos excrementos.

A cena, de modo carnavalesco, rebaixa tudo aquilo que era tido como alto e importante hierarquicamente, mostra o lado natural e baixo das pessoas e dos ambientes elevados socialmente. Há o destronamento dos reis do conhecimento, os mestres, estudiosos inalcançáveis. Nessa cena, eles se tornam iguais aos demais: seus corpos são abertos e inacabados, eles morrem, tem vícios, vivenciam das mesmas naturalidades do corpo comum e baixo, tais como o defecar, o urinar, as flatulências, o comer e o beber. E, Samwell, compreende essa quebra do inalcançável e da perfeição por meio das funções baixas que é obrigado a realizar.



Neste último capítulo analítico verificamos a existência de figuras e formas distintas de destronamento na série GOT. Em a *Festa de casamento do rei Joffrey* há a presença do bufão, dos anões, que, por meio do deboche, da sátira e de outros elementos do cômico presentes na peça teatral encenada, degradam e destronam antigos reis e pretendentes ao poder em Westeros, bem como as figuras metafóricas que a sociedade carrega deles, tais como a homossexualidade, o envolvimento com a própria sacerdotisa ou o símbolo de suas casas (Lobo, Lula, Leão etc.). Assim, pessoas hierarquicamente superiores são escarnecidas por meio da liberdade concedida à arte cômica do teatro. O mesmo ocorre com *O teatro medieval e sua ironia destronante* que, sem a presença do bufão, mas ainda de modo cômico carnavalesco, escarnece a imagem popular que personagens hierarquicamente elevados ganham, além de trazer a figura do corpo aberto no momento cênico da morte do rei Robert.

No trecho em que Tyrion mata o próprio pai, que é o forte símbolo de imposições e barreiras, *Tywin morre na latrina*, compreendemos o destronamento presente não na coletividade da praça pública, em meio a festividades da massa popular, mas sim o

destronamento de um personagem poderoso econômica e socialmente que, mesmo não sendo rei, impunha limites e dava ordens (enquanto Mão do Rei ou não) seja como representante do Estado ou líder de sua Casa. Tywin morre, é degradado e destronado de seu poder pelo próprio filho, que tanto desprezava, e no local mais degradante possível para alguém com o poder e a influência que possuía morrer. Nessa cena vemos o baixo e humilhado, Tyrion, destronar o alto e humilhador, Tywin.

Em *A caminhada do destronamento de Cersei Lannister* temos mais uma figura humana elevada sendo destronada e humilhada, mas nesse caso pela coletividade do povo que a espera na praça pública. Cersei que antes escarnecia o baixo, que segregava o povo de Westeros e impunha barreiras hierárquicas, que torturava quem a desagradasse, agora é escarnecida pelo povo e pelos excrementos, pela comida podre e pelas palavras vulgares que a massa lhe direciona. Ela é destronada de seu posto de rainha. Ela torna-se igual aos demais, no meio do povo, despida de suas vergonhas, de suas roupas, de seus cabelos e de seu orgulho. Mesmo que momentaneamente, a coletividade tem o prazer de virar o mundo hierárquico da sociedade de Westeros de cabeça para baixo, mostrando à rainha regente que, em meio ao povo e longe de sua individualidade dos castelos, ela não significa nada além de um corpo aberto e inacabado; igual aos demais.

Samwell: livros, comida e latrinas mostra como instituições podem ser destronadas. Por meio do realismo grotesco presente no corpo aberto, no baixo material e corporal que entra em contato com os excrementos, sejam as fezes ou a urina, temos a figura da Cidadela, tão idealizada por Samwell como o local onde encontraria e teria a liberdade de entrar em contato com o vasto conhecimento do mundo e, assim, aprender para poder ajudar aos outros, sendo destronada. Os mestres, os livros, o conhecimento e tudo o que envolve a Cidadela foi destronado. Samwell também foi destronado e degradado a partir do momento em que é obrigado a limpar penicos e latrinas. E, assim, vai ao mais baixo que conhecia, vai aos excrementos, para poder renovar-se e se transformar em um novo Samwell Tarly com coragem de roubar livros, roubar a espada do pai que tanto temia, de matar, enfim de lutar contra desigualdades e por algo maior e mais justo.

O enredo de GOT, guerra dos tronos como se traduz para o português, é sustentado pela figurativização do destronamento. Na guerra pelo poder muitos são entronados e muitos mais os destronados. Contudo, não são em todos os momentos em que esse elemento surge na trama que podemos considerá-lo como um simbolismo da cultura popular da Idade Média. Afirmamos isso, pois não é em todos que ele está atrelado ao cômico, ao povo da praça pública e em alguns

não depreendemos os elementos da degradação, da renovação por meio do baixo corporal e material.

Muitos personagens, mesmo no seu auge dentro da trama, são destronados por Martin e pelos roteiristas, como por exemplo o fato de alguns personagens fortes e tidos como principais morrerem de modo repentino, causando espanto nos telespectadores. Porém, nem todos esses momentos são grotescos ou carnavalizados.

Com isso em mente passemos às nossas considerações finais.

Considerações Inacabadas e Imperfeitas

[...] Cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública cheia duma multidão a rir, aquela que o Usurpador via no seu pesadelo:

Embaixo a multidão agitava-se na praça

E, rindo, apontava-me com o dedo;

E eu, eu tinha vergonha e tinha medo.

Repetimos, cada um dos atos da história mundial foi acompanhado pelos risos do coro. Mas nem todas as épocas tiveram um corifeu da envergadura de Rabelais. [...] a sua obra ilumina a cultura popular das outras épocas (BAKHTIN, 1987[1965], p.419).



Esta pesquisa teve o objetivo de entender, por meio da teoria bakhtiniana e de seus princípios, como a simbologia da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, mais especificamente a carnavalização e o grotesco, se constrói, por meio da linguagem verbivocovisual, na série televisiva *Game of Thrones*. Além disso, objetivamos compreender como esses elementos integram a arquitetônica desse objeto série.

Essa empreitada iniciou-se formalmente em 2018. E desde então muitos caminhos de pesquisa para chegar à possíveis respostas foram trilhados. O início foi buscar na teoria bakhtiniana, essencialmente nas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a compreensão sobre o que seriam esses elementos que compõem a simbologia da cultura popular que tanto influenciaram Rabelais e fascinaram Bakhtin. Assim, o primeiro capítulo nasceu, cresceu e foi nos apresentando a profunda diferença de significados não apenas teórico, mas essencialmente políticos, sociais e humanos entre a cultura oficial e a popular e, principalmente, sobre o que é cultura numa visão dialógica e responsiva. A cultura é um campo vasto que agrega vários domínios (a arte, a ciência e a vida / o pensamento) e a cultura popular torna-se essencialmente dialógica e responsiva; destronadora de pré-conceitos.

Comprendemos com Bakhtin que o riso é libertador, e a essência do cômico vem para expurgar toda e qualquer forma de imposição oficializada e finalizadora. O carnaval, festa do povo medieval, ao contrário do que vivenciamos hoje, era o núcleo da cultura cômica popular e marginalizada. Eram nesses momentos de festa que a massa, em sua coletividade, escarnecia dos limites, das barreiras e de qualquer segregação e exclusão.

O rei e toda figura hierárquica eram degradados e destronados. O vocabulário, familiar e provocador, trazia o baixo corporal e material e as formas sexualizadas, irônicas, sarcásticas

e livres para a praça pública em festa. Os bufões ganhavam a liberdade para ridicularizar autoridades e brindar principalmente por meio da bebida, do comer e do rir em excesso, a vitória contra o medo e contra as limitações da vida social que eram impostas fora dos períodos de festas. Desse modo, o carnaval era o momento no qual a junção homem-artista era possível e na qual arte, vida e ciência se unificavam.

Quando essas formas carnavalescas de vida passaram a influenciar a literatura e o surgimento de novos gêneros literários, a carnavalização nasceu e com ela vemos a ambivalência entre o sério e o cômico. Também por meio do carnaval e das formas de rebaixamento, Bakhtin passa a analisar o realismo grotesco, ou seja, o rebaixamento das formas elevadas para o plano material e corporal. Há assim a ambivalência da vida, o feio e o belo, o alto e o baixo, o retorno às formas naturais e à conexão do homem com o universo por meio das funções básicas do corpo (nascer, morrer, comer, copular, defecar etc.) e pelas aberturas que esse corpo ganha enquanto inacabado e imperfeito.

Com o entendimento da cultura popular como algo aberto e inacabado, que durante o tempo histórico foi ganhando interpretações diversas e até hoje gera discussão, ora aceita e entendida, ora vulgarizada e reprimida, passamos no capítulo dois a estudar os aspectos extraverbais do nosso objeto de estudo, a série *Game of Thrones*. O estudo que apresentamos nesse capítulo foi essencial para compreender o objeto em seu tempo e local sócio-histórico. Ou seja, GOT é um produto da mídia de massa e de uma empresa, a HBO, com um perfil altamente competitivo, que visa índices e lucros, e, por isso, não economizou investimentos para colocar a série no rol das mais viciantes e vistas no mundo, o que colaborou para ampliar seus nichos de audiência, bem como para aperfeiçoar e modernizar as técnicas de produção de uma série, que passou a ser reconhecida também por ser criada a várias mãos e pelo seu estilo diversificado.

George R.R. Martin tem uma escrita destronante e, diríamos, influenciada pelo aspecto popular da Idade Média, pois tanto em seus livros (a saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*) quanto na série depreendemos o caráter de crítica velada a nossa sociedade atual, seja à situações políticas, históricas, seja para tocar no aspecto da humanidade que nos falta, mesclando-se a fatores que retomam as simbologias do medieval. Especificamente em nossas análises da série, concluímos que esta se enquadra como redentora e destronadora de hierarquias e de instituições, pois, muitos personagens, muitas cenas, enfim, muito do enredo de GOT nos leva a refletir sobre o quanto de medieval ainda temos em nossa modernidade globalizada. O que nos separa desse período histórico tido como violento e machista? Quantas “Cerseis” não precisam ser destronadas em nossa sociedade? Quantas Citadelas não precisam ser degradadas no sentido do

rebaixamento e do contato com o baixo material e corporal? Quantas disputas pelo “trono” não habitam os nossos castelos e as nossas instituições religiosas?

No entanto, o receio que tínhamos era: como analisar um objeto cuja arquitetônica é construída por meio de uma linguagem tridimensional, verbo, voco, visual? Como compreender a construção dos elementos da carnavalização e do grotesco por meio da verbivocovisualidade e pautados na teoria bakhtiniana? Seria possível? Resgatamos, então, em Bakhtin, em Volóchinov, em Medievdev e em estudiosos do Círculo na atualidade princípios que nos possibilitassem esse estudo analítico.

Descobrimos, assim, as influências da gestalt e da hermenêutica na teoria de Bakhtin e passamos a compreender a importância do global do objeto cultural, artístico ou não, para a sua significação. Se texto é todo e qualquer conjunto coerente de signos, a série também é um texto, um enunciado, formado por múltiplos signos. Esse fato nos permite analisar objetos audiovisuais sem nos fecharmos apenas no verbal, uma vez que o todo composicional desse tipo de enunciado é formado pelas dimensões verbal, vocal e visual.

Com isso em mente, também fomos buscar apoio em pesquisas da área do audiovisual e do cinema para que pudéssemos analisar, da maneira mais clara e fiel possível, a tridimensionalidade do objeto. Reconhecemos que, pelo escopo deste trabalho e pelo tempo destinado ao seu desenvolvimento, não pudemos ampliar e abranger mais as teorias desse campo do conhecimento. Chegamos, então, a três aspectos composicionais da série e passamos a priorizar: os enquadramentos (planos e ângulos) de filmagem, o fundo sonoro e os diálogos.

Os enquadramentos são muito relevantes, pois eles trazem uma narrativa ao imagético. A depender de cada plano e de cada ângulo utilizado, de cada modo de pintar a cena e os personagens no plano fílmico, seja utilizando-se da regra dos terços ou não, colocando determinado assunto no ponto áureo do quadro ou não, sensações distintas podem ser ativadas, por exemplo, de coletividade ou de segregação.

O fundo sonoro, com os seus vários tipos de sons-ruídos, sejam eles naturais, humanos ou mecânicos (palavras ruído ou música ruído), como esclarece Martin (2005), nos coloca uma verossimilhança distinta e/ou mais aprofundada da cena visual. Vimos o quanto esses sons-ruídos que constituem o fundo sonoro foram relevantes para identificarmos a carnavalização e o grotesco em cenas nas quais o banquete era o tema.

Os diálogos pedem também uma observação mais pausada e atenta, pois muito do realismo grotesco nos trechos analisados foi apreendido por meio das metáforas utilizadas e que compõem o vasto vocabulário familiar, popular e grotesco, como o exemplo do trecho de cena do diálogo entre Lorde Varys e Lorde Baelish, no qual o visual e o fundo sonoro não

carregavam o sentido carnavalesco e grotesco, mas formam o simbolismo popular ao interagirem com o verbal dos diálogos.

Para que pudéssemos estudar o todo da série, além de considerar algumas partes constituintes do objeto, priorizamos determinados aspectos da carnavalização e do grotesco. Tarefa difícil de limitação e de acabamento do objeto, mas relevante e necessário para atingir os objetivos, sem muitos desvios, e de modo a aprofundar mais alguns pontos que colaboram na formação desse todo composicional da série. Para tal passamos a utilizar o programa ELAN que nos possibilitou analisar o objeto tanto em suas partes como, principalmente em seu todo de significados.

Surgiram então os capítulos 5, 6 e 7 que trouxeram as análises do banquete, do elemento do cômico, da representação do corpo grotesco e do destronamento. Muitos cortes foram feitos, pois algumas cenas e trechos ou não apresentavam esses aspectos ligados ao simbolismo da cultura popular como vistos por Bakhtin, ou compunham apenas singelos momentos durante a cena ou, então, não eram construídos pela tridimensionalidade, fator que priorizamos em nosso objetivo com as análises.

Tínhamos, inicialmente, a hipótese de que as dimensões verbal, sonora e visual se complementam, interagem umas com as outras, para que o sentido do todo fosse formado e, principalmente, para que a simbologia da cultura popular ganhasse significação na série. Suposição que comprovamos durante as análises. Em outros termos, afirmamos, assim como Bakhtin considerou, que o todo é mais do que as partes no processo de construção dos sentidos da carnavalização e do grotesco na série televisiva GOT. Se analisássemos as partes de modo isolado, talvez não compreendêssemos a figura grotesca do corpo do rei Robert em *O rei e a figura da pança*, por exemplo, pois é na interação da imagem do personagem com os braços abertos e a pança à mostra, com o fundo sonoro e com o verbal dizendo “Uma visão inspiradora para o povo, hein?”, que o corpo grotesco ganha sentido e é percebido.

Também por meio das análises depreendemos que esses elementos da cultura popular integram a série de modo acessório na composição temática. Eles não são os aspectos essenciais e primeiros à obra, como hipotetizávamos inicialmente. Concluímos isso, pois de 67 episódios retiramos 11 e destes apenas em 12 cenas ou trechos de cena inferimos, verbivocovisualmente, esses aspectos priorizados para a análise. Isso pode ser interpretado como justificável, uma vez que o gênero da série é o dramático e não o cômico, o que traz uma tonalidade mais séria a obra.

Questionamos, após a análise extraverbal e verbivocovisual do objeto, se esse modo acessório de integrar a série não se deve a uma limitação mercadológica imposta pela própria

emissora que produziu a série, refletindo também um desejo de atingir um maior número de telespectadores para a produção. Trazer a carnavalização e o grotesco como essenciais para a construção composicional da série traria uma maior coerência com as influências que George Martin diz ter da Idade Média, porém levaria a uma limitação de mercado e de nichos; uma vez que poderia ser colocada como uma série *cult*, por exemplo, por sua temática.

Além disso, o fato de um produto da mídia de massa e da cultura oficial, muitas das vezes, possibilitar pouco espaço para as questões e as manifestações da cultura popular, isso poderia explicar a maior limitação espacial e a menor valorização dos simbolismos da cultura popular na série GOT, que precisa adaptar-se ao mercado, uma vez que um dos objetivos principais de sua produtora, HBO, é o lucro. Desse modo, esses elementos entram como acessórios e não com uma frequência maior e mais estrutural.

Trazemos também uma crítica à série: muito das construções do corpo grotesco e aberto, às quais analisamos, focaram com mais intensidade apenas o corpo feminino e quase nunca o masculino. Citamos a diferença existente ao representar, por exemplo, em episódios distintos, Melisandre prestes a dar à luz e Jon Snow morto aguardando para ser ressuscitado pela sacerdotisa. A nudez dos dois é distinta: Melisandre aparece com o corpo inteiro nu, aberta e conectada ao mundo exterior, Jon Snow, ao contrário, possui um pano cobrindo suas partes genitais. Qual seria a razão de limitar o corpo masculino e abrir o feminino? Cremos que mais uma vez o fator mercadológico afeta nesse assunto. A nudez feminina é mais naturalizada e aceita, e muitas vezes vulgarizada, pela mídia de massa e por seus telespectadores. A nudez masculina é menos comum e choca mais, o que também poderia limitar o núcleo de fãs da obra. Talvez, se a carnavalização e o grotesco fossem centrais a obra, tanto o masculino quanto o feminino seriam apresentados em seu realismo grotesco, rebaixado, aberto e inacabado, pois seria visto em sua coletividade.

Outro fator marcante, principalmente ao analisarmos as fichas técnicas das temporadas, foi a pequena presença de mulheres nas funções de direção, roteiro ou produção. Citamos como exemplo a sétima temporada que teve três (3) mulheres para catorze (14) homens trabalhando nessas atividades e a oitava temporada que contou com quatro (4) mulheres para quinze (15) homens. Talvez essa quantidade mínima de mulheres atuantes nessas áreas de produção e de elaboração, principalmente, do perfil da série colabore para trazer um olhar mais masculino à obra e que privilegie mais a abertura do corpo feminino ao masculino.

Afirmamos que a carnavalização e o grotesco acompanham momentos de transformação e de renovação de personagens, como no caso de Daenerys Targaryen, de Tyrion Lannister e de Samwell Tarly que, após serem degradados, cada um ao seu modo, tiveram uma mudança

radical no rumo narrativo de suas histórias, seja ganhando mais força, seja quebrando barreiras do medo e da limitação, seja ganhando mais valor e um papel social mais reconhecido.

Esses elementos do simbolismo da cultura popular da Idade Média também ajudam a construir um ar mais cômico em alguns momentos da série. Satirizam-se determinadas situações e se escarnecem outras para que críticas sociais possam ser integradas ao enredo, como no caso de Tyrion ao confessar os seus crimes, a festa de casamento do rei Joffrey ou o teatro medieval. Ou a presença do riso e do cômico, na figura da pança, por exemplo, para trazer a reflexão sobre qual o papel de um rei: seria apenas o de se tornar alguém amante da bebida e reconhecido por sua pança, por seus banquetes e loucuras ou seria aquele que luta, defende e protege o seu povo? Fazendo-nos refletir sobre questões político-sociais da atualidade.

Creemos que a principal função dos elementos da carnavalização e do grotesco na série é mostrar/apontar para as grandes relatividades da vida: “Ninguém está a salvo!” ou “O inverno está chegando!”. Essas relatividades são estruturais na obra. Vemos personagens caracterizados como bons e justos morrerem por conta de suas atitudes boas ou simplesmente por que o personagem mau caráter foi mais esperto ou forte. Contudo, também vemos rainhas, como Cersei, e homens poderosos, como Tywin, sendo destronados por aqueles os quais mais humilhavam. Ou seja, tudo é relativo, sempre haverá um momento no qual o mundo virará de ponta cabeça. Isso é a “Guerra dos Tronos”: no jogo para alcançar o poder haverá sempre alguém querendo finalizar, moldar e limitar o outro. Mas, sempre haverá uma forma do novo mundo surgir, destronar, degradar e renovar o antigo.

Por que *Game of Thrones* é tão famoso e aclamado? Por que assistir à série? Qual a razão do retorno, do fascínio e do gosto das pessoas pela Idade Média? Qual a influência desse período histórico sobre nós? Respostas difíceis de serem respondidas em poucas palavras e páginas, mas que nosso trabalho suscitou. No entanto, se observarmos, nossa sociedade já teve períodos de necessidade de ir ao futuro, com as ficções científicas, histórias futuristas. Tivemos, por exemplo, a era dos *Star Wars*. Era um momento social de necessidade do novo e de busca por evolução. Tivemos também momentos em que o nosso imaginário precisava ser protegido, precisávamos de alguém que nos salvasse, como no caso da sociedade americana na qual os super-heróis (Super-homem, Mulher Maravilha etc.) foram criados e ajudaram os cidadãos a ver uma verossimilhança de combate aos seus males sociais.

A Idade Média ou Idade das Trevas, como assim foi chamada pelo Iluminismo, possuía um alto controle social e hierárquico centralizado no poder monárquico e clerical. Porém, como vemos nos estudos de Bakhtin, a cultura popular era forte e destronante. Mesmo sendo permitida em poucos períodos do ano, ela resistia. Em nosso momento histórico, vemos cada

vez mais o descontentamento social com relação à política, a questões ambientais, à falta de humanidade e respeito etc. Será que, inconscientemente, não estamos sentindo falta dessas possibilidades de escarnecer com as hierarquias limitantes e de destronar o nosso próprio sistema e modo de vida? Assim, muitas das vezes, para muitas pessoas o ato de ler Tolkien, de assistir à GOT ou à *The Witcher*, de ir à uma festa medieval com roupas de época, dentre tantas outras ações, é a possibilidade momentânea de renovar o seu mundo, como em uma catarse grega.

Além disso, podemos hipotetizar que a retomada à Idade Média e a suas influências deve-se ao fato de que o momento presente já presenteia às pessoas com o que há – é o instante vivenciado e conhecido - e o futuro, para muitos, caracteriza-se por ser algo incerto, duvidoso e temível. O passado, por sua vez, já ocorreu e se concretizou; é algo conhecido e mais “confiável”. Assim, a retomada que muito ocorre hoje à esse período histórico pode ser compreendida como uma forma de se agarrar a algo certo para se afastar de medos, tais como o das mudanças e da incerteza do que ainda virá.

A importância desse estudo se insere em duas possibilidades: primeiro a de entrar em contato com uma nova visão sobre a série GOT e, assim, interpretar uma produção popular como ela de um modo mais crítico e reflexivo, não apenas como diversão; segundo, de poder reconhecer os elementos da cultura popular que a compõem, mesmo que acessoriamente, retirando a obra do eixo do meramente vulgar. Desse modo, por meio deste estudo, há uma possibilidade de aproximação com o pensamento bakhtiniano no que concerne à simbologia da cultura popular por meio da leitura de uma obra da mídia de massa. Assim, fãs ou “curiosos” pela obra de Martin, seja a série televisiva, seja a literatura, podem entrar em contato com as significações da carnavalização e do grotesco pelo viés de Bakhtin.

Esse trabalho oferece momentos de compreensão da obra bakhtiniana sobre a simbologia da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, o que nos possibilita refletir, questionar e entender fatores socio-históricos que vivenciamos em nossa sociedade. A relevância desse estudo e, principalmente da tentativa de compreender Bakhtin, abrange e procura contribuir com as reflexões dos campos da educação, das letras, da sociologia etc., bem como objetiva atingir a compreensão do ser humano em seu todo, inserido num tempo e num local específicos. Estudar e compreender essas simbologias, bem como a teoria bakhtiniana, é essencial para sermos mais críticos e também mais abertos e inacabados, no sentido de não querermos trazer uma finalização segregadora ao outro e à cultura do outro, bem como não permitirmos que culturas oficiais limitantes e monologizantes existam mais.

Concluimos esse trabalho com a consciência de que procuramos, humildemente, responder às palavras anteriores e que causaremos, inevitavelmente e felizmente, respostas futuras e múltiplas, pois não limitamos nosso trabalho à finalização. Sempre haverá pontos a serem retomados, lembrados, reescritos e talvez não mais válidos a outros contextos temporais e sócio-históricos.

Referências Bibliográficas¹⁷⁰

ALMEIDA, Milton José de. A educação visual na televisão vista como educação cultural, política e estética. In: **Revista online Bibl. Prof. Joel Martins**, Campinas, v.1, n.4, p.1-6, 2000. Disponível em: <https://www.periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/567>. Acesso em: 26 ago. 2018.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. Grotresco: entre o canônico e o marginal. In: **Revista Estação Literária**, Londrina, vol.12, p.206-216, jan.2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/26217>. Acesso em: 15 de abr. 2018.

AMORIM, Marília. **O pensador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.

AMOSSY, Ruth (org). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDERSON, Christopher. Producing an Aristocracy of Culture in American Television. In: EDGERTON, Gary R.; JONES, Jeffrey P. (orgs.). **The Essential HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008. p.23-41.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel: **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, A2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, Editora da Universidade de Brasília, 1987[1965].

_____. Arte e responsabilidade. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1919]. p.XXXIII-XXXIV.

¹⁷⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

_____. Da Pré-história do Discurso Romanesco. In: **Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [*et al*]. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014[1940]. p.363-396.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1924-1927]. p.03-192.

_____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1959-1961]. p.307-335.

_____. Os Gêneros do Discurso. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1951-1953]. p.261-306.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. Sobre Maiakóvski. In: **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. Beth Brait (org.) – São Paulo: Contexto, 2009. p.191-224.

BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOTTOSO, Carolina. **Vozes Marginais: Uma análise de produção audiovisual de meninos de rua**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269335>. Acesso em: 17 abr. 2019.

BOURDAA, Melanie. This is not Marketing. This is HBO: Branding HBO with Transmedia Storytelling. In: **Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network**, 7(1), Abril de 2014. <https://doi.org/https://doi.org/10.31165/nk.2014.71.328>. Acesso em: 12 out. 2018.

BRAIT, Beth. Estilo. In: **Bakhtin**: conceitos-chave. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.79-102.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2009, p.45-72.

_____. Tramas verbo-visuais da linguagem. In: **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Contexto, 2010. p.193-228.

_____. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, 8 (2), Jul./Dez. 2013. p. 43-66. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/16568>. Acesso em: 17 jun. 2019.

_____. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2014, p.9-32.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos. Cotia, SP: Ateliê editorial, 1975[1950-1960].

CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real**: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAUI, Marilena. A Cultura. In: **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2009. p.242-251.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Armand Colin, 2011.

COGMAN, Bryan. **Por dentro da série da HBO Game of Thrones**. Tradução de Marcia Blasques. São Paulo: LeYa, 2013.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Carlos M. da S. Coelho da. **Cinema, Realização e Emoção**: O Rosto do Espectador como elemento Descodificador da Narrativa Cinematográfica. Tese (doutorado). Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Porto: 2017. Disponível em: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=260722 Acesso em: 22 jul. 2019.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: **Bakhtin**: outros conceitos-chave. Beth Brait (org.). 2^a. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 53-93.

DUBY, Georges. **As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo**. Tradução de Maria Helena Costa Dias. 2^a. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

EDGERTON, Gary R. A Brief History of HBO. In: **The Essential HBO Reader**. EDGERTON, Gary R.; JONES, Jeffrey P. (orgs.). Lexington: The University Press of Kentucky, 2008. p. 1-20.

EPSTEIN, Michael M.; REEVES, Jimmie L.; ROGERS, Mark C. Surviving ‘The Hit’: Will The Sopranos Still Sing for HBO? In: **Reading The Sopranos: Hit TV from HBO**. LAVERY, David (org). Londres/Nova York: I. B Tauris, 2006. p. 15-26.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As Séries Televisivas**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FEDELI, Orlando. Cultura popular, cultura de elite, cultura de massa. In: **MONTFORT Associação Cultural**. (on-line) Disponível em: <http://www.montfort.org.br/bra/veritas/arte/cultura/>. Acesso em: 14 fev. 2018.

FIANCO, Francisco. Literatura e interdependência: as funções sociais da tragédia grega. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo** - v. 9 - n. 1 - p. 108-124 - jan./jun. 2013. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/3540>. Acesso em: 23 ago. 2018.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2017.

GABRIEL, Martha. **Marketing na Era Digital**: Conceitos, Plataformas e Estratégias. São Paulo: Novatec Editora, 2010. p.25-56.

GARNHAM, Nicholas. **La Economía Política de la Comunicación**: El Caso de la Televisión, 1991. (on-line). Disponível em:

http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_355/a_4596/4596.html.

Acesso em: 25 out. 2018.

GERBASE, Carlos. **Primeiro filme:** Descobrimo, fazendo, pensando. Livro on-line, 2012. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/introducao/> Acesso em: 12 abr. 2019.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo. R.; ZELIC, H. C. **Relacionar-se é investir:** ideologia, cognição e metáfora no discurso sobre relacionamento em revistas femininas para o público adolescente. In: Lucas Nascimento; Breno Wilson L. Medeiros. (Org.). *Análise do Discurso e Análise Crítica do Discurso: heranças, métodos, objetos*. 1ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016, v. 1, p. 64-91.

GRILLO, Sheila V. de Camargo. Fundamentos bakhtinianos para a análise de enunciados verbo-visuais. In: **Revista Filologia e linguística portuguesa**, n. 14(2), 2012, p.235-246.

_____. **Divulgação científica:** linguagens, esferas e gêneros. Tese (Livre docência em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/8/tde-04112015-181038/pt-br.php>.

Acesso em: 03 set. 2018.

GRILLO, Sheila Vieira de C.; HIGASHI, Arlete Machado F. Enunciados verbo-visuais na divulgação científica no Brasil e na Rússia: as revistas *Scientific American Brasil* e *V Míre Naúki* (“No mundo da ciência”). In: **Múltiplas linguagens:** discurso e efeito de sentido. Eliana V. B. Kozma e Miriam B. Puzzo (orgs.). Campinas: Pontes Editores, 2017. p. 99-130.

GROSSMAN, Lev. George R.R. Martin's Dance with Dragons: A Masterpiece Worthy of Tolkien. In: **Revista TIME**. Jul.2011. Disponível em: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,2081774,00.html#ixzz1TbLOVghF> Acesso em 20 ago. 2018.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação:** a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000. 160p.

HAYNES, Deborah J. Bakhtin and the visual arts. In: **A companion to art theory**. Edited by SMITH, Paul; WILDE, Carolyn. Blackwell Publishing: Oxford, 2002. p. 292-302.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão.** Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1ª ed., São Paulo: Editora G Gili, 2014.

HOLQUIST, Michael; CLARK, Katerina. **Mikhail Bakhtin.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do Sublime -** Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JAMES, Gareth A. **HBO: Brand Management and Subscriber Aggregation: 1972-2007.** 2011. Tese (Doutorado em Philosophy in English) – University of Exeter, Reino Unido. Disponível em: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/3139>. Acesso: 05 out. 2018.

JENKINS, Henry. **Transmedia 202: Further Reflections.** 2011. (on-line) Disponível em: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso: 20 out. 2018.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana.** São Paulo: EDUC, 2002.

LOTZ, Amanda. **The Television Will Be Revolutionized.** Nova York: New York University Press, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTIN, George R.R. *As Crônicas de Gelo e Fogo.* Livro dois: **A Fúria dos Reis.** Tradução de Jorge Candeias, São Paulo: Leya, 2011a.

MARTIN, George R.R. *As Crônicas de Gelo e Fogo.* Livro três: **A Tormenta de Espadas.** Tradução de Jorge Candeias, São Paulo: Leya, 2011b.

MARTIN, George R.R. *A Song of Ice and Fire.* Book one: **A Game of Thrones.** New York: Bantam Books, 2011c.

MAZOUR-MATUSEVICH, Yelena. Nietzsche's Influence on Bakhtin's Aesthetics of Grotesque Realism. In: **CLCWeb: Comparative Literature and Culture** 11.2 (2009). Disponível em: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1472>> Acesso em: 09 ago. 2018.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievich. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica.** Tradução de Sheila C. Grillo e Ekaterina V. Américo. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2016 [1928].

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. In: **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 9 (2). p. 125-154, outubro de 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86693>. Acesso em: 15 fev. 2018.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, Roberson de Sousa. A performance verbivocovisual da poesia concreta brasileira. In: **Anais ABRACE**. v. 11, n. 1 (2010): VI Congresso da ABRACE. p.1-5. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/99/showToc> Acesso em: 28 jan. 2019.

PADILHA, Marcio Roberto Neves; MUNHOZ, Marcelo. **Fotografia e audiovisuais.** Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. Diretoria de Tecnologias Educacionais. Curitiba: SEED – PR., 2010. 60 p. (Cadernos temáticos).

PAIS, Ana Carolina. A simbologia do corpo feminino na literatura fantástica: Tolkien e Martin. In: **A subcriação de mundos** [recurso eletrônico]: estudos sobre a literatura de J.R.R. Tolkien / Org.: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego G.; CUNHA, Maria Z. São Paulo: FFLCH/USP, 2019. PDF. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/405>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PAULA, Luciane de; SERNI, Nicole M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. In: **Raído** – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFGD. Dourados: MS, v.11, n.25, jan./jun. 2017. p.178-201. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6507> Acesso em: 05 jan. 2019.

PAVÃO, Sandro. A Pregnança da Gestalt do Objeto na abertura da série online Luke Cage. In: **Pensacom Brasil** – São Paulo, SP – dezembro de 2016. p.1-18. Disponível em: http://www.portalintercom.org.br/anais/pensacom2016/lista_area_gt1.htm Acesso em: 10 fev.2019.

PEPPER, Shayne. Beyond Netflix and TiVo: Rethinking HBO Through the Archive. In: **Flow TV**, Volume 11.14 – Special Issue: The Archive, 2010. On-line. Disponível em: <http://flowtv.org/2010/05/beyond-netflix-and-tivo-rethinking-hbo-through-the-archive-shaynepepper-north-carolina-state-university/>. Acesso em: 18 out. 2018.

PONZIO, Augusto. Bakhtin e Propp: festa, carnaval e literatura. In: **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2016, p.169-183.

REEVES, Jimmie L.; ROGERS, Mark C.; EPSTEIN, Michael M. Quality Control: The Daily Show, the Peabody and Brand Discipline. In: MCCABE, Janet; AKASS, Kim (orgs). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres/Nova Tork: I. B. Tauris, 2007. p. 79-97.

RENFREW, Alastair. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de Marcos Marcionilo. 1ªed. São Paulo: Parábola, 2017.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo, Aleph, 2014.

ROGERS, Mark C.; EPSTEIN, Michael M.; REEVES, Jimmie L. The Sopranos as HBO Brand Equity: The Art of Commerce in the Age of Digital Reproduction. In: **This Thing of Ours: Investigating The Sopranos**. LAVERY, David (org.). Nova York: Columbia University Press, 2002, p. 42-57.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som – um manual prático**. BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p.343-364.

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. In: **Revista Investigações**. v. 18, n. 1 (2005). p.41-67. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>. Acesso em 20 ago. 2018.

SANTOS, Fabiano Rodrigo S. Grotresco: um monstro de muitas faces. In: **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotresco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p.134-271. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/m2ys3/pdf/santos-9788579830266-05.pdf> Acesso em: 22 ago. 2018.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SANTOS, Maíra Bianchini dos. ‘**Não é TV**’ – Estratégias Comunicacionais da HBO no Contexto das Redes Digitais. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jordi/nao-e-tv-estrategias-comunicacionais-da-hbo-no-contexto-das-redes-digitais/>. Acesso em: 05 ago. 2019.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. D. E. “Discursos acadêmicos (13 de agosto de 1829)”. In: **Hermenêutica: arte e técnica de interpretação**. Tradução e apresentação de Celso Reni Braidá. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 23-64.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotresco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. In: **Travessias** – Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte. vol.5, n.1., 2011. p.318-331. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 10 jan. 2018.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TIHANOV, Galin. A importância do grotresco. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo. vol.7. n. 2. p. 166-180, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S2176-45732012000200011>. Acesso em: 07 fev. 2018.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaievich. A construção do enunciado. In: GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina V. (organização, tradução, ensaio introdutório e notas). **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos e poemas**. 1ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2019[1930]. p. 266-305.

_____. A palavra e sua função social. In: GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina V. (organização, tradução, ensaio introdutório e notas). **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos e poemas**. 1ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2019[1930]. p. 306-336.

_____. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In: GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina V. (organização, tradução, ensaio introdutório e notas). **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos e poemas**. 1ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2019[1926]. p. 109-146.

_____. O que é a linguagem/língua?. In: GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina V. (organização, tradução, ensaio introdutório e notas). **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos e poemas**. 1ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2019[1930]. p. 234-265.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WALTER, Damien G. George RR Martin's fantasy is not far from reality. In: **The Guardian**. Jul. 2011 (on-line). Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2011/jul/26/george-r-r-martin-fantasy-reality>> Acesso em 21 ago. 2018.

YAZBEK, André Constantino. Apontamentos elementares acerca da hermenêutica de Friedrich Schleiermacher. In: **Existência e Arte** - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano V - Número V – janeiro a dezembro de 2010. p.1-16. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/5_Edicao/apontamentos_elementares_sobre_a_hermenutica_de_schleiermacher_andr_yazbek.pdf. Acesso em: 09 mar. 2019.

Referências Audiovisuais

A Golden Crown (Temporada 01, ep.06). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Daniel Minahan. Produção: David Benioff *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2012. 5 DVDs (557 min.), color.

DRAGONSTONE (Temporada 07, ep.01). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Jeremy Podeswa. Produção: Vince Gerardis *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2017. 5 DVDs (479 min.), color.

FIRE and Blood (Temporada 01, ep.10). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Alan Taylor. Produção: David Benioff *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2012. 5 DVDs (557 min.), color.

GARDEN of Bones (Temporada 02, ep.04). *Game of Thrones* [Série]. Direção: David Petrarca. Produção: Alan Taylor *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2013. 5 DVDs (542 min.), color.

MOTHER'S mercy (Temporada 05, ep.10). *Game of Thrones* [Série]. Direção: David Nutter. Produção: Bryan Cogman *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2016. 5 DVDs (557 min.), color.

SECOND Sons (Temporada 03, ep.08). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Michelle MacLaren. Produção: Vanessa Taylor *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2014. 5 DVDs (553 min.), color.

THE Children (Temporada 04, ep.10). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Alex Graves. Produção: Bryan Cogman *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2015. 5 DVDs (545 min.), color.

THE Door (Temporada 06, ep.05). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Jack Bender. Produção: Bryan Cogman *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2016. 5 DVDs (559 min.), color.

THE Lion and the Rose (Temporada 04, ep.02). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Alex Graves. Produção: Bryan Cogman *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2015. 5 DVDs (545 min.), color.

THE Wolf and the Lion (Temporada 01, ep.05). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Brian Kirk. Produção: David Benioff *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2012. 5 DVDs (557 min.), color.

WINTER is coming (Temporada 01, ep.01). *Game of Thrones* [Série]. Direção: Tim Van Patten. Produção: David Benioff *et al.* Estados Unidos: HBO Entertainment, 2012. 5 DVDs (557 min.), color.