

CÁRCERE REAL: UM ESBOÇO DE TOPOANÁLISE FICCIONAL EM *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*

CORREA, Murilo Filgueiras¹

RESUMO: Trata das inter-relações entre categorias narrativas de espaço e personagem: efeitos de determinação e prolepse espacial. A personagem Cersei Lannister de *As Crônicas de Gelo e Fogo* tem destacados, nesta análise, os efeitos das relações entre sua trajetória como personagem e os espaços nos quais se dá seu percurso narrativo. Sob o aporte teórico de toponalistas literários como Oziris Borges Filho, Antônio Dimas e Osman Lins, dentre outros, procura-se demonstrar como essas inter-relações geram efeitos de determinação previsíveis, que se configuram como prolepses de cunho espacial.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço narrativo, Topoanálise, Determinismo, *As Crônicas de Gelo e Fogo*.

ROYAL PRISON: A SKETCH OF A FICTIONAL SETTING ANALYSIS IN *A SONG OF ICE AND FIRE*

ABSTRACT : Deals with the interrelationships between narrative elements of setting and character: effects of determination and set prolepsis. The character Cersei Lannister from *A Song of Ice and Fire* has, in this analysis, a highlight brought upon the relationships between her narrative path and the settings in which it takes place. Under the theoretical contribution of literary setting analysts as Oziris Borges Filho, Antônio Dimas and Osman Lins, amongst others, it aims to demonstrate how these interrelationships generate predictable determination effects which configure themselves as a set sort of prolepsis.

KEYWORDS : Narrative Setting, Setting Analysis, Determinism, *A Song of Ice and Fire*.

¹ Mestre e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professor de Educação Básica II da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, disciplinas de Língua Portuguesa e Inglês. E-mail: professormurilo@live.com.

“Não há conceito que não esteja enredado em um jogo aberto de significação, impregnado de vestígios e fragmentos de outras ideias”
(Terry Eagleton, 2006)

Redescobrimo o espaço narrativo

No final do século passado, Michel Foucault ponderou que o espaço narrativo se encontrava numa situação de desqualificação nos estudos acadêmicos, relegado a posições analíticas secundárias, praticamente esquecido (FOUCAULT, 2021, p. 244). O fato tomava proporções ainda maiores se fosse posto em comparação aos estudos literários dedicados ao tempo. A virada do século XXI, no entanto, trouxe para os estudos da topografia ficcional uma ressignificação, uma nova valorização que agora praticamente os sobrepõe aos estudos temporais por um motivo peculiar alinhado à pós-modernidade: o todo diegético das narrativas contemporâneas ao novo século possui novas prioridades; os feitos heroicos de outrora, as grandes jornadas, o desenrolar temporal não encontram mais espaço nas representações atuais, “(...) o herói passou a ser visto como mais um num mundo que não lhe dá a menor oportunidade de ser agente de algo realmente significante” (BORGES FILHO, 2007, p. 13).

Tendo como objeto de estudo a trajetória de uma das personagens centrais da série literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*², espera-se poder aqui demonstrar como o espaço narrativo, enquanto categoria, estabelece ao longo da extensa narrativa em questão estreitas relações com as personagens e com a trama em geral, exercendo uma influência que remete ao raciocínio determinista do final do século XIX. O escritor e roteirista estadunidense George R. R. Martin (GRRM, 1948-) resgata teses naturalistas como propostas de reflexão sobre o *status quo* quando, ironicamente, preenche seu universo com elementos que remetem a uma época medieval, mas que refletem as crises morais, éticas e sociais desta conturbada época em que vivemos.

Da leitura das obras emerge um engenho cíclico que aponta questões sobre o valor daquilo que é considerado, de fato, progresso quando se trata das sociedades atuais que, paradoxalmente, avançam no tempo e na história, mas retrocedem na própria humanidade. Poder-se-ia afirmar que GRRM apresenta, por trás dos maculados rótulos da ficção fantástica e da fantasia, uma leitura distópica dos sintomas de uma sociedade doente e em declínio,

² *A Guerra dos Tronos* (2010), *A Fúria dos Reis* (2011a), *A Tormenta de Espadas* (2011b), *O Festim dos Corvos* (2012a) e *A Dança dos Dragões* (2012b). A primeira edição do original *A Game of Thrones* data de 1995.

atualizando, de maneira cruel e sarcástica, as ideias deterministas e positivistas, a despeito da declarada superação destas por áreas como a antropologia, a filosofia e a sociologia, mostrando-as vivas numa relação dicotômica de teoria e prática.

GRRM segue o mesmo padrão narrativo em todos os livros da série, fazendo das personagens-título dos capítulos as focalizadoras dos objetos constituintes do espaço. Considerando a focalização como relação entre a visão, o agente que vê e aquilo que se vê (BAL, 1990, p. 51), as ambientações construídas ao longo das crônicas são sempre apresentadas sob a perspectiva de uma personagem, passando pelo crivo de seus julgamentos e emoções.

Uma das funções do espaço que dá fundamentação a esse estudo é, além da localização geográfica, a de justamente influenciar as personagens e, ao mesmo tempo, sofrer suas ações. Resgatando um dos princípios básicos do determinismo ao confirmar o homem como produto do meio, o espaço pode levar as personagens a agir ou pensar de uma determinada maneira (BORGES FILHO, 2007, p. 37).

Passa-se, pois, à observação das manifestações das relações espaço/personagem apresentadas em *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Contudo, estima-se que ao longo das mais de 3.600 páginas que compõem os cinco volumes da ainda incompleta saga de GRRM haja mais de mil personagens nomeados. Deste milhar cerca de 130 destacam-se como participantes relevantes do enredo, e destes aproximadamente 58 figuram como personagens-chave. É imprecisa a definição de protagonista nessas obras, visto que a extensa narrativa é construída como uma espécie de mosaico onde enredos particulares unem-se na consolidação da história de um continente. Naturalmente, foi necessária uma seleção, e para realizá-la foi preciso estabelecer quais critérios seriam o crivo para a escolha deste ou daquele personagem.

Dessa maneira, foi decidido que a análise³ das questões espaciais e deterministas seria feita observando a trajetória da personagem Cersei Lannister. A escolha deu-se principalmente pela explícita relação que a personagem estabelece com os espaços nos quais é inserida ao longo dos livros.

A personagem no espaço e vice-versa

³ Situada aqui como um bosquejo de um trabalho mais amplo, ainda em desenvolvimento na tese de doutorado em Estudos Literários que escrevo para a Universidade Estadual de Maringá (UEM).

O estudo do espaço narrativo é multifacetado e interdisciplinar, dividido em conceitos e perspectivas de ambientação, lugar, paisagem, natureza, território, etc. Segundo Oziris Borges Filho:

Cada perspectiva assume um conceito diferente e o aplica com resultados, na maioria das vezes, concretos e eficazes. Achamos isso um tanto quanto natural, pois as diferentes perspectivas das ciências demonstram elas mesmas a complexidade da realidade em que vivemos e denota o esforço humano de pôr ordem nesse caos epistemológico. Assim, a teoria literária não tem por obrigação repetir conceitos de outras disciplinas, mas pode, ela mesma, criar seus próprios conceitos, consoante seus objetivos, seus fins de análise e entendimento da realidade. Por outro lado, nada obsta que ela se valha de conceitos usados nas outras disciplinas e os aplique inclusive com os mesmos sentidos que aquelas. (BORGES FILHO, 2007, p. 14)

O espaço na literatura não é uma instância única, ele é, antes, um conjunto de elementos, dentre os quais destacam-se os lugares, os objetos e suas relações, o recipiente desses objetos, ou seja, sua localização e suas relações com as personagens e/ou com o narrador (BORGES FILHO, 2007, p. 17). No estudo do espaço deve constar a investigação de sua caracterização, isto é, os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência a esse elemento. O conjunto da análise desses fatores resulta na distinção entre espaço e ambientação.

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

Convém aqui estabelecer, conforme a aceção proposta pelo autor, a diferença entre espaço e ambientação. O primeiro configura-se como delimitações de terrenos e localizações simples (uma casa ou uma sala, por exemplo), enquanto o segundo denota uma conotação mais complexa da compreensão dos entornos onde ocorrem as ações. A ambientação é um constructo da fusão de elementos espaciais num quadro de complexas significações que apontam para dimensões simbólicas de interpretação (DIMAS, 1985, p. 20).

Em sua modalidade franca, a ambientação destaca-se pela apresentação explícita e independente do narrador, situando-o em posição externa ao enredo e pautado por um denso descritivismo. Esse detalhamento primoroso pode comumente gerar pausas no desenvolvimento da narrativa. Fenômeno já tratado por Georg Lukács, no ensaio *Narrar ou Descrever*, de 1965, no qual afirma que “Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (1965, p. 46). O autor demonstra como os elementos descritivos pressupõem deveras um cuidado com a moderação e pertinência dos mesmos – elevar a causalidade ao plano da necessidade consiste em tornar a descrição parte indispensável da narração, exercendo influência decisiva sobre a ambientação e sobre a focalização.

Por ambientação reflexa entende-se as manifestações nas quais o elementos narrativos são apresentados a partir da perspectiva de uma personagem. Dessa forma, segundo Osman Lins (1976, p. 78), resolve-se o problema dos grandes e geralmente inconvenientes blocos descritivos que atravancam o ritmo do desenvolvimento narrativo e da leitura, dinamizando a obra.

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

Esse processo outro de ambientação prescinde a personagem passiva das modalidades franca e reflexa, tornando-se necessária uma personagem “ativa”, sendo identificada precisamente no sutil enlace entre o espaço e a ação (LINS, 1976, p. 83). Aproxima-se do método dramático de apresentação no qual se mesclam a descrição e o fluxo das ações num todo homogêneo.

Gravitando o tema do estudo, a relação entre espaço e poder se encontra sintetizada no conceito de território. Oziris Borges Filho afirma que “Desde o início da Geografia, o conceito de território está intimamente associado ao conceito de poder. Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço do ponto de vista político ou da relação de dominação-

apropriação” (BORGES FILHO, 2007, p. 28). Pode-se afirmar, pois, que as relações de poder apresentadas em uma obra são também relações territoriais, e indispensável a uma topoanálise é, com isso, a precisa diferenciação conceitual de tais elementos.

A rainha Cersei Lannister, uma das personagens “centrais” de uma história que clama não possuir personagens principais (pelo menos não à primeira vista), descende de uma das famílias mais ricas de Westeros. Torna-se rainha ao se casar com Robert Baratheon e, desde o início da história contada nos livros, exerce participação determinante no enredo, que pode ser classificado como uma batalha constante pelo poder.

Constantemente associada a costumes da Idade Média, a saga *As Crônicas de Gelo e Fogo* reproduz estereótipos e padrões de comportamentos patriarcais e repressores, especialmente no que se refere ao papel da mulher na sociedade. Uma sociedade masculinizada, ou fortemente marcada pela presença e agência do homem, que relega à mulher atividades tidas como “menores” e a coloca numa posição de total submissão ao poder masculino. Dentro desta realidade Cersei destaca-se pelo contraste que estabelece com a sociedade descrita nos livros, revelando-se geniosa e conspiradora. A personagem, depois de adulta, passa a desconstruir os padrões de submissão praticados, colocando-se numa posição de exercício de poder sobre os homens. Sempre envolvida em assuntos políticos e/ou escusos, manipulando, muitas vezes pelo sexo, as situações a seu favor.

Um exemplo cabal de sua conduta está na sintaxe narrativa de sua trajetória no primeiro volume *A Guerra dos Tronos* (2010). Por sintaxe narrativa entende-se a concepção trazida por Carlos Reis que se refere à sequência, à organização de unidades narrativas mínimas em ciclos finitos (REIS, 1981, p. 283). Em outras palavras, uma enumeração dos fatos narrativos na sequência em que eles acontecem.

De forma resumida, no primeiro livro Cersei é apresentada já como rainha, esposa do rei Robert Baratheon e mãe de três filhos – Joffrey, Myrcella e Tommen Baratheon. Apesar de herdarem o sobrenome do pai, e com ele as prerrogativas reais, seus filhos são fruto de uma relação incestuosa que a rainha mantém com seu irmão gêmeo, Jaime Lannister, desde sua adolescência. Quando a Mão do Rei⁴, Eddard Stark, descobre o crime de incesto, imediatamente acusa Cersei – que já preparava uma maneira de matar o marido e fazer com que parecesse uma fatalidade. Conforme planejado, o rei então acaba morrendo antes de saber da verdade, e Cersei

4 Equivalente a um Primeiro-Ministro, o comandante maior que, em diversas situações, exerce a autoridade do Rei.

prende Eddard Stark pouco após o ocorrido, abrindo caminho para entronar seu filho ilegítimo, Joffrey Baratheon, tornando-se, com isso, a rainha-regente.

Ao prosseguir na análise das inter-relações da personagem com o espaço narrativo, busca-se esclarecer como tal categoria narrativa exerce suas influências sobre a personagem, sendo por esta também influenciada.

Antonio Dimas (1985) teoriza sobre o espaço da seguinte maneira:

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à *utilidade* ou à *inutilidade* dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. (DIMAS, 1985, p. 33)

Os fatos elencados nesta análise passam por esse crivo, da utilidade e da inutilidade, buscando enriquecer o entendimento acerca da personagem em questão, bem como sobre a saga como um todo, justificando a proposição de que nestas obras há uma significativa e singular relação das personagens com o espaço narrativo no qual estão inseridas.

Ascensão e queda

Os espaços pelos quais Cersei circula são pequenos em número – resumem-se aos edifícios reais ou religiosos na cidade de Porto Real, e a Winterfell, no início da história. Em Porto Real os principais espaços de atuação de Cersei são a Fortaleza Vermelha, sede dos reis dos Sete Reinos, e o Grande Septo de Baelor, templo religioso que sediava a Fé dos Sete Deuses, a saber, o Pai, a Mãe, a Donzela, a Velha, o Guerreiro, o Ferreiro e o Estranho, religião majoritária em Westeros.

O grande castelo conhecido como a Fortaleza Vermelha teve sua construção iniciada cerca de trezentos anos antes dos eventos narrados em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, sendo concluída pelo rei Maegor Tagaryen, conhecido como Maegor, o Cruel. Após a conclusão da obra, o rei ordenara a execução de todos os trabalhadores envolvidos na construção para que os segredos da fortaleza morressem com eles (MARTIN, 2010, p. 125). Repleta de passagens secretas e túneis para fuga, características que posteriormente viriam a contribuir para o desenvolvimento

da paranoia de Cersei, como será visto, a pompa e a grandeza da fortaleza destacam-se – o Grande Salão do trono é tão grande que é necessária uma longa caminhada para percorrê-lo, com capacidade para abrigar até mil pessoas. Durante a dinastia Targaryen, o Grande Salão tinha crânios de dragões decorando as paredes, tempos depois foram retirados pelo Rei Robert Baratheon, que os substituiu por finas tapeçarias com ilustrações de caçadas; tais tapeçarias, por sua vez, foram removidas quando Joffrey Baratheon assumiu o trono, tutelado por sua mãe, a rainha-regente Cersei Lannister.

Observa-se aí como o espaço do Grande Salão sofre influências das personagens quando estas incorporam suas próprias personalidades na decoração do lugar. Essas personalidades, contudo, incorporam-se para além de categorias espaciais – no reinado de Aerys II Targaryen, conhecido como o Rei Louco, eram comuns execuções na fogueira realizadas dentro do Grande Salão, como foi o emblemático caso da morte de Rickard Stark, pai de Eddard Stark, refletindo a paixão dos Targaryen pelo fogo, arma de seus dragões. Já no reinado de Robert Baratheon, casado com Cersei Lannister, o salão é palco de intrigas, traições e conluios, maneiras pelas quais Cersei ascende ao poder.

Cersei Lannister quase sempre aparece dentro de lugares fechados e/ou murados e/ou urbanos. Essa forma de enclausuramento pode ter exercido influência na formação e desenvolvimento da personalidade esquiva e duvidosa da personagem, como pode ser constatado na situação à qual ela acaba chegando; agora ocupando o posto de rainha, quando passa a demonstrar uma paranoia com as pessoas que a cercam, começando a suspeitar de golpes, tentativas de assassinato, conspirações de seus aliados, etc.

A personagem isola-se cada vez mais dos outros, reservando-se em quartos e salas fechadas, alimentando a deterioração de sua mente. Seu temperamento explosivo e orgulhoso frequentemente a leva a tomar decisões precipitadas e equivocadas, sem demonstrar preocupação com as consequências de seus atos. A astúcia e eficiência demonstradas na trama da morte do marido Robert Baratheon não se repetem conforme ela adquire mais e mais poder, sua aparente incompetência em lidar com suas atribuições a faz cercar-se de bajuladores ao invés de conselheiros honestos.

Oziris Borges Filho afirma que uma das funções do espaço na narrativa é representar os sentimentos vividos pelas personagens (2007, p. 40); os espaços sempre fechados nos quais Cersei se encontra são indícios de uma vida sufocada, censurada, sem saída, sempre cercada e cerceada. Tais indícios atuam claramente no desenvolvimento dos sentimentos e atitudes da

personagem, refletindo na personalidade problemática uma vida de limitações físicas, morais e sociais impostas pela própria sociedade, pela família, por seu tempo.

Cersei Lannister não figura como personagem narradora nos três primeiros livros d'As *Crônicas*, vindo a narrar seus próprios capítulos apenas no quarto volume, *O Festim dos Corvos* (2012a), e no, até agora, quinto e último livro lançado, *A Dança dos Dragões* (2012b). Todas as suas aparições anteriores são narradas pela perspectiva de outro personagem, tornando a análise sobre a relação da personagem com o espaço um tanto indireta devido aos efeitos da perspectivização. Tal fato, contudo, não configura necessariamente prejuízo à análise. Há uma passagem interessante, ainda no primeiro volume, onde a rainha Cersei confronta a Mão do Rei Eddard Stark:

Não saberia dizer quanto tempo esperou no sossego do bosque sagrado. Era um lugar tranquilo. As espessas muralhas mantinham do lado de fora o clamor do castelo, e conseguia ouvir aves cantando, o murmúrio dos grilos, o farfalhar das folhas sob um vento fraco. A árvore-coração era um carvalho, castanho e sem rosto, mas Ned Stark sentia nela a presença dos seus deuses. A perna não parecia doer-lhe tanto.

Ela veio ao pôr do sol, quando as nuvens se avermelhavam sobre as muralhas e torres. Veio só, como ele lhe pedira. Pela primeira vez estava vestida de forma simples, com botas de couro e roupas verdes de caça. (...)

— Por que aqui? – perguntou Cersei Lannister, em pé, a seu lado.

— Para que os deuses possam ver. (MARTIN, 2010, p. 344)

O que se passa a seguir é que Eddard (Ned) Stark revela à rainha que descobrira a verdade sobre a paternidade de seus filhos e a ameaça, ordenando que ela fuja do reino. Como resposta, Cersei diz uma das frases mais célebres da saga: “— Quando se joga o jogo dos tronos, ganha-se ou morre. Não existe meio-termo” (MARTIN, 2010, p. 346).

É possível identificar aqui mais uma função exercida pelo espaço narrativo, a de estabelecer contraste com as personagens, quando “(...) não há nenhuma relação entre sentimento da personagem e espaço. O espaço mostra-se indiferente, estabelece uma relação de contraste” (BORGES FILHO, 2007, p. 41). Observa-se que o espaço descrito, além de estar cercado por muralhas e torres, caracterizando um local fechado, é tranquilo, belo e relaxante, no entanto, torna-se palco de ameaças e hostilidade, apesar da atmosfera de paz; tem-se, portanto, aí uma relação de heterologia, trata-se de um espaço heterólogo. Nota-se também que há uma relação

da configuração espacial estabelecida antes e depois da chegada de Cersei: “*Ela veio ao pôr do sol, quando as nuvens se avermelhavam sobre as muralhas e torres*”, no momento de sua chegada o céu tinha a cor vermelha, frequentemente associada a um índice de algo ruim, sanguinário.

Outro ponto curioso a ser notado em *A Guerra dos Tronos* é que todas as ações de Cersei após o incidente no bosque são fruto de premeditação, objetivando prender Ned Stark como traidor para depois conceder-lhe a misericórdia, estabelecendo, assim, a reconciliação entre os Lannister e os Stark para que seu filho Joffrey pudesse governar com tranquilidade. Tudo ocorre rigorosamente como planejado até o momento do julgamento de Ned Stark, realizado no Grande Septo de Baelor, lugar aberto, no qual todos são surpreendidos pela ordem repentina de Joffrey para decapitar Ned Stark, frustrando completamente os planos da rainha. O primeiro momento da história em que Cersei sofre um revés em sua trama acontece, justamente, num espaço aberto, fato que fortalece e especifica a relação peculiar de espaços abertos e fechados com o desenvolvimento da personagem; a coordenada espacial em torno da interioridade, contrastando interior versus exterior (BORGES FILHO, 2007, p. 58), é claramente perceptível.

Uma nova função do espaço narrativo passa a emergir na capacidade demonstrada pelo espaço de antecipar a narrativa. Ao deparar-se com Cersei num local fechado, o leitor pode ser levado a inferir, sumariamente, que algo ruim provavelmente está para acontecer. Conforme pontua Oziris Borges Filho, “Através de índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos seguintes da narrativa. Em outras palavras, há uma prolepse espacial” (2007, p. 41).

No segundo volume da série, *A Fúria dos Reis* (2011a), Cersei figura em capítulos narrados por seu irmão Tyrion Lannister, o anão, e por Sansa Stark, filha de Ned Stark. Cersei agora governa a maior parte do tempo no lugar de seu filho, o rei Joffrey Baratheon. Sempre aparecendo em lugares fechados, salões, quartos, corredores, a personagem começa a dar sinais de baixa astúcia ao tomar decisões equivocadas e que trazem prejuízos ao reino.

Manifestando, como elaborou Antonio Candido no célebre ensaio *A Degradação do Espaço*, “(...) um laço palpável entre o ambiente e o ser” (1972, p. 20), Cersei passa a sentir agora os efeitos do isolamento. Afastada dos assuntos reais pelo irmão a mando do pai e preocupada com rumores de guerras, acaba entregando-se aos vícios do álcool e do sexo, tomando para si diversos amantes, incluindo um primo, uma vez que o irmão gêmeo se encontrava cativo em outra cidade. Alimenta uma rixa crescente contra o irmão mais novo

Tyrion, chegando ao ápice da discórdia quando ordena seu assassinato, que posteriormente seria frustrado pela astúcia do anão e ganância dos assassinos.

A dicotomia espacial entre interior e exterior continua revelando contrastes singulares no desenrolar do enredo do segundo livro. É perceptível que todas as vezes em que Cersei aparece, sempre em ambientes fechados, ela está tramando algo a seu favor ou rivalizando com o irmão caçula. Nos raros momentos em que é retratada em lugares abertos, acaba sendo vítima de ataques e ameaças por parte do povo da cidade – os rumores de incesto e do suposto assassinato do rei Robert alimentam o ódio da população, um exemplo cabal é o episódio da Caminhada da Vergonha ou Caminhada da Expição⁵.

Inferese que a atmosfera representada pelo ambiente fechado está ligada à personagem na medida em que dentro destes locais as situações tornar-se-iam, digamos, favoráveis à personagem, circunstâncias com as quais ela já está acostumada. Ainda que figurem momentos de conflito e tensão, é no ambiente fechado que a personagem encontra uma espécie de porto seguro para a busca e o exercício de seu poder. Ao ponto que, quando está inserida em locais abertos, revelam-se condições de vulnerabilidade, descrédito e perigo.

Até mesmo quando verbaliza suas lembranças do casamento infeliz com Robert, Cersei posiciona-se sempre recolhida a lugares fechados, ou em contextos que envolviam situações de recolhimento, como diz o excerto abaixo, proveniente de um capítulo de *A Fúria dos Reis* narrado pela personagem Sansa Stark:

— Robert estava na caça. Era esse o seu costume. Sempre que meu tempo se aproximava, meu real esposo fugia para o meio das árvores com seus caçadores e cães de caça. Quando regressava, presenteava-me com umas peles ou uma cabeça de veado, e eu o presenteava com um bebê. Não que eu *quisesse* que ele ficasse, veja bem. Tinha o Grande Mestre Pycelle e um exército de parteiras, e o meu irmão. Quando diziam a Jaime que não lhe seria permitido acompanhar os partos, ele sorria e perguntava quem iria mantê-lo do lado de fora. Temo que Joffrey não lhe mostre nenhuma devoção que se assemelhe a isso. Poderia agradecer à sua irmã por isso, se não estivesse morta. Ele nunca conseguiu esquecer aquele dia no Tridente, quando a viu envergonhá-lo, e por isso envergonha você como troco. Mas você é mais forte

⁵ Em sua, até agora, última aparição no livro *A Dança dos Dragões*, Cersei é obrigada a caminhar pela cidade de Porto Real nua e com os cabelos raspados, numa forma de penitência por seus pecados, sob o jugo da população enfurecida e de fanáticos religiosos comandados pelo líder religioso conhecido como Alto Pardal.

do que parece. Confio que sobreviva a um pouco de humilhação. Eu sobrevivi. Pode nunca amar o rei, mas amará seus filhos. (MARTIN, 2011a, p. 490)

Enquanto o marido desfrutava das caçadas em total liberdade, em campo aberto, ela encontrava-se recolhida em estado de constante atenção; ao falar de Jaime, ela novamente destaca o papel das dimensões interiores e exteriores – o irmão sempre fizera questão de estar junto dela durante os partos, resistindo a qualquer impedimento, dentro do mesmo cômodo, enquanto que a outra possibilidade seria a de que ele ficasse *do lado de fora* do quarto, abandonando-a, desamparando-a. Há também um indicador de associação espacial no momento em que ela culpa a irmã de Sansa, supostamente morta, pelos maus tratos que ela sofre de Joffrey, a quem estava prometida. Ao demonstrar empatia pelo sofrimento da garota, Cersei acaba associando o evento ocorrido no Tridente, em local aberto, como agente motivador de algo extremamente negativo e prejudicial.

Em outra passagem de *A Fúria dos Reis*, Cersei encontra-se confinada no salão real de uma fortaleza juntamente com Sansa Stark e as mulheres da nobreza – a cidade estava sob cerco de um exército inimigo e, enquanto a luta acontece, a rainha deve confortar suas companheiras e dar-lhes coragem. Acontecem neste momento duas lutas simultaneamente: a dos exércitos do lado de fora e outra mental, dentro da cabeça de Cersei – que precisa suportar uma pressão avassaladora desencadeada pela descrença na vitória, o temor pela vida do filho, a intoxicação pelo álcool que a leva a verbalizar sentimentos de repulsa para com suas companheiras e seu modo de vida, e pelo medo do jugo do adversário. Em determinado momento, Cersei revela a Sansa a real finalidade da presença de um carrasco junto delas: “— Ele está aqui por nós – disse a rainha. — Stannis pode tomar a cidade e pode capturar o trono, mas eu não tolerarei que me julgue. Não pretendo que nos capture vivas” (MARTIN, 2011a, p. 548).

Enquanto uma batalha é travada no campo externo, Cersei trava uma própria à sua maneira, no campo interno, numa situação onde a segunda depende totalmente do resultado da primeira, para a vitória ou a derrota, estabelecendo uma dupla relação de interioridade, do ambiente e do pensamento. E com isso acentuando ainda mais seus espaços de atuação como predominantemente internos. Por fim, com a intervenção do exército de seu próprio pai, Tywin Lannister, a batalha é vencida e Cersei, salva.

O terreno para a presente análise torna-se mais fértil quando passamos a observar os capítulos narrados por Cersei. Em seu primeiro capítulo como ponto de vista da narração, no

quinto livro da série, *O Festim dos Corvos*, Cersei é levada à presença do corpo do pai que acabara de ser assassinado em seu banheiro, o espaço é assim descrito:

— Meu pai está na latrina?

— Levaram-no de volta para a cama, senhora – Sor Meryn abriu a porta para que entrasse.

A luz da manhã entrava em diagonal através das janelas e pintava barras douradas nas esteiras espalhadas pelo chão do quarto. (MARTIN, 2012a, p. 49)

O pai de Cersei, Tywin Lannister, sempre representou a maior fonte de limitação e cerceamento da liberdade para ela. Era o pai que a obrigara a se casar contra a vontade, que a excluía do governo, que a tratava como incapaz e irresponsável, que a mantinha longe de seu filho Tommen Baratheon, agora rei depois da morte de Joffrey. Sua morte representa uma vitória para a personagem. Neste contexto, a luz que entrava em diagonal através das janelas do quarto pode ser entendida como um símbolo metafórico para a futura ascensão (CHEVALIER, 2012, p. 571) de Cersei. Agora sem o maior de seus impedimentos, seu caminho rumo ao poder seria facilitado, o que de fato ocorreu, configurando mais uma prolepse provocada pelo espaço.

Ao tomar o lugar do pai, Cersei acumula mais poder e influência sobre os assuntos reais e, com isso, passa a sentir os efeitos do peso da coroa, ainda que de rainha-regente. Em guerra contra Stannis Baratheon, irmão de seu falecido marido, que clamava o direito ao trono, dominada pela desconfiança e rivalidade com a família da noiva de seu filho caçula – a futura rainha Margaery Tyrell, e enfrentando a insurgência de fanáticos religiosos que ameaçavam subjugar-lá, Cersei dá sinais de esgotamento mental, conforme é narrado na ocasião do casamento do filho Tommen:

Meu filho está em segurança, disse Cersei a si mesma. *Ninguém pode vir atacá-lo, aqui não, não agora*. Mas todas as vezes que olhava para Tommen, via Joffrey arranhando a garganta. E quando o garoto começou a tossir, o coração da rainha parou de bater por um momento. Na pressa de chegar até ele, atirou no chão uma criada. (...)

— Lamento, mãe – Tommen desculpou-se, envergonhado.

Aquilo era mais do que Cersei conseguia suportar. *Não posso deixar que me vejam chorar*, pensou, quando sentiu as lágrimas subindo-lhe aos olhos. Passou por Sor Meryn Trant e saiu para a passagem dos fundos. Sozinha, sob uma vela de sebo, permitiu-se um soluço trêmulo e depois outro. *Uma mulher pode chorar, mas uma rainha não*. (MARTIN, 2012a, p. 158)

No trecho é perceptível que a paranoia crescente de Cersei passa a se manifestar de maneira clara, já suspeitava do irmão Tyrion pelas mortes do filho e do pai, e com isso os locais fechados, antes tidos como confortáveis à personagem, agora tornam-se palco de desconfiança e manias de perseguição. Ela teme que o irmão suspeito esteja escondido nas paredes do castelo, esgueirando-se nas sombras, esperando para atacá-la. Com isso, Cersei acaba ordenando buscas sem fim e permanecendo em estado de alerta.

A personagem torna-se cada vez mais autoritária, não escuta mais seus conselheiros bajuladores, trama assassinatos usando o sexo como ferramenta para sobressair-se à hegemonia dos homens, manipulando-os. Sempre confrontada pelo símbolo do poder máximo, o Trono de Ferro, seu ambiente está repleto de fatores que contribuem para o desenvolvimento de suas atitudes, e o exercício do poder como rainha-regente agrega-lhe somente mais desconfiança e aborrecimento.

A imagem do Trono de Ferro torna-se ameaçadora e seus reflexos tornam-se visíveis na caracterização dos espaços de Cersei:

Os archotes da parede do fundo faziam estender a longa sombra farpada do Trono de Ferro por metade da distância até as portas. A extremidade mais distante do salão estava perdida na escuridão, e Cersei não conseguia evitar sentir que as sombras também estavam se fechando em volta de si. *Meus inimigos estão por toda a parte, e meus amigos são incapazes*. (MARTIN, 2012a, p. 407)

A situação se desenrola a tal ponto que Cersei passa a conspirar com seus cavaleiros, alguns deles amantes, a morte da futura rainha Margaery Tyrell. No entanto, seus planos acabam completamente frustrados quando os já citados fanáticos religiosos, conhecidos como pardais, comandados pelo Alto Pardo, aprisionam tanto Margaery quanto Cersei e seus cavaleiros conspiradores, pretendendo levá-los a julgamento pelos crimes de assassinato, fornicção e traição.

No quinto livro, *A Dança dos Dragões*, Cersei é narradora de apenas dois capítulos de um total de 72, sendo também estes os únicos que se passam na capital Porto Real. Seu primeiro capítulo inicia-se com uma descrição da cela na qual é mantida prisioneira:

Cada noite parecia mais fria do que a anterior.

A cela não tinha lareira nem braseiro. A única janela era alta demais para permitir uma vista e pequena demais para se espremer por ela, mas mais do que suficiente para deixar entrar o frio. Cersei rasgara a primeira troca de roupa que lhe deram, exigindo que devolvessem a dela, mas aquilo apenas a deixara nua e tremendo. Quando lhe trouxeram outra muda, vestiu-a pela cabeça e agradeceu, sufocando com as palavras.

A janela também deixava entrar sons. Era a única maneira de a rainha saber o que estava acontecendo na cidade. As septãs que lhe traziam comida não diziam nada. (MARTIN, 2012b, p. 609)

O espaço no qual Cersei é subitamente lançada, apesar de fechado, é exatamente o oposto dos quais a rainha estava habituada – o luxo e esplendor dos grandes salões reais dão lugar a um espaço pequeno e vazio, composto apenas pelas quatro paredes e uma pequena janela. Descrita como fria e desoladora, a cela de Cersei torna-se o reflexo de sua alma, estabelecendo o momento de maior vulnerabilidade da personagem até então.

No cárcere, Cersei experimenta longos períodos de isolamento, seu universo fora reduzido a quatro pessoas, ela e as três septãs que lhe davam comida, roupas e limpavam seus dejetos. Frequentemente, era deixada nua e exposta ao frio, Cersei gradualmente vai cedendo às pressões e torturas ao ponto de abdicar de seu orgulho:

Acordar, dormir e acordar novamente, toda noite era quebrada em pedaços pelas mãos ásperas de suas torturadoras, e cada noite era mais fria e mais cruel do que a noite anterior. A hora da coruja, a hora do lobo, a hora do rouxinol, o nascer da lua e quando a lua se punha, anoitecer e amanhecer, passavam cambaleando como bêbados. Que horas eram? Que dia era? Quem era ela? Isso era um sonho, ou estava acordada? Os pequenos cacos de sono que lhe permitiam se transformavam em lâminas afiadas, fatiando seu juízo. Perdera todo o senso de quanto tempo estava presa naquela cela, no alto de uma das torres do Grande Septo de Baelor. *Envelhecerei e morrerei aqui*, pensou, desesperada. (...)

Exausta pela falta de sono, tremendo com o frio que invadia a cela da torre a cada noite, febril e faminta por turnos, Cersei soube finalmente que deveria confessar. (MARTIN, 2012b, p. 611)

O cárcere reflete perfeitamente o estado da mente da personagem, sem saída, sufocada, desprovida de qualquer proteção ou esperança. A relação espaço/personagem, portanto, neste momento, é homóloga, há uma correspondência entre a representação do espaço e a dos sentimentos da personagem (BORGES FILHO, 2007, p. 40).

Após sua confissão, o Alto Pardal submete Cersei à caminhada de expiação – deveria percorrer o trajeto do Grande Septo de Baelor até a Fortaleza Vermelha a pé, nua e exposta ao povo para que suas vergonhas, físicas e morais, fossem escancaradas a todos.

A ampla praça de mármore embaixo estava tão lotada quanto no dia que Stark morrera. Por todos os lados, a rainha via olhos. A multidão parecia ter partes iguais de homens e mulheres. Alguns tinham crianças nos ombros. Mendigos e ladrões, taverneiros e comerciantes, curtidores, cavaleiros e pantomineiros, as prostitutas mais rampeiras, toda a escória saía para ver a rainha humilhada. (MARTIN, 2012b, p. 722)

Neste momento, Cersei está inserida num espaço aberto, à vista de todos, dos homens e dos deuses, cercada pela podridão da cidade que refletia a sua própria, novamente há uma relação de homologia – os dejetos, restos de comida podre, animais mortos, insultos e propostas ofensivas que eram dirigidas a Cersei deixam marcas em seu corpo e sua mente, pintando-a da cor de seus crimes conforme avança, suja, fétida e ferida.

A gritaria parecia mais alta ali do que na praça, talvez porque a multidão estivesse muito mais próxima. “Putá” e “pecadora” eram os gritos mais comuns, mas “fode-irmão”, “boceta” e “traidora” eram atirados para ela também, e uma ou outra vez ouvia alguém gritar por Stannis ou Margaery. Os paralelepípedos sob seus pés estavam sujos, e havia tão pouco espaço que a rainha não podia nem desviar das poças. *Ninguém jamais morreu de um pé molhado*, disse para si mesma. Queria acreditar que as poças eram apenas água da chuva, embora mijo de cavalo fosse o mais provável.

Mais lixo era jogado das janelas e dos balcões: frutas apodrecidas, baldes de cerveja, ovos que explodiam em um fedor sulfuroso quando estouravam no

chão. Então alguém atirou um gato morto sobre os Pobres Irmãos e os Filhos do Guerreiro. A carcaça acertou os paralelepípedos com tanta força que se abriu, respingando as pernas dela com entranhas e larvas. (MARTIN, 2012b, p. 725)

Durante o percurso a personagem tenta de todas as maneiras manter seu orgulho de rainha intacto, no entanto, a exposição e humilhação a levam a ceder, ficando absolutamente vulnerável e entregue à própria penitência. Há uma relação de duplo sentido homológico no contraste espacial do cárcere com a caminhada de expiação – a cela refletia a situação de desespero e abandono que Cersei vivia naquele momento, e a caminhada leva a personagem para um local aberto que evidencia e catalisa os reflexos negativos, sujeitando-a a olhares julgadores e ataques de toda a população de Porto Real.

“Vestida e coroada, ela era uma rainha. Nua, sangrando, mancando, era apenas uma mulher” (MARTIN, 2012b, p. 727). Os adjetivos “vestida” e “coroada” remetem a situações nas quais Cersei estava inserida em seus espaços de poder, enquanto “nua”, “sangrando” e “mancando” situam-na num espaço de submissão, resignação e humilhação. O capítulo encerra-se, assim, como a jornada de Cersei até o presente momento, quando a personagem atinge o final da caminhada, em frente à Fortaleza Vermelha.

Considerações finais

O percurso espacial de Cersei tem início num local aberto – a chegada da comitiva real em Winterfell, e chega ao fim, novamente, num local aberto – a caminhada de expiação. Seus espaços iniciais e finais, apesar da semelhança na coordenada de interioridade, apresentam um interessante contraste no que diz respeito à situação da personagem. Cersei tem sua primeira apresentação, espaço inicial, num local urbano, revestida dos requintes reais e sob olhares curiosos de admiração de todos, a entrada da comitiva em Winterfell assemelha-se a um desfile no qual os modelos são atentamente observados pelo público.

A caminhada de expiação, espaço final, também se estrutura de maneira semelhante a um desfile em um ambiente urbano. Contudo, a personagem, agora nua, está revestida apenas de sua própria vergonha e dos dejetos atirados em sua direção, sob olhares não mais de admiração, mas acusadores, julgadores, escarnecedores. A caracterização dos espaços inicial e final de Cersei reflete uma perspectivação das consequências inerentes ao poder, seus bônus e ônus. O

título de rainha catalisa a atenção dirigida à personagem, a representação dessa atenção, por sua vez, mescla-se com a caracterização na medida em que reflete o modo como a sociedade lida com seus monarcas em diferentes situações – no primeiro momento com calma, silêncio e respeito, e no final com histeria, confusão e agressividade.

Governar é, antes de tudo, o dever óbvio de um governante, contudo, a missão carrega consigo uma estreita relação com as tentações inerentes ao cargo. Aquele que se sujeita a exercer o poder é severamente atingido pelas tentadoras oportunidades de corrupção para benefício próprio e de seus próximos, logrando privilégios de maneira desonesta e, frequentemente, violenta. Os ambientes que abrigam os espaços de exercício do poder possuem suas próprias regras, relativizando e subvertendo conceitos como verdade, ética e justiça. Do ponto de vista da topoanálise narrativa, a rainha Cersei Lannister é apenas um exemplo dos muitos dispostos n' *As Crônicas de Gelo e Fogo* que ilustram a metamorfose de personalidades alocadas em posições de autoridade e suas estreitas relações com o espaço no qual estão inseridas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Degradação do Espaço* (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir*). *Rev. Let.*, São Paulo, v.46, n.1, p.29-61, jan./jun. 2006.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

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

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

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 11 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MARTIN, George R. R. *A dança dos dragões*. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Leya, 2012b.
- _____. *A guerra dos tronos*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *O festim dos corvos*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012a.
- _____. *A fúria dos reis*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011a.
- _____. *A tormenta de espadas*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011b.
- REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1981.