

Das páginas de *As Crônicas de Gelo e Fogo* às telas de *Game of Thrones*: a adaptação da mãesposa Catelyn Stark

De las páginas de *Canción de Hielo y Fuego* a las pantallas de *Game of Thrones*: la adaptación de la madresposa Catelyn Stark

From the pages of *A Song of Ice and Fire* to the screens of *Game of Thrones*: the adaptation of motherwife Catelyn Stark

ANA CAROLINA FONSECA CARVALHO¹, FELIPE VIERO KOLINSKI MACHADO MENDONÇA²

Resumo: O objetivo central deste texto é refletir acerca da adaptação (Hutcheon, 2011; Silva, 2013) da personagem Catelyn Stark da narrativa literária (*As Crônicas de Gelo e Fogo*) para a narrativa audiovisual (*Game of Thrones*) em interface com questões de gênero, sobretudo maternidade (Badinter, 1985; Borsa; Feil, 2008; Lagarde, 2005). A partir de uma análise crítica cultural da mídia (Kellner, 2011), observamos como, no processo de transposição das páginas à tela, reiteram-se lugares hegemônicos em torno da representação da mãesposa e abandona-se traços disruptivos da personagem da trama literária.

Palavras-chave: As Crônicas de Gelo e Fogo; *Game of Thrones*; Catelyn Stark; Adaptação; Maternidade.

Resumen: El objetivo principal de este texto es reflexionar sobre la adaptación (Hutcheon, 2011; Silva, 2013) del personaje Catelyn Stark

¹ Mestranda em Comunicação junto ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Formada em jornalismo pela mesma instituição. Email: anacarolinafonsecacarvalho@gmail.com.

² Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social/Curso de Jornalismo da UFMG e Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG e da UFOP. É Doutor em Ciências da Comunicação UNISINOS. Email: felipeviero@gmail.com.

desde la narrativa literaria (*Canción de hielo y fuego*) hasta la narrativa audiovisual (*Juego de Tronos*) en relación con las cuestiones de género, especialmente la maternidad (Badinter, 1985; Borsa; Feil, 2008; Lagarde, 2005). A partir de un análisis cultural crítico de los medios de comunicación (Kellner, 2011), observamos cómo, en el proceso de transposición de las páginas a la pantalla, se reiteran los lugares hegemónicos en torno a la representación de la madre-esposa y se abandonan los rasgos disruptivos del personaje de la trama literaria.

Palabras clave: Canción de hielo y fuego; *Game of Thrones*; Catelyn Stark; Adaptación; Maternidad.

Abstract: The main objective of this text is to reflect on adaptation (Hutcheon, 2011; Silva, 2013) of the character Catelyn Stark from a literary narrative (*A Song of Ice and Fire*) to an audiovisual narrative (*Game of Thrones*) in interface with gender issues, especially motherhood (Badinter, 1985; Borsa; Feil, 2008; Lagarde, 2005). Based on a critical cultural analysis of the media (Kellner, 2011), we observe how, in the process of transposing the pages to the screen, hegemonic places are reinforced around the representation of the mother-wife and disruptive traits of the character in the literary plot are abandoned.

Keywords: *A Song of Ice and Fire*; *Game of Thrones*; Catelyn Stark; Adaptation; Motherhood.

Introdução

Em diálogo com uma pesquisa mais ampla, voltada às representações de gênero e de sexualidade na narrativa literária de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e audiovisual de *Game of Thrones*, o texto aqui apresentado igualmente é fruto de uma pesquisa já concluída: a monografia *Catelyn Stark dos livros para as telas: A representação da mãesposa em Game of Thrones* (2023), apresentada pela autora Ana Carolina Fonseca Carvalho (2023) e orientada pelo Professor Doutor Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça.

Escrita pelo autor estadunidense George R.R. Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*, no original) é uma saga de fantasia épica, composta, até o momento, por cinco livros. A série literária foi traduzida para 45 idiomas e vendeu mais de 70 milhões de cópias ao redor do mundo. Além de ser um sucesso nas páginas, a história se tornou ainda mais conhecida quando foi adaptada para a série de televisão *Game of Thrones* (GOT), produzida pelo canal de TV pago *Home Box Office* (HBO) e exibida entre 2011 e 2019. A série se tornou um fenômeno de público e de crítica. 44,2 milhões de

espectadores assistiram à oitava e última temporada, segundo a Variety. Com tamanho sucesso, os personagens e as histórias do universo de GOT se tornaram parte da cultura pop, aqui compreendida como um termo aglutinador para um campo de tensões e disputas simbólicas de produtos midiáticos que, além de atenderem a interesses mercadológicos, também têm uma profunda influência sobre a forma de ser e viver das pessoas (Sá; Carreiro; Ferraraz, 2015).

Os livros e a série se passam em um universo fictício, com a maior parte da história sendo ambientada em *Westeros*. A narrativa envolve várias tramas e personagens imbricados em disputas por poder, intrigas políticas e guerras, além de contar com elementos fantásticos como dragões e zumbis de gelo. Ainda que seja uma narrativa fantástica, a história de GOT incita discussões sobre questões sociais importantes, como machismo e violência de gênero. Na sociedade de *Westeros*, que é inspirada pela Europa Medieval, as mulheres estão submissas às vontades de seus pais e maridos. As nobres são vistas como peões políticos, feitas para se casarem e gerarem herdeiros, enquanto as mais pobres estão especialmente vulneráveis à violência e exploração sexual, principalmente durante os períodos de guerra (Frankel, 2014).

Tanto na série quanto nos livros, Catelyn é uma mulher nobre, esposa de um dos lordes mais importantes de *Westeros*, Ned Stark, e mãe de cinco filhos. Ela foi interpretada por Michelle Fairley, que tinha entre 47 e 50 anos durante a exibição da sua participação. No primeiro livro e na primeira temporada, seu marido vai embora para ser o conselheiro do rei e Catelyn fica para trás, cuidando do seu filho, Bran, que sofreu um atentado. Após uma nova tentativa de assassinato contra o garoto, Catelyn também parte, percebendo que faria mais pela segurança de Bran se buscasse o apoio de seu marido. Intrigas políticas acabam gerando um conflito entre a família de Catelyn, os Starks, e a família da rainha, os Lannisters. Catelyn se torna uma das conselheiras de Robb, seu filho mais velho, que assume os comandos dos exércitos dos Starks após a morte do seu pai. Na terceira temporada e no terceiro livro, eles são traídos por seus aliados e assassinados durante uma armadilha. Catelyn tem a garganta cortada e é jogada ao rio. Nos livros, porém, ela retorna ressuscitada, assumindo o alter-ego de “Senhora Coração de Pedra”. No geral, a história de Catelyn nos livros e na série passa por um caminho parecido (exceto o “pós-vida”), mas, assim como em qualquer adaptação, temos mudanças das páginas para as telas, tanto em diálogos, quanto em sequências. Nossa pergunta é como as mudanças relacionadas à personagem

Catelyn criam uma nova personagem e quais sentidos elas mobilizam sobre questões de gênero e maternidade.

O objetivo desta pesquisa é perceber como a adaptação da personagem Catelyn Stark, dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* para a série *Game of Thrones*, constrói uma nova personagem e o que isso produz em termos de significação em torno de questões de gênero/maternidade. Para isso, iremos trabalhar com dois conceitos centrais: adaptação (Hutcheon, 2011), para pensar em como a narrativa é transposta das páginas dos livros para a tela da televisão, e de “mãesposa” (Lagarde, 2005), para discutir a posição de Catelyn no universo de GOT. De um ponto de vista metodológico, empreendemos, em diálogo com Douglas Kellner (2001), uma análise crítica cultural da mídia. Na proposta de Kellner (2001, p. 21), tal análise, ao se basear em estudos midiáticos, em métodos de crítica cultural e em perspectivas teóricas correlatas, que dizem das disputas políticas e ideológicas da sociedade, daria a ver “o modo como várias formas dessa cultura produzem prazer, opiniões e identidades que inibem ou fomentam as metas de maior democracia, igualdade e de uma sociedade realmente multicultural”. Em relação à produção audiovisual, em específico, desenvolvemos um protocolo analítico voltado ao estudo de cenas (Kolinski Machado, 2022), inspirados pelos movimentos advindos da análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 2006), que prevê descrição detalhada, reflexão acerca de enquadramentos/movimentos de câmera, reprodução de diálogos pertinentes, ponderações acerca da paisagem sonora e, ainda, a reprodução de frames ilustrativos.

Para nossos movimentos de análise, selecionamos três cenas/passagens da série e dos livros. Tomando a representação de maternidade como guia, as cenas foram divididas em três categorias, já propostas via movimento de análise e em diálogo com nossas bases teóricas/políticas: Amor de mãe, sobre a diferença de pensamento entre a personagem dos livros e a da série; A mãe em segundo lugar, sobre a perda de protagonismo de Catelyn; e Possibilidades e impossibilidades de ser mãe, sobre a perda de características que afastam a personagem da “boa mãe”. As cenas/passagens selecionadas são: um diálogo entre Catelyn e seu marido sobre ele ter sido convocado a ocupar o cargo de Mão do Rei (T01Ep01); a participação de Catelyn e de seu filho, Robb, em um conselho de guerra (T01Ep08) e o diálogo entre Catelyn e a esposa de Robb, Talisa, no qual a primeira comenta sobre não conseguir amar o filho bastardo de seu esposo (Jon).

Pensando a adaptação

Os primeiros teóricos a tratarem de adaptações de livros para o audiovisual (na época pensando apenas no cinema) colocavam o cinema como uma “vulgarização” do produto literário, uma versão inferior e parasitária da obra. André Bazin (1991) complexificou a discussão acerca da adaptação, deixando de pensar nela como uma obra inferior, mas ainda destacando a importância de uma certa “fidelidade” em relação ao produto original. Recuperando Bazin (1991), o pesquisador brasileiro Marcel Vieira Barreto Silva (2013, p.43) explica que o valor de uma adaptação estaria em como ela transferiria elementos da obra original para a linguagem cinematográfica, permitindo que o texto-fonte mantivesse a sua existência em novos códigos. Essa “existência” é o que costumamos ver sendo chamada de “essência” ou “espírito” do material-fonte.

Além de Bazin (1991), temos Linda Hutcheon (2011) como uma das principais teóricas do conceito de adaptação. A autora trabalha com o conceito de forma dupla. Para ela, ele se refere tanto ao processo de transpor uma obra para outra mídia (livros para série de televisão, no caso do nosso objeto), quanto ao produto final. E mesmo quando analisamos este produto final, não é possível pensá-lo como um objeto único. Uma adaptação só pode ser lida como adaptação se tiver uma natureza dupla e multilaminada.

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

Silva (2013) aborda dois conceitos que consideramos úteis para pensar em adaptações e que conversam com Hutcheon (2011): o dialogismo de Mikhail Bakhtin (1984 apud Silva, 2013) e a intertextualidade de Julia Kristeva (1980 apud Silva, 2013). Bakhtin considera que todo texto é dialógico, já que ele é composto por um “emaranhado de vozes” e seu significado depende de uma série de estruturas anteriores, como estilo, gênero e época (Silva, 2013). O dialogismo é que ele coloca essas vozes que compõem o texto em uma relação horizontal, em pé de igualdade, evitando a visão dos teóricos iniciais, que colocavam a adaptação como inferior. Bebendo do dialogismo, Kristeva (1980 apud Silva, 2013) entende o conceito de intertextualidade como a forma como um texto é composto, em sua materialidade, por um emaranhado de outros textos. Outro conceito útil da própria autora é o de transposição, em que “o

intertexto é definido a partir da passagem de um sistema de signos a outro” (Silva, 2013, p.52).

Nessa transposição de sistemas de signos, essencialmente, vemos uma mudança na forma pela qual o público se engaja com essas narrativas (Hutcheon, 2011). A autora define três formas diferentes de engajamento: contar, mostrar e interagir. No caso da nossa pesquisa, nos voltamos aos dois primeiros. No modo de contar, o público se engaja “no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual” (Hutcheon, 2011, p.48). Os livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* se encaixam aqui. Já no modo mostrar, o engajamento é no campo sensorial, não no da imaginação. O público percebe essas narrativas através dos sentidos. No caso do audiovisual e de um dos nossos objetos de estudo, a série GOT, as narrativas são contadas através do visual e do sonoro. Esses dois modos de engajar o público têm seus recursos próprios e a transposição precisa passar esses elementos para um novo sistema de signos. Nos livros, por exemplo, temos monólogos internos em que os personagens relembram o passado e explicam seus sentimentos. A série, que não utiliza o recurso da narração *voiceover*, transmite essas informações por meio de diálogos, performances dos atores, entre outros recursos do audiovisual.

O mito do amor materno e o cativeiro da mãesposa

Antes de abordarmos o conceito de maternidade, temos que destacar que compreendemos aqui o gênero como “um ato performativo institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos segundo os princípios da diferença sexual” (Butler, 2012, p.168). Em diferentes sociedades, em diferentes momentos da história, “ser um homem” ou “ser uma mulher” significou coisas diferentes, mas um dos fatores que atravessa com frequência a discussão do que significa ser uma mulher cisgênera é o “ser mãe”.

A capacidade biológica de reproduzir e gerar filhos foi determinante ao longo da história para que a mulher fosse constantemente reduzida a isso e relegada ao espaço privado. “Historicamente, o papel da maternidade sempre foi construído como o ideal máximo da mulher, caminho da plenitude e realização da feminilidade, associado a um sentido de renúncia e sacrifícios prazerosos” (Borsa; Feil, 2008, p.4). Até fins do século XVIII, quando as taxas de

mortalidade infantil ainda eram muito altas na Europa, a maioria dos registros históricos mostra que pais e mães tinham uma relação de frieza em relação aos filhos. Em classes mais altas, como a nobreza, amamentar e cuidar dos filhos era um “encargo constrangedor na sociedade” (Badinter, 1985, p.99), afirmou o médico Moreau de Saint-Elier em meados do século XVIII.

Segundo Borsa e Feil (2008), a medicina higienista do início do século XIX, em busca de soluções para o problema da mortalidade infantil, colocou a figura da mãe como a mediadora entre o Estado e os filhos. A maternidade e a amamentação foram mais incentivadas e colocadas como algo do “instinto” das mulheres. Badinter (1985) explica que o “amor materno” é mais uma tecnologia de gênero, o “resultado de uma construção social e cultural” (Borsa, Feil, 2008, p.4), e não um instinto ou determinismo biológico.

No fim do século XVIII, o amor materno parece um conceito novo. Não se ignora que esse sentimento existiu em todos os tempos, se não todo o tempo e em toda parte. (...) Mas o que é novo, em relação aos dois séculos precedentes, é a exaltação do amor materno como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade. Alguns, mais cínicos, verão nele, a longo prazo, um valor mercantil. Igualmente nova é a associação das duas palavras, ‘amor’ e ‘materno’, que significa não só a promoção do sentimento, como também a da mulher enquanto mãe. (Badinter, 1985, p.145-146).

Badinter (1985) explica que um dos discursos utilizados para incentivar a valorização do amor materno é que as mães passaram a ser mais “valorizadas”. A maternidade foi colocada como um dever da mulher para com a sociedade e como o caminho para a felicidade de toda mulher. Para ser a “boa mãe”, a mulher deve dedicar a vida aos filhos e ao lar. A maternidade compulsória se tornou mais uma ferramenta de opressão dos homens sobre as mulheres, mais uma forma de reforçar a divisão sexual do trabalho e mantê-las restritas ao ambiente privado. No livro Os Cativeiros das Mulheres: Mäesposas, freiras, prostitutas, presas e loucas, a antropóloga mexicana Marcela Lagarde (2005) desenvolve o conceito de “cativeiros das mulheres”. Os cativeiros são um “complexo de fenômenos opressivos” que articulam trabalho, relações sociais, cultura e formas de participação no mundo das mulheres, delimitando suas possibilidades de vida (Lagarde, 2005). Um dos cativeiros definidos por Lagarde é o da mãesposa (*madresposa*, no original em espanhol). De acordo com a autora, maternidade e matrimônio seriam dois aspectos inseparáveis que determinam os modos de vida das mulheres. “A mulher reza pelo marido e pelos filhos, pela existência de um e pela felicidade dos outros. Mas não pede por si. E não o faz, porque ela não existe como um ser autônomo, mas apenas através de outros” (Lagarde, 2005, p.367, tradução nossa).

No universo de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones*, a maternidade e o matrimônio são “destinos biológicos das mulheres”. Para as mulheres nobres, como é o caso da personagem em foco neste artigo, é o único destino possível. Mas essas duas obrigações não são motivadas por instinto ou por amor, e sim por necessidades políticas e econômicas. As mulheres nobres precisam se casar com outros nobres para fortalecerem suas famílias e precisam ter filhos, principalmente homens, para serem herdeiros para seus maridos e garantirem sua posição. Só que, apesar da maternidade ser vista como uma obrigação das mulheres, o mesmo não pode ser necessariamente dito do amor materno. As mulheres nobres do universo de GOT mandam seus filhos para reinos distantes, deixam a educação deles nas mãos de amas e governantas, deixam que eles sejam amamentados por amas de leite.

Ainda assim, a personagem Catelyn se aproxima muito do ideal de “boa mãe” apregoado a partir do século XIX. Quando seu filho Bran cai de uma torre, ela passa dias ao lado da cama do menino, sem se alimentar nem dormir direito, culpando-se pelo que ela acredita (corretamente) ter sido uma tentativa de assassinato.

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

A forma como a personagem performa este ideal de maternidade é parte do que aproxima Catelyn mais de uma heroína do que de uma vilã (ainda que ela tenha suas ambiguidades morais). “O que, em última análise, torna Catelyn heroica não é que ela seja sempre ‘boa’, mas que ela aceite seus deveres maternos e faça o possível para cumpri-los” (Ruf, 2020, p.30).

Amor de mãe

No início do primeiro livro da saga, *A Guerra dos Tronos*, e no primeiro episódio da série, *Winter is Coming*, exibido pela primeira vez em 2011, descobrimos que o rei de Westeros está viajando para *Winterfell*, o lar dos Starks, para pedir que o marido de Catelyn, Ned, seja o “Mão do Rei”, conselheiro mais importante do reino. No capítulo Catelyn II, de *A Guerra dos Tronos*, os dois estão deitados conversando sobre o convite. Ned diz que vai

negar, mas Catelyn lhe aconselha a aceitar, já que um homem tão poderoso quanto um rei não aceitaria um não tão facilmente.

– *Vou dizer-lhe que não* – disse Ned quando se voltou de novo para ela. *Tinha os olhos assombrados por fantasmas e a voz espessa de dúvidas. Catelyn sentou-se na cama.*

– *Não pode. Não deve.*

– *Meus deveres estão aqui no Norte. Não tenho nenhum desejo de ser a Mão de Robert.*

– *Ele não o compreenderá. É agora um rei, e os reis não são como os outros homens. Se se recusar a servi-lo, ele quererá saber por que, e mais cedo ou mais tarde começará a suspeitar de que se opõe a ele. Não vê o perigo em que nos colocaria?*

Ned balançou a cabeça, recusando-se a acreditar.

– *Robert nunca me faria mal, nem a nenhum dos meus. Éramos mais próximos que irmãos. Ele me adora. Se lhe disser que não, ele rugirá, praguejará e estrondeará, e uma semana mais tarde estaremos juntos, rindo do assunto. Conheço o homem!*

– *Conhece o homem* – disse ela. – *O rei é um estranho para você* – Catelyn recordava o lobo gigante morto na neve, com o chifre quebrado profundamente alojado na garganta. *Tinha de fazê-lo compreender.* – *O orgulho é tudo para um rei, meu senhor. Robert percorreu essa distância toda para vê-lo, para lhe trazer essas grandes honrarias, não pode atirá-las à cara.* (Martin, 2010, p.60-61).

Ainda que a decisão final seja de Ned, esse diálogo deixa evidente que ele vê a esposa como uma conselheira e que considera suas opiniões, mesmo quando ela discorda dele. Ainda neste capítulo, eles recebem uma carta da irmã de Catelyn dizendo que o Mão do Rei anterior foi assassinado. Diante da notícia, Catelyn reforça que Ned precisa aceitar o convite para investigar a situação, o que ele acaba aceitando.

Na série, temos uma postura oposta da personagem. Ainda no primeiro episódio, temos uma sequência semelhante de eventos. Os dois estão deitados na cama, conversando sobre o convite, mas ambos concordam em negar. Então, um Meistre, conselheiro do castelo, chega com uma carta da irmã de Catelyn falando sobre suas suspeitas de assassinato. Com esta notícia, Catelyn se torna ainda mais firme em sua defesa de que o marido não deve aceitar o convite:

- *Se esta notícia é verdade e os Lannisters estão conspirando contra o trono, quem, além de você, pode proteger o rei?* (Meistre Luwin)

- *Eles assassinaram a última Mão. Agora você quer que Ned assuma a função?* (Catelyn)

- *O rei cavou por um mês para pedir ajuda a Lorde Stark. Ele é o único em quem ele confia. Você prestou um juramento ao rei, meu senhor.* (Meistre Luwin)

- *Ele passou metade da vida lutando as guerras de Robert. Não deve nada a ele. (Game of Thrones, 2011).*

As duas narrativas terminam no mesmo lugar: Ned aceita ser Mão do Rei e vai embora para a capital do Reino, enquanto Catelyn fica em Winterfell. Mas as posições de Catelyn nos livros e na série são opostas. Na versão literária, ela pensa nas consequências políticas de não aceitar o convite, enquanto na série ela teme pela vida do marido. “Esta diferença mostra que ao invés de ter mais medo do que os Lannisters farão se Ned não for, na série, ela se importa mais com a segurança de Ned e se ela voltaria a vê-lo de novo.” (Jones, 2012, p.16) (tradução nossa). A autora feminista Hélène Cixous analisa como oposições binárias são colocadas como representações de gênero. Por exemplo, como as mulheres estão associadas ao “coração”, a emoção, enquanto os homens são a “cabeça”, racionalidade. Mulheres são “passivas”, pessoas que estão sujeitas aos acontecimentos, mas sem tomar parte nas decisões. Já os homens são os “ativos”, responsáveis por mudar o status quo (Woodward, 2000). Pensando nas cenas analisadas, é interessante observar como a Catelyn dos livros e da série cabe nesse binarismo. A personagem dos livros quer agir pelo lado mais racional e iniciar uma investigação sobre a morte do antigo conselheiro. Já a da série pensa mais pelo lado emocional e quer proteger a família, mantendo as coisas do jeito que estão. Esta segunda forma de pensar aproxima mais a personagem do ideal da “boa mãe”, que coloca os filhos e a família em primeiro lugar. “Catelyn, mais fraca, gentil e carente, e ‘totalmente investida em seus filhos’, ao ponto que qualquer mentalidade para estratégia que possua nos livros está perdida para ela’ (Gjelsvik; Schubart, 2016, p.153) (tradução nossa).

A mudança de posicionamento de Catelyn não muda a trama. Tanto na narrativa literária quanto na audiovisual, o marido da personagem decide partir. Então por que mudar a posição de Catelyn? Anne E. Kaplan (1995) vale-se de uma perspectiva psicanalítica para analisar o cinema de Hollywood e conclui que ele “demonstra amplamente as formas pelas quais os mitos patriarcais funcionam para situar a mulher como silenciosa, ausente e marginal” (p.59). Apesar do nosso objeto ser uma série, e não um filme, ela veio de uma grande emissora e sua linguagem é muito influenciada pela cinematográfica. Kaplan (1995) explica como o cinema de Hollywood é construído a partir do olhar masculino (subjetiva ou literalmente), é a posição masculina que é colocada como ativa, a que toma decisões na trama. Mesmo quando as mulheres assumem o “olhar masculino”, elas perdem as características femininas

tradicionais, adotando os traços da postura masculina que ocuparam (Kaplan, 1995). Considerando essa análise de Kaplan, podemos especular que a mudança de posicionamento de Catelyn foi simplesmente uma forma de adequar a sequência ao “olhar masculino”. São os homens que querem mudar o status quo, enquanto a mulher, ainda que não silenciosa, acaba vencida ao fim.

A mãe em segundo lugar

Ainda na primeira temporada e no primeiro livro, a família de Catelyn, os Starks, entram em guerra com a família da rainha, os Lannisters. O filho mais velho de Catelyn, Robb, assume o comando dos exércitos do pai, que está preso na capital. Após uma viagem, Catelyn reencontra o filho e eles participam de um conselho de guerra. No capítulo Catelyn VIII, os dois conversam sozinhos e ela aconselha o filho sobre como escolher um bom comandante. Ainda que não seja uma guerreira, Catelyn demonstra um conhecimento estratégico que ajuda a continuar a construção da personagem como alguém inteligente e racional, características que não são tão associadas ao ideal da mãesposa (Lagarde, 2005), que “pertence” ao ambiente privado.

- Grande-Jon está constantemente dizendo que deveríamos esmagar Lorde Tywin. Pensei em atribuir-lhe a honra.

Era seu primeiro tropeção, mas como fazê-lo ver isso sem ferir a confiança do primeiro voo?

- Seu pai uma vez me disse que Grande-Jon era o homem mais destemido que já conhecera.

Robb deu um sorriso. - Vento Cinzento comeu dois de seus dedos, e ele riu. Então concorda?

- Seu pai não é destemido - Catelyn fez notar. - É bravo, mas isso é bem diferente.

O filho pesou aquilo por um momento.

- A tropa oriental será tudo o que estará entre Lorde Tywin e Winterfell - disse ele, pensativo, - Bem, eles e o punhado de arqueiros que deixarmos aqui no Fosso. Portanto, não quero alguém destemido, certo?

- Não. Quer astúcia fria, julgo eu, e não coragem.

- Roose Bolton - disse Robb de imediato. - Aquele homem me assusta. (Martin, 2010, p.616-617).

A cena do livro é, de certa forma, adaptada no oitavo episódio da primeira temporada, *The Pointy End*. No entanto, ao invés de termos apenas Catelyn e Robb, o diálogo inclui vários outros lordes do Norte. Catelyn tem poucas falas, só aconselhando os outros a não confiarem em um lorde que ela conhece

melhor. Outro aspecto interessante é a composição visual da cena: todos os lordes estão em pé ao redor da mesa, enquanto Catelyn está sentada, mostrando visualmente que, mesmo em um ambiente público, a personagem se comporta discretamente, sem “impôr” sua presença.

A retirada da agência de Catelyn na cena do conselho está presente em outras adaptações ao longo da série. Nos livros, ela é a protagonista deste núcleo específico, já que conhecemos a história de Robb através dos capítulos de ponto de vista de Catelyn. Porém, a série prefere focar em Robb, um herói mais “tradicional”, um personagem em que o olhar masculino (Kaplan, 1995) pode se refletir e se imaginar.

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincide com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (Mulvey, 1983, p.445-6).

Além da questão do olhar masculino, a troca do protagonismo de Catelyn para Robb pode ser explicada pela diferença dos modos de engajar o público do literário para o audiovisual. Os livros contam ao público o que está acontecendo com Robb por meio da narração de Catelyn, enquanto a série mostra o que ele está fazendo, com ele assumindo o protagonismo. Em essência, os acontecimentos seguem os mesmos, mas, ao adotar a perspectiva de Robb, a série reduz o protagonismo e agência de Catelyn. O livro *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance* de Valerie Frankel (2014), traz o trecho de uma crítica que resume bem essa perda de protagonismo de Catelyn:

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

Enquanto na narrativa literária Catelyn é uma conselheira importante, trazendo ideias e propostas, a narrativa audiovisual mostra uma personagem que apenas faz o papel de uma “boa mãe”: ir para casa e cuidar dos filhos pequenos, voltando ao ambiente privado ao qual a mãesposa (Lagarde, 2005) “pertence”.

Possibilidades e impossibilidades de ser mãe

Até o momento, falamos da relação de Catelyn com seu marido e seu filho mais velho, mas há outro personagem masculino que define muito a forma como ela é vista pelo público: Jon Snow. Poucos meses mais velho que seu filho Robb, Jon é um “bastardo”, filho ilegítimo de Ned (informação que os personagens tinham na época), que foi criado dentro do castelo ao lado dos filhos legítimos de Catelyn. Em relação a Jon, ela deixa de ser a “boa mãe” e se torna a madrasta. Ela trata o rapaz de forma fria e até cruel. Se a maternidade ideal de Catelyn a torna uma heroína na narrativa, quando ela rompe com este ideal de “boa mãe” em sua relação com Jon, ela se torna um pouco “vilã”. “Em nossa cultura, não há personagem simbólico mais prejudicial, temido e odiado que a madrasta” (Lagarde, 2005, p.393, tradução nossa).

Nos livros, apesar dela ter ciúme da mãe anônima de Jon Snow, o principal motivo para seu tratamento duro para com ele é o medo de que ele tome o lugar dos seus filhos na sucessão. Na sociedade de Westeros, criar um filho bastardo junto com seus filhos legítimos é considerado um insulto e uma ameaça. Na narrativa literária, ela jamais se arrepende desse tratamento, mas não podemos dizer o mesmo da série. No segundo episódio da terceira temporada, *Dark Wings, Dark Words*, Catelyn tem um diálogo com a esposa do seu filho, Talisa. Catelyn está fazendo um amuleto de proteção para seus filhos e Talisa pergunta se ela já tinha feito um antes.

Rezei para meu filho Bran sobreviver à queda. Muitos anos antes disso, um dos meninos apareceu com a catapora. Meistre Luwin disse que se ele sobrevivesse à noite, viveria, mas que seria uma noite longa. Então me sentei com ele durante toda a noite, ouvindo sua respiração curta e irregular, sua tosse, seus gemidos. (Catelyn)

- Qual menino? (Talisa)

- Jon Snow. Quando meu marido trouxe aquele bebê de volta da guerra, eu não suportava olhar para ele. Não queria ver aqueles olhos castanhos de uma estranha me encarando. Então orei para os deuses: levem ele embora. Façam ele morrer. Então ele pegou a catapora. E eu soube que era a pior mulher que já viveu. Uma assassina. Tinha condenado aquela pobre criança inocente a uma morte terrível. Tudo porque estava com ciúmes da mãe dele. Uma mulher que ele nem conhecia. Então orei para todos os sete deuses que deixassem o menino viver. Deixem-no viver. E eu o amaria. Serei uma mãe para ele. Implorarei ao meu marido para dar a ele um nome legítimo. Que o chamasse de Stark e acabasse com isso. Que o fizesse um de nós. (Catelyn)

- E ele viveu? (Talisa)

- E ele viveu. E eu não consegui cumprir minha promessa. E tudo o que aconteceu desde então, todo esse horror que atingiu minha família, é tudo porque não consegui amar uma criança sem mãe. (Catelyn) (Game of Thrones, 2013).

Este foi um diálogo criado para a série e não existe passagem semelhante nos livros. Em sua relação com Jon Snow, a culpa por não ser capaz de amar um garoto “sem mãe” é tamanha que Catelyn passa a se sentir responsável por todos os desastres que se abateram sobre sua família. Retomando Favaro (2007), Borsa e Feil (2008) explicam como a mulher ocupa um lugar central no modelo familiar atual através do papel da maternidade, sendo um elemento fundamental para a sobrevivência da família. Após a criação do mito do “amor materno” (Badinter, 1985), a mãe passou a ser considerada um pilar da família e da sociedade, que corre o risco de fazer tudo ruir ao não ser uma “boa mãe”, discurso incorporado pelo diálogo da personagem. Catelyn acredita que, ao fugir do ideário da “boa mãe”, ela e sua família foram punidos pelos deuses. Através desse diálogo, a personagem reflete o discurso de como a maternidade é o único lugar possível para uma mulher, mesmo quando não é em relação aos seus filhos biológicos. A sacralização da figura materna não é puramente uma valorização da maternidade, mas também “surge como uma forma de reprimir o poder e a autonomia da mulher, a partir da construção de um discurso que a culpará e a ameaçará, caso não cumpra o seu dever materno dito natural e espontâneo” (Borsa; Feil, 2008, p.4). Com a criação do mito do amor materno (Badinter, 1985), a mãe foi colocada em um pedestal e em um cativeiro (Lagarde, 2005) ao mesmo tempo.

O diálogo criado para a série incorpora justamente esta culpa, algo que a personagem dos livros nunca sente. Assim como as outras mudanças comentadas nesse artigo, a criação desse diálogo não afeta a trama, mas ela reconfigura a personagem Catelyn, criando nas telas uma nova personagem. Uma a qual não é permitida nem a “fraqueza” de uma madrasta para Jon Snow, sem que a culpa materna recaia sobre seus ombros.

Considerações finais

Conforme destacado, o objetivo central desta pesquisa consistiu em refletir acerca da adaptação da personagem Catelyn Stark da narrativa literária *As Crônicas de Gelo e Fogo* para a narrativa audiovisual *Game of Thrones* em interface com questões de gênero, sobretudo maternidade. Tendo como objetos de análise três passagens/cenas dos livros e da série, empreendemos uma análise crítica cultural da mídia (Kellner) e, ao final, observamos a emergência de três categorias, a saber: Amor de mãe; A mãe em segundo lugar e Possibilidades e impossibilidades de ser mãe. Em Amor de mãe,

observamos como a adaptação da personagem para as telas a transforma em uma personagem mais emotiva e menos guiada pela racionalidade, como é o caso da sua contraparte literária, encaixando-se na ideia de que mulheres são “naturalmente” mais guiadas pelo coração do que pela razão. Em A mãe em segundo lugar constatamos que a narrativa audiovisual retira parte da agência e das decisões de Catelyn, privilegiando seu filho Robb, um herói masculino mais tradicional. E, por fim, em Possibilidades e impossibilidades de ser mãe percebemos como um monólogo criado especialmente pela série incorpora o discurso de que a mulher ser uma “boa mãe” não é apenas um destino biológico, mas algo essencial para a sobrevivência da própria família.

Diante desta pesquisa, e em diálogo com pesquisas que nos precederam e que se voltam a fenômenos semelhantes (Jones, 2012; Ruf, 2020), ainda é incomum vermos personagens femininas no audiovisual que sejam consideradas “mulheres fortes” sem caírem no clichê de terem traços mais associados ao masculino. Catelyn Stark é um raro exemplo.

Mesmo performando a feminilidade da forma como era exigida pela sociedade de *Westeros* e assumindo o papel de mãesposa (Lagarde, 2005), Catelyn não se torna uma personagem passiva. Tanto na narrativa literária quanto na audiovisual, a personagem toma decisões importantes, que ditam os rumos da história, como sequestrar Tyrion (irmão da rainha) ou libertar Jaime (irmão e amante da rainha).

Durante a nossa análise da adaptação dos livros para as telas, percebemos que as alterações realizadas criam uma nova Catelyn, que desafia menos os limites do que uma “boa mãe” e uma “mãesposa” (Lagarde, 2005) devem ser. Se na contraparte literária a personagem desafiava certos padrões hegemônicos de feminilidade, dando a ver outras possibilidades de ser/de existir enquanto mulher, o mesmo não ocorre na versão audiovisual. Também sobre isso, Frankel (2014, p.2) afirma que os personagens da série “têm mais probabilidade de serem forçados em arquétipos tradicionais”. Ainda que tenha motivações praticamente iguais, a personagem dos livros toma decisões e demonstra características que fogem do “cativeiro” da mãesposa (Lagarde, 2005): o lado mais racional e ativo ao mandar Ned aceitar ser Mão do Rei, assumir uma posição de conselheira fora do ambiente privado e não ser atormentada pela culpa materna. Mudando esses pontos, que, na trama geral, não criam grandes alterações na história, a série construiu uma personagem mais próxima do ideal da boa mãe e mãesposa (Lagarde, 2005), perdendo a

chance de trazer uma representação mais complexa e multifacetada de uma mulher e mãe.

Bibliografia

- BADINTER, Elisabeth. **O mito do amor materno: Um amor conquistado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BORSA, Juliane Callegaro; FEIL, Cristiane Friedrich. **O papel da mulher no contexto familiar**: uma breve reflexão. O portal dos Psicólogos, v. 185, p. 1-12, 2008.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Editora Record, 2012.
- CARVALHO, Ana Carolina Fonseca. **Catelyn Stark dos livros para as telas: a representação da mäesposa em Game of Thrones**. 2023. 90 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2023.
- FRANKEL, Valerie Estelle. **Women in Game of Thrones**: power, conformity and resistance. Jefferson: McFarland, 2014.
- GAME OF THRONES. Realização: David Benioff; Daniel Brett Weiss. HBO, EUA, 2011-2019. 39 DVDs (4.216 min).
- GJELSVIK, Anne; SCHUBART, Rikke. **Women of Ice and Fire**: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements. Nova York: Bloomsbury Publishing USA, 2016.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- JONES, Rebecca. A game of genders: comparing depictions of empowered women between a game of thrones novel and television series. **Journal of Student Research**, v. 1, n. 3, p. 14-21, 2012.
- KAPLAN, Anne. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. Notas sobre o martírio feminino em Game of Thrones. **E-Compós**, [S. l.], v. 25, 2022. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2483>. Acesso em: 20 maio 2025.
- LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres**: Madresposas, monjas, putas, presas y locas. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- MARTIN, George R. R. **As Crônicas de Gelo e Fogo**. 1. ed. São Paulo, Ed. LeYa, 2010.
- MULVEY, Laura. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- RUF, Ann-Kathrin. Representation of Motherhood in Game of Thrones. **DEARCADH: Graduate Journal of Gender, Globalisation and Rights**, NUI Galway, v. 1, p. 21-33, 2020. DOI 10.13025/f3jb-1683. Disponível em: <https://doi.org/10.13025/f3jb-1683>. Acesso em: fevereiro de 2025.
- SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. EDUFBA; Compós, 2013.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2006.

Recebido em:26/02/2025

Aceito em:12/01/2026