

As Mulheres de *Game Of Thrones*: Uma Análise Discursiva das Representações Femininas na Narrativa Seriada¹

Rosiane de Melo FRANÇA²
Kamila Bossato FERNANDES³
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Este artigo tem como propósito analisar os discursos que envolvem a construção de identidades e representações das personagens femininas da série de televisão *Game Of Thrones*. Também será traçado um comparativo acerca das quebras de narrativas no tratamento da feminilidade na série em contrapartida com os livros. Para esta análise, serão utilizadas como embasamento as teorias da análise do discurso e da narrativa, além de textos complementares sobre gênero e feminilidade.

Palavras-chave: série; adaptação; feminilidade; representação; discurso.

Introdução

O objetivo deste trabalho é elucidar as diversas faces dos discursos femininos construídos e difundidos na série norte-americana *Game Of Thrones*, exibida pela rede de TV por assinatura HBO (*Home Box Office*) desde 2011. Para tanto, serão analisados os perfis das principais personagens femininas da série e como suas personalidades em grande parte diferem da noção do ideal socialmente enraizado que se tem das mulheres, como seres frágeis e delicados, já que, na série, chegam a ser retratadas de maneira “masculinizada”. Além disso, pretende-se explanar sobre como mulheres de *Game Of Thrones* são submetidas a discursos de violência presentes na narrativa.

Faremos também uma análise da adaptação seriada da ficção literária para a televisão, tentando demonstrar os efeitos causados pela quebra e/ou mudança de abordagem narrativa tendo em vista o formato e a audiência diferenciados, e como isso afeta diretamente o tratamento de personagens femininas em cena e o impacto que têm sobre leitores/telespectadores da série. Entretanto, antes se faz necessário entender o universo

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Jornalismo, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFC, email: rosianemelofranca@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da UFC, e-mail: kamila.fernandes@gmail.com.

histórico e fictício de *Game Of Thrones* e as próprias definições de gênero para que a análise não fique demasiadamente vaga e opinativa.

Game Of Thrones é uma série televisiva exibida pela HBO e criada por David Benioff e D. B. Weiss, tendo sua primeira temporada no ano de 2011, e atualmente encontra-se em exibição sua sexta temporada (2016). A série é baseada em uma saga de livros intitulada *A Song Of Ice And Fire*, escrita por George R. R. Martin. O título da série televisiva é o mesmo do primeiro livro da saga, embora a narrativa se estenda a acontecimentos de todos os livros.

Trata-se de uma série histórica, de temporalidade narrativa situada provavelmente na Idade Média, e conta múltiplas histórias fictícias sobre os Sete Reinos de Westeros, onde famílias nobres disputam o tão cobiçado Trono de Ferro de Westeros. A narrativa é permeada por cenas de guerras sangrentas, dragões, violência, nu e sexo explícito.

É uma das produções mais caras e de maiores audiências dos Estados Unidos – a série vem marcando recordes de audiência ao longo da sexta temporada⁴ –, mas não deixa de causar polêmicas com relação à forma como aborda as temáticas envolvidas na narrativa adaptada do mundo fantástico idealizado por George R. R. Martin. Cenas de estupro e violência exibidas na série, que não estão presentes originalmente nos livros, são bastante criticadas nas redes sociais e em blogs feministas que ressaltam a vulnerabilidade com a qual as mulheres são retratadas na produção. Mas esse último assunto será analisado mais adiante, de forma aprofundada.

1. A Imagem do Feminino em *Game Of Thrones*

A construção de uma narrativa supõe que ela seja composta de níveis, linearidade e coerência, de forma a não contradizer-se e assim enfrentar desvios e quebras de contrato de leitura com o seu leitor. Como diz Roland Barthes, analista intelectual,

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela ‘estágios’, projetar os encadeamentos, horizontais do ‘fio’ narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro. (BARTHES, 2008, p. 27)

⁴ BACELLAR, Rafael. Audiência: primeiro episódio da 6ª temporada bate um novo recorde. Disponível em: <<http://www.gameofthronesbr.com/2016/04/audiencia-estreia-da-sexta-temporada-bate-um-novo-recorde.html>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

Em *Game Of Thrones*, nos deparamos com muitos discursos narrativos (violência, preconceitos, guerra, prostituição, nudez, etc.), porém, como Barthes enfatiza, cada “fio”, “estágio” da história é uma complementariedade de seus anteriores, tem uma significação substancial para o desenrolar da série. Contextualizando com o tema principal desse tópico, que é a imagem do feminino em *Game Of Thrones*, se faz necessário salientar que a forma como essa identidade da feminilidade é construída pelos produtores e roteiristas (e antes, construída por George R. R. Martin em seus livros; ele que, além de escritor, é também produtor da série) possui toda uma contextualização narrativa que, teoricamente, deveria justificar as atitudes e o destino dos personagens ao longo dos episódios.

Saindo do nível da abstração, significa dizer que as sujeições às quais as atrizes estão expostas na interpretação de suas personagens (protagonizando cenas de sexo explícito, nudez, violência) possuem complexidade e importância na narrativa da história (no plano teórico). Até porque trata-se do contrato de leitura/comunicação que se estabelece entre os produtores televisivos, os leitores dos livros e os fãs da série a fim de evitar ruídos nessa interação, embora, como veremos mais adiante, tais problemas ainda assim aconteçam.

Daí, o que logo em seguida destaca Barthes (2008, p. 28), “[...] é preciso que a significação seja desde o princípio o critério da unidade: é o caráter funcional de certos segmentos da história que faz destes unidades”. Cada conteúdo e cena da produção *Game Of Thrones*, por mais violentos ou perturbadores aos olhos que possam ser, são dotados de uma significação, função, um propósito (mesmo que esse propósito seja não ter nenhum propósito) que contribui para a unidade e linearidade interdiscursiva.

Deve-se lembrar que a série de televisão é baseada nos livros de Martin, cuja história se passa durante uma época semelhante à Idade Média, por isso é tolerável a presença de certos pensamentos e atitudes preconceituosos por parte dos personagens - principalmente masculinos -, muitos deles machistas, estupradores e incestuosos; também justificáveis as constantes cenas de nudez e prostituição, por seu caráter fiel e realista ao mundo idealizado pelo autor. Logo, esse mundo reproduzido na série é classificado como perigoso e arcaico, machista e sexista, não afirmando que a produção televisiva assim o seja, pois ela está encarregada apenas de representar esse discurso na narrativa seriada da forma mais palpável e verossímil possível.

Martin, quando questionado se a sua história possuiria um caráter feminista ou não, em entrevista à revista norte-americana *Entertainment Weekly*, afirmou:

Na verdade não. Penso que é bom as pessoas debaterem essas questões. Obviamente, não acho que eu seja misógino ou racista como alguns críticos dizem. Eles estão simplificando demais a leitura. Com certeza, eu sou um homem branco de 62 anos e nenhum de nós escapa inteiramente dos valores que nos são passados enquanto somos jovens, mesmo se os rejeitássemos (eu, por exemplo, rejeitei o Catolicismo). Não me apego em um paradigma feminista. Mas estou muito satisfeito, (...) de fato tenho inúmeras fãs mulheres que amam minhas personagens femininas e tentei fornecer uma variedade de personalidades do sexo feminino. O que quero mostrar com meus personagens é que todos somos humanos. (ENTERTAINMENT WEEKLY, tradução nossa)⁵

Apesar de estar-se falando de uma ficção televisiva, em que nada naquelas cenas é real, palpável (os atores não estão realmente sangrando, a moça não está sendo estuprada), o simples fato de ler/assistir transmite a sensação de realidade e isso pode acarretar reações diversas e múltiplas ao discurso (cabe ao leitor/telespectador decidir se mantém a discussão no plano fictício – não se abala com tais acontecimentos “encenados” - ou a traz para a realidade – confunde real e irreal). Como aponta Stuart Hall (2003, p. 392), teórico cultural: “A realidade existe fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem ou através dela: e o que nós podemos saber e dizer tem de ser produzido no discurso e através dele.”.

Sendo assim, lançamos um olhar sobre o feminino em *Game Of Thrones* e analisamos a construção discursiva de sua imagem sob três nuances: a mulher como referência à “masculinização” e desconstrução do ideal socialmente produzido; a mulher como objeto de sujeição e violência e a mulher idealizada socialmente. Cabe aqui salientar que não se pretende julgar o autor dos livros ou os produtores da série como machistas ou misóginos, que não é o objetivo deste trabalho, e sim investigar os discursos que se entrelaçam na narrativa (livresca e televisiva), causando rupturas e desvios.

Como Eliseo Véron, semioticista argentino, deixa claro:

Toda análise dos discursos é, em última instância, uma análise de diferenças, de desvios interdiscursivos [...]. É a identificação dos desvios que torna os traços das condições (de produção ou de reconhecimento) nos textos [...]. Por isso, cada vez que um discurso nos interessa, precisamos encontrar um *outro* que será, por diferença, o ‘revelador’ das propriedades pertinentes do primeiro. (VÉRON, 2004, p. 69)

⁵ EW interview: George R.R. Martin talks A Dance With Dragons. Disponível em: <<http://www.ew.com/article/2011/07/12/george-martin-talks-a-dance-with-dragons>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

2. “Masculinização” do Feminino

Quando se fala de feminino e masculino, as discussões de gênero também viram tópico de argumentação. Judith Butler (2012, p. 48), filósofa pós-estruturalista estadunidense e uma das principais teóricas do feminismo contemporâneo, nos diz que “[...] o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero”.

Ou seja, torna-se redundante classificar um comportamento como “masculino” ou “feminino”, visto que é um conceito externo, enraizado pelas culturas de socialização, conceito político e não natural. Butler (2012, p. 168) transcreve as palavras de Monique Wittig: “somos obrigados, em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder, traço por traço, à ideia de natureza que foi estabelecida para nós... ‘homens’ e ‘mulheres’ são categorias políticas, e não fatos naturais”.

Como bem dito por Simone de Beauvoir (1980, p. 9): “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Aqui ela se refere aos mecanismos sociais de regulação do gênero, ou seja, ao fato de que o sexo é algo natural, mas a construção do gênero é social, seletiva. Como enfatiza Lucía Barbero Fuks (2008, p. 304): “Gênero é a forma social que cada sexo adquire, uma vez que recebe conotações específicas em termos de valores e normas. É uma aquisição cultural que se obtém pelo processo de socialização que prepara os sujeitos para que cumpram adequadamente seus papéis”.

Neste artigo, pretendemos investigar a identidade “feminina” sob o viés da desconstrução dos estereótipos sociais do sexo em *Game Of Thrones*. Em sua narrativa, a série reproduz um mundo de leis e personificações em que essa “ideia de natureza” citada por Butler é por vezes reforçada, por vezes desconstruída.

Em *Game Of Thrones*, as mulheres são representadas sob múltiplas facetas. Elas são mães, rainhas, órfãs, prostitutas, guerreiras, herdeiras de tronos e mães de dragões. Em sua grande parte, sobreviventes. Uma das personagens principais, Arya Stark (Imagem 1), da família Stark, é apenas uma criança, mas sua personalidade é retratada como a de uma

garota “durona”, com uma mentalidade racional, que prefere aprender a usar uma espada a experimentar vestidos⁶.

No decorrer das temporadas, com a morte brutal e injusta de seu pai, Ned Stark, e o posterior massacre no casamento de seu irmão que leva à morte do mesmo e de sua mãe, Arya já nem tem mais a aparência estética de uma “mulher”: com os cabelos curtos, ela vai crescendo na narrativa como uma menina vingativa, que sussurra todas as noites antes de dormir os nomes das pessoas responsáveis pela morte de seus familiares, fazendo uma promessa a si mesma de matá-los sem piedade.

Não pretendendo julgar certa ou errada a identidade construída para a personagem, é interessante analisar esse discurso narrativo. Arya mata a sangue frio, veste-se “como um homem”, tem uma personalidade forte e destrutiva. Com uma personagem, George R. R. Martin já rompe os simbolismos que perpassam o ideal feminino em nossa sociedade: a mulher delicada, contida, que despreza a violência e preza pela vaidade estética. Fala-se em “masculinização” do feminino porque culturalmente os discursos da autoridade, violência e virilidade são relacionados à imagem do homem.



Imagem 1 – Personagem Arya Stark, interpretada pela atriz Maisie Williams, em cena de *Game Of Thrones*.

Outra personagem feminina que vale a pena ser mencionada é Brienne de Tarth (Imagem 2), guerreira forte e hábil que sonha em se tornar um dia cavaleiro, mais uma mulher órfã de *Game Of Thrones*. É considerada, na narrativa livresca, estranhamente feia e

⁶ Arya Stark. Disponível em: <http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Arya_Stark>. Acesso em 3 de julho de 2016.

motivo de zombaria por seus aspectos físicos masculinizados, o tamanho grande e as expressões faciais distorcidas pelas batalhas⁷.

A atriz que a interpreta na série, Gwendoline Christie (1,91m de altura), na época de sua contratação para interpretar a personagem foi considerada “bonita demais” e criticada por muitos fãs na internet (vê-se aí um dos confrontos livros **X** série). Em um dos sites que mostravam os integrantes do elenco, o único comentário presente na página era sobre Gwendoline, e dizia: “Alguns mudam bastante hein? Claro que a atriz que interpreta a Brienne está maquiada em ambas as situações [em cena e fora], mas me surpreendeu, pensei que ela era muita mais feia...”⁸.



Imagem 2 – À esquerda, a personagem Brienne de Tarth em cena de *Game Of Thrones*, interpretada pela atriz à direita, Gwendoline Christie.

Apesar de que a identidade feminina dessas personagens até agora citadas esteja fora dos “padrões sociais de beleza”, com o decorrer da série, tanto Arya como as outras são em grande parte bem acolhidas pelo público leitor e telespectador⁹.

A eficiência desse discurso – a identidade feminina representada de forma “masculinizada” – é, não à toa, analisada através de seus efeitos sob o receptor, consumidor do produto midiático seriado *Game Of Thrones*. Daí adquire-se uma noção da importância da análise desses discursos pelo que Véron (2004, p. 60) aponta: “[...] no sentido amplo do

⁷ Brienne de Tarth. Disponível em: <http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Brienne_de_Tarth>. Acesso em 3 de julho de 2016.

⁸ Veja como são os atores da série *Game Of Thrones*. Disponível em: <<http://tamezuando.com.br/curiosidades/veja-como-sao-os-atores-da-serie-game-of-thrones/>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

⁹ As poderosas mulheres de *Game Of Thrones*. Disponível em: <<http://www.gameofthronesbr.com/2011/06/as-poderosas-mulheres-de-game-of.html>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

conceito de ‘discurso’ [...], o poder de um discurso só pode ser estudado sobre um outro discurso que é seu ‘efeito’.”

Se esse acolhimento pelo público – apego às personagens femininas “masculinizadas” – se dá pelo reconhecimento de que são personagens intrigantes e cativantes ou pelo simples fato de elas serem representadas pelo viés identitário fora do comum, ou seja, fora das padronizações do ideal feminino, de forma “masculinizada” ou em outra perspectiva, não se pode julgar, já que são diversos os efeitos de um discurso e suas interpretações para o público.

O problema não é simples, pois uma imagem nunca produz automaticamente um efeito. Todo discurso desenha, ao contrário, um *campo de efeitos de sentido* e não um único efeito. A relação entre a produção e a recepção [...] é complexa: nada de *causalidade linear no universo do sentido*. (VÉRON, 2004, p. 216)

No caso do mundo fantástico idealizado por George R. R. Martin e reproduzido na série, obviamente não é diretamente o caráter social que define a identidade das personagens femininas – até porque não são pessoas reais, palpáveis, e assim estão isentas de sofrer influência do mundo dos “vivos”. É sim a escrita conjunta de autor, produtores e roteiristas que irá definir o melhor perfil de personagem, o que melhor se encaixa nas ideologias e diretrizes da história narrativa, o que lhes gerará mais aceitação frente à audiência.

Principalmente quando esta narrativa é adaptada para a televisão, meio onde o público telespectador goza de interação e reações ao produto sob uma ótica muito diferente das vivenciadas por um leitor assíduo dos livros. No entanto, esses escritores e roteiristas não deixam de ser influenciados pelas suas próprias visões de mundo, as “práticas reguladores” que permearam sua identidade social ao construir a imagem de seus personagens. Assim nos diz Hall:

A produção, nesse caso, constrói a mensagem. Em um sentido, então, o circuito começa aqui. É claro que o processo de produção não é isento de seu aspecto ‘discursivo’: ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e idéias: conhecimento útil sobre rotinas de produção, habilidades técnicas historicamente definidas, ideologias profissionais, conhecimento institucional, definições e pressupostos, suposições sobre a audiência e assim por diante delimitam a constituição do programa através de tal estrutura de produção. (HALL, 2003, p. 380)

3. Outras Mulheres de *Game Of Thrones*: Sexo, Violência e a Quebra de Narrativa

São inúmeros os discursos da feminilidade presentes em *Game Of Thrones*. E longa a discussão que pode ser empreendida sobre eles. Restringir esta análise apenas a um grupo de personagens femininas retratadas sob um viés identitário “masculinizado”, segundo as práticas reguladoras do social, tornaria este trabalho incompleto, limitado. Além de que seria de todo ignorar os outros discursos que permeiam as mulheres de *Game Of Thrones*, como a exposição da violência e o feminino como simples objeto sexual.

É preciso, no entanto, atenção para que não se confunda a perspectiva histórica retratada na série. Como explicado anteriormente, trata-se de uma história épica, provavelmente do tempo da Idade Média, onde a prostituição feminina superabundava e a maioria das mulheres de família eram esposas contidas e submissas, sujeitas ao matrimônio, vítimas de todos os quereres e fetiches de seus companheiros. Algumas poucas conseguiam aprender a ler, e outras em quantidade ainda menor destoavam da personalidade frágil, delicada e obediente que predominava entre as mulheres.

Sendo assim, não seria incomum, caso o autor quisesse se mostrar fiel ao período histórico, que cenas de violência, sexo e machismo contra as mulheres estivessem presentes, o que de fato é sim bem explorado pelo autor na narrativa livresca (com cenas fortes de estupro, tortura, incesto, prostituição, etc.). E assim na série televisiva.

O que se analisa aqui, no entanto, é a adaptação dessas cenas de violência e sexo para a série televisiva, na forma como outro discurso acerca da feminilidade – a mulher vulnerável, refém do prazer e dos atos de violência do homem – se intensifica no momento em que as condições de produção (da literária para a televisiva) mudam. Verón (2004, p. 52) mesmo afirma que “[...] é preciso mostrar que, se mudam os valores das variáveis postuladas como condições de produção, o discurso também muda”.

Sendo assim, a adaptação para a televisão nunca poderá ser completamente fiel à narrativa livresca. Há de se levar em conta que as técnicas e o perfil de público-alvo mudam, pois na televisão as narrativas são visuais – o que torna o impacto com a imagem muito mais significativo do que a leitura dos acontecimentos no livro – e o tempo reduzido. Logo, é esperado que muitas histórias do livro sejam cortadas/modificadas/reinventadas de acordo com a plataforma televisiva, com fins a conquistar a audiência e a fidelidade do telespectador.

Muitas mulheres na série *Game Of Thrones* são estupradas, expostas a cenas de nudez e tortura que não estão presentes nos livros de George R. R. Martin, ou pelo menos, se o estão, não da forma retratada na série. Essa quebra de narrativa tem efeito sobre a

recepção do *show*. Entretanto, mesmo quando cenas e personagens são totalmente inventados para a adaptação televisiva, elas possuem uma significação, um propósito, ainda que esse propósito seja o simples espetáculo do absurdo. Isso é o que Barthes diz sobre a análise da narrativa:

Disto resulta que a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí. Isto não é uma questão de arte [...], é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada. (BARTHES, 2003, p. 29)

A partir disso, cabe citar a personagem coadjuvante Ros, criada especificamente para a série televisiva. Ela não aparece nos livros, e é uma prostituta que teria sido criada para substituir muitas outras que estão presentes em momentos decisivos da história dos personagens masculinos nos livros¹⁰. Ros não tem sua história de vida desenvolvida na série, já que ela é apenas uma prostituta que será usada para descrever a personalidade de alguns homens: mostrar a luxúria de uns, o poder de outros, a crueldade do rei, ao torturá-la com flechadas até a morte, sua última cena, onde ela é vista amarrada a cordas, sangrando com as flechas perfurando seu corpo.

Ou seja, Ros é um objeto sexual e vítima da violência dos personagens masculinos de *Game Of Thrones*. Assim, mesmo com essa quebra de narrativa, em que se tem uma personagem não existente nos livros, Ros não deixa de ter um propósito para a narrativa, o de mostrar a crueldade e perversidade existentes no mundo ficcional da série.

Embora o nível de violência e vulnerabilidade sexual ao qual ela é exposta causem certo espanto por parte dos telespectadores, e é tópico para reflexão em outros, como em um *post* do site *Game Of Thrones Brasil*, de abril de 2014, sobre a violência e as cenas de estupro em *Game Of Thrones*, em que a criadora do *post*, que se identifica como Lidiany CS, faz o seguinte questionamento: “Qual foi o propósito de acrescentar Ros na história, além dela ter sido usada por alguns homens ao longo da história?”¹¹

Sobre o impacto discursivo dessas cenas violentas sobre o público, vale a citação de Hall:

Nós sabemos [...] que as representações da violência na tela da TV “não são propriamente violência, mas mensagens sobre violência”. Porém, continuamos a

¹⁰ Ros. Disponível em: <<http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Ros>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

¹¹ Uma reflexão sobre estupro e violência contra as mulheres em *Game Of Thrones*. Disponível em: <<http://www.gameofthronesbr.com/2014/04/uma-reflexao-sobre-estupro-e-violencia-contra-as-mulheres-em-game-of-thrones.html>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

pesquisar a questão da violência, por exemplo, como se fôssemos incapazes de compreender essa distinção epistemológica. (HALL, 2008, p. 392)

É a questão de misturar o real à ficção, da qual Hall discursa, quando mesmo que saibamos que a atriz que interpreta Ros não está sendo violentada, torturada com flechas, que todo o sangue não passa de maquiagem e efeitos especiais, ver aquela cena, a forma como a narrativa da imagem e a brutalidade são exploradas, incita discussões sobre a violência contra a mulher na série.

Daenerys Targaryen, personagem presente tanto nos livros como na série televisiva, é uma mulher “dona do seu próprio nariz”, até dragões ela possui (ela é conhecida como “mãe dos dragões”), e pretende reconquistar o Trono de Westeros para sua família e reinar sobre os Sete Reinos. Nesse aspecto, muito diferente de Ros são os propósitos e vida de Daenerys.

Contudo, fazendo uma análise discursiva da representação da personagem na série televisiva, em comparação a sua imagem identitária nos livros, as modificações narrativas são claras. Nos livros, Daenerys casa contra sua vontade – casamento arranjado por seu irmão – com *khal* Drogo, líder de um grupo de selvagens, a fim de reunir alianças militares para retomar o trono real. No momento da consumação, ainda na narrativa livresca, o autor indica que ela dá permissão ao seu marido, mesmo que não se sinta confortável com o ato sexual.

Na primeira temporada da série, no entanto, ela é estuprada por *khal* Drogo, embora esse estupro não seja justificado e é considerado deslocado para o rumo dos personagens na história. A narrativa se quebra, fazendo crescer suposições de que o único propósito dos produtores da série que modificaram a cena seria alcançar a audiência com cenas de nu e a vulnerabilidade da mulher. Como apontado por Barthes, mesmo as rebeldias presentes nas funções da narrativa aí significam alguma coisa, mesmo que a função única delas seja chocar e alcançar "ibope" utilizando a imagem fragilizada da mulher para isso.

Por outro lado, analisamos uma mais evidente quebra de narrativa de *Game Of Thrones*. Cersei Lannister, personagem feminina que já foi a rainha dos Sete Reinos de Westeros, é ambiciosa e temida por muitos. Ela mantém um relacionamento incestuoso secreto com seu irmão gêmeo Jaime Lannister desde a adolescência. Após a morte de seu filho primogênito, o rei Joffrey, segundo o livro, ela tem relações sexuais com Jaime diante do cadáver de seu filho. Embora não queira inicialmente, pois acha um desrespeito para com o filho, depois ela permite que Jaime satisfaça seus desejos.

Na série, no terceiro episódio da 4ª temporada (2014), a mudança de roteiro é radical, mesmo que a cena seja chocante em ambas as produções. Cersei é estuprada por Jaime, chamada de "mulher detestável" por ele enquanto ela pede para que aquilo pare. Em nenhum momento ela consente ou parece estar aprovando o ato sexual, como acontece no final da relação nos livros.

Na série televisiva, o discurso da mulher como objeto sexual e vulnerável é claramente intensificado. Vê-se pela violência e exposição feminina – nesses casos específicos, irrelevante para a narrativa – imposta às personagens Daenerys e Cersei que, embora sejam retratadas como mulheres ambiciosas, poderosas, elas ficam sujeitas às modificações produtivas do roteiro com vistas a alcançar a audiência.

Não são todas as mulheres de *Game Of Thrones* que assim são expostas, nem em todos os momentos da narrativa, o que cabe salientar são esses deslizamentos deslocados que comprometem o contrato de comunicação entre produtores e telespectadores, causando mal-entendidos e assimetrias.

Hall (2003, p. 392) aponta que “O que são chamadas de ‘distorções’ ou ‘mal-entendidos’ surgem precisamente da *falta de equivalência* entre os dois lados na troca comunicativa.” No entanto, esse 'mal-entendido' ou 'distorção', deixando claro, só será notado pelo público telespectador de *Game Of Thrones* que também já leu os livros de George R. R. Martin ou tenha acesso aos *spoilers*¹².

Para quem nunca leu os livros, mas assistiu às cenas de estupro de Daenerys e Cersei, por exemplo, provavelmente apenas se assustou com a brutalidade das imagens, e não se sentiu 'enganado' ou rompidas as suas expectativas com a narrativa seriada como os leitores-telespectadores. Ou até mesmo nem se assustou, devido à recorrência das cenas fortes de violência, seja ela contra mulheres, homens ou crianças presentes na série. O fato é que um discurso narrativo intenso como esse, onde brutalidades e preconceitos são narrados sistematicamente, poderia anestesiá-los os leitores/telespectadores para que eles tratassem como "naturais" todas as violações de gênero e direitos humanos.

Ou seja, que as características da subordinação de gênero – exclusões, desqualificações, discriminações, seja no trabalho ou impondo uma forma de pensar, sentir, atrair – encontram-se naturalizadas. São, portanto, resultado de um

¹² Fatos a respeito do conteúdo de determinado livro, filme, série ou jogo. O termo em inglês está relacionado ao verbo *To Spoil*, que significa estragar.

complexo processo sócio-histórico ou cultural. Desigualdade, discriminação e violência fazem parte de um circuito de realimentação mútua que se visualiza através da produção social das diversas formas de aceitação que legitimam tanto a desigualdade como as práticas discriminatórias, também deixando invisíveis as violências. (ALONSO; BREYTON; ALBUQUERQUE, 2008, p. 306)

Véron (2004, p. 238) fala que “[...] os que se ocupam dos efeitos das mensagens sem interrogar-se sobre a natureza das causas são inevitavelmente levados a naturalizar o signo.” Trazendo para o contexto de *Game Of Thrones*, os que aceitam, "naturalizam" a violência exacerbada e deslocada dos discursos narrativos inseridos na série esquecem-se de analisar as causas, funções, propósitos das quebras de narrativa para o rumo dos personagens.

4. Em Defesa de Sansa Stark

O discurso que permeia a personagem Sansa Stark, irmã de Arya Stark, porém, toma rumos completamente dissonantes dos outros discursos femininos analisados até o momento. Sansa é “feminina”, no sentido de corresponder aos ideais tradicionais da feminilidade. Ela é delicada, educada, vaidosa e acredita em finais felizes. Não usa a espada ou dragões ou o próprio corpo para conseguir o que quer.

No entanto, talvez por exatamente contrastar com outras personagens femininas da série, aquelas mais “masculinizadas” ou sensualizadas e sujeitadas, Sansa Stark não é uma personagem muito querida por uma grande parte dos fãs. Nas redes sociais, fizeram o trocadilho de “Sonsa” ao invés de “Sansa”, a personagem é menosprezada por sua ingenuidade, considerada fraca e sem propósito para a história.

Comentários como o seguinte, do dia 14 de abril de 2013, são frequentes nas redes sociais durante ou após a exibição dos episódios da série:



No oitavo episódio da 4ª temporada, quando a imagem frágil e ingênua construída sobre Sansa é quebrada, e ela desvirtua de sua personalidade mentindo e usando de chantagem para proteger a si mesma, além de adotar uma postura calculista, a audiência parece aprovar a mudança da personagem. Abaixo temos um comentário postado em uma rede social em 2 de junho de 2014, um dia após a exibição do episódio:



Vê-se assim como os mecanismos de produção televisiva de *Game Of Thrones* também baseiam-se na audiência como fator de enquadramento da feminilidade na série.

5. Conclusão

Não seria correto afirmar ou elucidar apenas um discurso acerca da feminilidade em *Game Of Thrones*. Eles são muitos. E todos desconstroem um ao outro. A mulher “masculinizada”, que pode ser mais bem aceita pela audiência por possuir atributos do ideal socialmente construído do gênero masculino. A mulher sensualizada, sujeita aos desejos sexuais e à violência (por vezes contextualizada, por vezes deslocada da narrativa na adaptação seriada). A mulher delicada, que acredita em finais felizes, mas duramente criticada e rejeitada por boa parte da audiência. E tantos outros discursos da feminilidade que aqui não foram apontados.

O que se defende é que cada um desses discursos e suas quebras de narrativa contribuem para alcançar os objetivos da produção seriada, sejam eles a audiência, a credibilidade ou a fidelidade à narrativa livresca.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Silvia Leonor; BREYTON, Danielle Melanie; ALBUQUERQUE, Helena M.F.M. [orgs.]. **Interloquções sobre o feminino**: na clínica, na teoria, na cultura. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, 2008.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. v.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Defending Sansa: Why Game of Thrones' Girly Girl Is The Hero We Need. Disponível em: <<http://www.tvguide.com/News/Game-Of-Thrones-Defending-Sansa-1081921.aspx>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

Further proof that women in Game Of Thrones are pawns in men's games. Disponível em: <<http://www.newrepublic.com/article/117456/game-thrones-season-4-recap-erceise-jaime-rape>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Os 10 momentos mais perturbadores de Game Of Thrones até agora. Disponível em: <<http://www.gameofthronesbr.com/2014/05/os-10-momentos-mais-pertubadores-de-game-of-thrones-ate-agora.html>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

Sexismo em Game Of Thrones. Disponível em: <<http://www.sonaopodetirarum.com.br/2014/04/24/sexismo-em-game-of-thrones/>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

Uma sincera opinião sobre Sansa Stark. Disponível em: <<http://www.gameofthronesbr.com/2012/02/uma-sincera-opinio-sobre-sansa-stark.html>>. Acesso em 3 de julho de 2016.

VÉRON, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. Editora Unisinos, 2004.

Why are the Game Of Thrones showrunners rewriting the books into misogyny?. Disponível em: <<http://www.avclub.com/article/rape-thrones-203499>>. Acesso em 3 de julho de 2016.