

***Game of Thrones* e sensibilidade pós-feminista: uma análise da trajetória das mulheres de Westeros e Essos¹**

Fernanda Cristina Cobo de SOUSA²
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

RESUMO

A série *Game of Thrones* plasma as variadas tensões, contradições, reivindicações e limites da representação da mulher no audiovisual contemporâneo. De um lado, possui uma grande quantidade de personagens femininas complexas e com agência, mas, de outro, são retratadas a partir de uma abordagem audiovisual marcada pelo uso recorrente da nudez e da violência gráfica. Assim, o objetivo do presente trabalho é realizar uma análise da representação das mulheres em *Game of Thrones* no intuito de demonstrar como o discurso pós-feminista permeia esse produto cultural. Metodologicamente, o artigo recorre ao constructo teórico forecido por Rosalind Gill (2007) em sua proposta de análise da cultura de mídia articulada a uma “sensibilidade pós-feminista”.

PALAVRAS-CHAVE: Game of Thrones; Feminismos; Pós-feminismo; Ficção seriada; Cultura de mídia.

1. INTRODUÇÃO

A série televisiva *Game of Thrones* é uma fantasia épica que evoca o imaginário medieval, é produzida pela HBO (2011 – presente) e baseada na saga literária de George R. R. Martin, “As crônicas de gelo e fogo” (1996 – presente). O mundo ficcional da série é pré-feminista, mas ela é visualizada no século XXI em um contexto já marcado pela ação do feminismo. Como os produtos culturais dizem muito mais respeito ao seu contexto de produção e recepção do que ao do mundo retratado (NAPOLITANO, 2005), depreende-se disso que as representações que fornecem estão em diálogo com a sociedade e a cultura da qual fazem parte. Assim, o objetivo do presente trabalho é realizar uma análise da representação das mulheres em *Game of Thrones* no intuito de demonstrar como o discurso pós-feminista permeia esse produto cultural.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

² Mestranda do Curso de Imagem e Som da UFSCar, e-mail: fernanda.cobo@hotmail.com

A escolha de *Game of Thrones* como objeto de análise se justifica por ser um produto cultural que plasma as variadas tensões, contradições, reivindicações e limites da representação da mulher no audiovisual contemporâneo. De um lado, possui uma grande quantidade de personagens femininas complexas e com agência, mas, de outro, são retratadas a partir de uma abordagem audiovisual marcada pelo uso recorrente da nudez e da violência gráfica. Isso resulta em uma série ambígua no que diz respeito a representação das mulheres. Metodologicamente, o artigo recorre ao constructo teórico forecido por Rosalind Gill (2007) em sua proposta de análise da cultura de mídia articulada a uma “sensibilidade pós-feminista”

2. SENSIBILIDADE PÓS-FEMINISTA E CULTURA DE MÍDIA

Pós-feminismo é um termo difuso e impreciso, carregado de contradições, mas ao mesmo tempo é um dos mais presentes na análise cultural feminista contemporânea, principalmente a de mídia (LOTZ, 2001; PROJANSKY, 2001; GILL, 2007; LUMBY, 2014; GENZ, 2009a e 2009b). Mesmo diante da falta de consenso conceitual e da grande quantidade de significados atribuídos ao termo, o pós-feminismo pode ser compreendido como uma resposta ao feminismo, seja por meio de ideias de ruptura, diálogo ou contraposição.

Comumente, o pós-feminismo é compreendido de três formas: como uma etapa histórica posterior ao feminismo, representando uma divisão geracional de feministas mais jovens com a segunda onda; como uma mudança de perspectiva teórica a partir da intersecção do feminismo com o pós-estruturalismo, o pós-modernismo e o pós-colonialismo; e, ainda, como um contra-feminismo, seja pela percepção que o movimento não é mais necessário ou através de um clamor tradicionalista que questiona as ideias feministas em si (GILL, 2007; LUMBY, 2014). Diante dessas abordagens, Rosalind Gill propõe compreender o pós-feminismo como uma sensibilidade e não como uma etapa do feminismo, uma posição epistemológica ou como contra-feminismo.

Como o objetivo do presente trabalho não é empreender um debate teórico e uma caracterização do pós-feminismo em suas múltiplas perspectivas e acepções³, optou-se pela escolha do referencial teórico fornecido por Rosalind Gill porque sua perspectiva permite entrever que o pós-feminismo é um local privilegiado para a compreensão do relacionamento mútuo entre as mudanças acarretadas pelo feminismo e as transformações na cultura da mídia e, portanto, útil tanto na análise dos produtos culturais quanto para a reflexão do lugar das mulheres na sociedade contemporânea ocidental.

Gill (2007) argumenta que, a partir do final dos anos 80 e início dos 90, o feminismo não pôde mais ser ignorado e começou a fazer parte da cultura de mídia, o que não significou a formação de uma mídia feminista. Do contrário, “como Judith Stacey (1987) afirmou, as ideias feministas são simultaneamente ‘incorporadas, revisadas e despolitizadas’.”⁴ (2007, p. 161). Assim, construções e discursos contraditórios sobre o feminino, o feminismo e a feminilidade passaram a ser propagados pela mídia, plasmando a referida “sensibilidade pós-feminista”:

O que torna a cultura da mídia contemporânea distintamente pós-feminista, em vez de pré-feminista ou anti-feminista, é precisamente esse emaranhamento de ideias feministas e anti-feministas. (...) O feminismo não é ignorado ou mesmo atacado (...), mas é simultaneamente dado como certo e repudiado. Um certo tipo de perspectiva feminista liberal é tratado como senso comum, enquanto ao mesmo tempo feminismo e feministas são construídos como duros, punitivos, inautênticos e como não articulando os verdadeiros desejos das mulheres. (GILL, 2007, p. 161).⁵

A partir da análise dos produtos de mídia pós-anos 90, Gill identificou um conjunto de temas e características que compõe as narrativas pós-feministas do “ser mulher” que esvaziaram politicamente as reivindicações feministas, incorporando algumas de suas concepções de forma distorcida e problemática, em uma chave neoliberal.

³ Para essa finalidade consultar: BROWN, 1997; GENZ, 2006, 2009a e 2009b; GILL, 2007, 2014; GILL & SCHARFF, 2011; LOTZ, 2001; LUMBY, 2014; McROBBIE, 2009; NEGRA, 2004 e 2009; PROJANSKY, 2001.

⁴ Do original: “as Judith Stacey (1987) has put it, feminist ideas are simultaneously 'incorporated, revised and depoliticised', and, I would add, attacked.”

⁵ Do original: “What makes contemporary media culture distinctively postfeminist, rather than pre-feminist or anti-feminist, is precisely this entanglement of feminist and anti-feminist ideas. (...) Feminism is not ignored or even attacked (...) but is simultaneously taken for granted and repudiated. A certain kind of liberal feminist perspective is treated as commonsense, whilst at the same time feminism and feminists are constructed as harsh, punitive, inauthentic and as not articulating women's true desires. (tradução própria).

Em resumo, há uma forte ênfase na meritocracia e no poder de escolha individual, travestidos como sinais de empoderamento, que eclipsam os elementos de classe, raça e orientação sexual e não problematizam as pressões que estão por trás dessas “escolhas”. Ainda, há uma excessiva valorização da imagem e do corpo, novo signo de feminilidade e sucesso, que enredam as mulheres em uma lógica de auto-vigilância, monitoramento e disciplina em busca da adequação ao padrão desejado, internalizado como uma demanda própria, uma forma de agradar a si mesma, e não como uma pressão externa. As mulheres - recorrentemente brancas, magras, heterossexuais e de classe média - são representadas como indivíduos ativos e desejantes, plenas de sua sexualidade e conscientes do poder que dela emana. Isso se traduz em uma ampla sexualização da cultura, centrada na exploração erótica cada vez mais frequente do corpo feminino, calcada em um discurso de liberdade sexual da mulher. O que há de novo nesse fenômeno não é a prisão a um padrão de beleza ou a objetificação, mas sim como isso se dá tendo as mulheres como agentes do processo.

Assim, a sensibilidade pós-feminista produz um discurso que ressignifica as reivindicações feministas adequando-as ao *status quo* neoliberal e patriarcal. Ao enfatizar o quanto as mulheres são empoderadas e donas de si, fomentam uma percepção de agência e igualdade, mas que representa um ganho limitado de fato ao engendrar novas formas de controle e dominação. Ao mesmo tempo, despolitiza midiaticamente o movimento ao apresentar o feminismo em uma chave individualista e dando-o como bem sucedido e, portanto, desnecessário.

3. AS MULHERES DE *GAME OF THONES*

As mulheres de *Game of Thrones* não compõe um todo homogêneo, sendo necessário considerar posição social, ocupação e localização geográfica para a compreensão das questões que as envolvem e as afetam. Isso implica em um tratamento diferenciado dessas personagens tanto no mundo ficcional quanto na representação audiovisual, seja nas características, possibilidades de atuação ou relevância narrativa. Assim, as mulheres podem ser analiticamente agrupadas da seguinte forma: nobreza,

povos livres, mulheres do povo (sacerdotisas/religiosas, criadas, prostitutas, amas, taberneiras, camponesas, atrizes, entre outras) e escravas⁶.

A nobreza é uma instituição existente fundamentalmente nos Sete Reinos de Westeros, podendo ser encontradas também em algumas cidades de Essos, mas com uma presença residual. Por ser uma sociedade rigidamente hierarquizada e patriarcal, os papéis sociais são bem definidos, principalmente os das mulheres nobres porque são fundamentais em alianças políticas, seladas através de casamentos arranjados, e na preservação da linhagem da casa nobiliárquica do marido, sendo a progenitora dos seus descendentes. Assim, suas principais funções são as de ser esposa, mãe e senhora do castelo, sempre sob tutela de uma figura masculina.

Indo na direção oposta ao da fantasia tradicional de viés conservador⁷, a narrativa de *Game of Thrones* explora as tensões na relação das mulheres nobres com os papéis esperados que elas exerçam e são observados três tipos de posicionamento nesse sentido: negação (Arya Stark, Brienne de Tarth e Yara Greyjoy), conformação (Catelyn, Sansa, Lysa e Selyse) e questionamento (Daenerys, Cersei, Oleana e Margaery Tyrell, Ellaria Sand e as Serpentes de Areia).

Arya Stark, Brienne de tarth e Yara Greyjoy escolheram ser guerreiras, papéis tradicionalmente reservados aos homens. No caso das três, essa escolha foi possível por uma combinação de mérito próprio e anuência inicial de uma figura masculina. Esse aspecto revela uma negociação com a estrutura patriarcal e não uma ruptura, já que as três negaram os papéis tradicionalmente femininos impostos a elas, demonstraram valor guerreiro e, com isso e por motivos particulares, conquistaram a prerrogativa de empunhar uma espada. Se, de início, as três precisaram da anuência de um homem para ter condições de desenvolver suas habilidades, a trajetória de Arya e Brienne é marcada por autonomia, conflitos internos e desenvolvimento a partir dos desafios infligidos por um mundo violento e cruel. O caso de Yara é mais particular porque é uma personagem

⁶ Cabe ressaltar que a divisão de classes sociais usadas nesse trabalho não possui um rigor conceitual sociológico no sentido de ser filiada a uma determinada concepção teórica, mesmo porque o mundo analisado é completamente ficcional. No entanto, dada a natureza do trabalho e as questões elencadas, observar a divisão social dessa sociedade é necessário e assume, assim, um caráter meramente operacional.

⁷ Atteberg expõe os riscos da fantasia ter um viés conservador: “A strength and a weakness of fantasy is its reliance on traditional storytelling forms and motifs. (...) But a Willingness to return to the narrative structures of the past can entail as well an unquestioning acceptance of its social structures. (...) In the societies from which we derive our legacy of myths and fairy tales, coming of age was a process of accom- modating oneself to a strictly defined social role.” (ATTEBERY, 1992, p. 87).

secundária, cuja existência narrativa está atrelada ao arco de seu irmão, Theon, e mesmo assim possui força narrativa.

Catelyn e Sansa Stark são condescendentes com o papel social reservado às mulheres. No entanto, isso não significa, necessariamente, anulação, por isso é importante analisar cada caso em suas particularidades. A construção de Catelyn é bem complexa, sendo ao mesmo tempo condescendente com sua condição social de submissão, mas apresentando uma postura ativa, corajosa e de liderança, fazendo o que for necessário para proteger seus filhos. Por sua vez, o arco de Sansa explora como a internalização irrestrita de uma feminilidade tóxica, por ser forjada em uma estrutura patriarcal opressora, deixou-a despreparada e sem armas para se defender. No entanto, saiu de uma posição passiva, em que apenas fazia o que as pessoas esperavam dela e rezava para que as coisas ruins passassem, para aprender a se posicionar em um mundo hostil, mesmo que significasse ficar calada, e a agir quando fosse necessário.

Cersei Lannister e Daenerys Targaryen representam mulheres que perceberam o quanto o papel social reservado a elas era limitado e enclausurador. Diante disso, cada uma delas se dedicou a compreender o funcionamento do sistema e a manipulá-lo a seu favor na obtenção de poder e influência. Assim, não se conformaram com o papel destinado a elas, mas também não negaram sua posição social, do contrário, usaram sua proximidade com as esferas de poder para, paulatinamente, conquistar um lugar como figuras ativas nos jogos políticos.

Os povos livres⁸ vivem para além da muralha e compõem uma sociedade igualitária nos aspectos político, econômico, social e de gênero, configurando-se uma organização não patriarcal. Por viverem em um ambiente inóspito e próximo aos “outros”, são fundamentalmente guerreiros e coletores/caçadores, mas isso não implica em uma divisão social e sexual do trabalho e as mulheres gozam dos mesmos direitos e deveres dos homens, sendo tratadas de forma equivalente por eles. Mas essa condição, obviamente, só é válida quando estão em sua sociedade. Inclusive, as três principais personagens femininas dos povos livres apresentadas na série (Ygritte, Osha e Gilly) vivenciam realidades muito distintas entre si, justamente pelo ambiente que as circundam, demonstrando que a condição da mulher na sociedade se dá pelo arranjo social e cultural e não por um determinismo biológico.

⁸ Os povos livres são compostos por variadas tribos, por isso o plural. Diante da ameaça representada pelos “outros”, unem-se sob uma mesma liderança, escolhido pelo voto por membros de todos os clãs.

“Mulheres do povo” é uma denominação um tanto ampla e vaga, mas é a mais propícia para a análise empreendida. Na realidade, trata-se mais de um termo excludente do que definidor de um grupo específico (significa dizer que não são mulheres nobres, dos povos livres ou escravas). São personagens sub-representadas na série, sendo a sacerdotisa Melisandre a com maior desenvolvimento e destaque e as prostitutas as mais recorrentes. As demais personagens são bem incidentais, exercendo funções como amas, criadas, taberneiras, camponesas, atrizes entre outras. A caracterização das prostitutas merece um pouco mais de atenção. Elas têm grande presença numérica na série, explicitando que o sexo pago é um dos traços marcantes de uma sociedade misógina que, de um lado, enclausura mulheres no papel de mães e esposas imaculadas negando-lhes a experiência da sexualidade plena e, de outro, exploram os corpos das mulheres mais vulneráveis. Essa dualidade na caracterização das mulheres como mães/puras x putas/corrompidas é típica das sociedades patriarcais. Essa mentalidade, de certa forma, também é reproduzida na narrativa e na linguagem audiovisual de *Game of Thrones* porque as prostitutas na série são numerosas, mas indistintas - na maioria das vezes nem nome possuem, são apenas corpos a serem expostos e explorados. Assim, são o alvo prioritário da objetificação e, como são pouco ou nada desenvolvidas narrativamente, não despertam empatia nos espectadores.

Nesse universo duas prostitutas são exceção: Ros e Shae. Elas possuem um desenvolvimento um pouco maior, são retratadas como inteligentes, astutas, humanas e que tentam, apesar das adversidades de sua condição, encontrar outras alternativas de sobrevivência. Ambas demonstram empatia pelas mulheres ao seu redor, independente da classe social ou ocupação, algo pouco visto entre as mulheres nobres, muito autocentradas. No entanto, apesar de todos os esforços e tenacidade, ambas não conseguiram se libertar e vivenciar o empoderamento que muitas outras personagens nobres conquistaram ao longo da narrativa. Pior do que isso, ambas foram assassinadas por homens em representações controversas. A morte é algo frequente em *Game of Thrones*, mas as dessas personagens evidenciaram que a elas foi negada qualquer possibilidade de redenção (eram descartáveis tanto no mundo ficcional quanto na narrativa, não no sentido assumido pela expressão *valar morghulis*⁹).

⁹ A expressão, em alto valiriano, significa “todos os homens devem morrer” e é um dos motes da série, indicando que nenhuma personagem está segura.

A escravidão é proibida em Westeros, então é restrita a algumas regiões de Essos, sendo mais proeminente entre os Dothraki, que escravizam os povos conquistados nas guerras, e nas cidades da Baía dos Escravos (principalmente Astapor, Yunkai e Meereen). Por estar no continente de Essos, muitas das escravas são representadas por mulheres não-brancas, com feições negras ou asiáticas, e isso já suscitou um amplo debate sobre a representação étnico-racial presente na série. Outro aspecto importante é que *Game of Thrones* não retrata ações de resistência e luta por liberdade empreendidas pelas escravas, mesmo porque elas são sub-desenvolvidas pela narrativa. Assim, toda a condição de empoderamento que perpassa a trajetória da maioria das mulheres nobres está ausente nas escravas. Isso faz com que todo o processo de sua libertação ocorra de cima para baixo, por ação de Daenerys, a “quebradora de correntes”, ou seja, pelas mãos e agência de uma mulher branca e nobre - a que pode ser empoderada. Portanto, há uma mudança para melhor na condição dessas mulheres, e pela ação de outra mulher (algo louvável), mas de forma “maternalista” e assimétrica.

4. OBJETIFICAÇÃO EM *GAME OF THRONES*

Game of Thrones, de modo geral, é visualmente construída a partir de um olhar masculino heterossexual (MULVEY, 2013). Se, na maioria dos casos, isso não é feito do ponto de vista narrativo, acontece através da imagem.

Em uma crítica do episódio "*You Win or You Die*", Myles McNutt (2011) cunhou o termo *sexposition* para se referir à forma como a nudez é retratada na série e, a partir daí, o termo passou a ser utilizado para o uso gratuito de nudez e/ou sexo em uma cena com algum diálogo expositivo importante para a narrativa. Na maior parte das vezes, a personagem desnuda é tratada como um objeto de cena, já que não tem uma função narrativa e nem é a interlocutora no diálogo, e nos casos relacionados diretamente ao sexo é o corpo da mulher que costuma ser explorado. Nesses casos, a câmera percorre os corpos femininos gerando uma identificação do plano com o olhar masculino, tal como discutido por Laura Mulvey (2013): olhar masculino/ativo e mulher objetificada/passiva. É importante destacar, ainda, que cenas de *sexposition* envolvem, esmagadoramente, mulheres prostitutas. Os poucos exemplos com homens acontecem também com garotos de programa, como por exemplo em uma relação com o casal

bissexual Oberyn Martel e Elaria Sand, e que também envolvem outras mulheres. Assim, além de ser um caso residual, o olhar masculino continua a ser atendido e dominante.

Há uma diferença significativa entre retratar a objetificação que atinge as personagens no mundo ficcional, no caso em Westeros e Essos, de uma objetificação das mulheres feitas pela construção da narrativa e/ou abordagem visual. Nesse sentido, é possível afirmar que existe objetificação na construção visual e narrativa da série *Game of Thrones*, mas que acontece em graus variados, dependendo da personagem que está sendo retratada. Assim, o tratamento que elas recebem não é uniforme e nem homogêneo, pautado, em grande maioria, por classe social e ocupação.

Nesse sentido, a análise da série aponta que as prostitutas são as personagens mais objetificadas, tanto em grau, tipo de exposição e quantidade: todas as prostitutas da série são objetificadas pela imagem e também pela narrativa, sem exceção. Em menor grau - mesmo porque não estão muito presentes na narrativa - todas as escravas também são, em algum momento, objetificadas. As mulheres dos povos livres, mesmo sendo a expressão de uma sociedade igualitária na série, também são todas em algum momento objetificadas pela construção visual, mas não pela narrativa.

Entre as mulheres nobres, apenas Daenerys e as Serpentes de Areia (Tyene, Nymeria e Obara Sand) são objetificadas pela linguagem audiovisual, ressaltando que as últimas são bastardas e tiveram uma representação muito problemática e criticada. Todas as demais personagens nobres, mesmo as com mais tempo de tela, não passam por isso.

O caso de Daenerys é diferente dos demais porque sua objetificação é construída, na maioria das vezes, para reafirmar sua objetificação no mundo ficcional. Um exemplo é a sequência do episódio "*Winter Is Coming*" em que é exposta para a apreciação de Khal Drogo: na primeira cena o irmão vai até os aposentos dela para inspecionar o seu corpo e ver se está “adequado” ao padrão do Khal. Na segunda cena ela aparece trajando um vestido transparente, como se fosse um embrulho para um presente a Drogo (no caso, o seu corpo). É importante destacar como ocorre a dinâmica dos olhares: ele a esquadrinha de cima a baixo, avaliando os seus atributos físicos. No entanto, cabe problematizar que isso não expressa necessariamente a construção de um olhar masculino por parte da câmera. Mesmo porque a narrativa construiu uma identificação do espectador com a Daenerys, enquanto representou Drogo como “o outro” a ser temido e, em alguns casos, desprezado. Essa tensão entre a construção

narrativa e a visual é importante para a análise da objetificação de Daenerys. Cabe lembrar que o momento em que ela entra na banheira quente é quando percebe, ainda que levemente, ter a “força do dragão” dentro de si e esse será um ponto usado mais adiante na sua trajetória para o início de seu empoderamento.

A partir de tudo o que foi argumentado, é possível afirmar que não há em *Game of Thrones* uma incompatibilidade entre a existência de uma construção visual pautada por um “olhar masculino” (que objetifica as mulheres) e uma narrativa que confere agência às personagens femininas, através do retrato de mulheres complexas, multidimensionais, com arcos narrativos próprios e autônomos (que “empodera” as mulheres). Inclusive, esse parece ser o caminho de navegação de muitas produções audiovisuais contemporâneas plasmadas sob a égide de uma sensibilidade pós-feminista e que, portanto, trazem uma representação ambígua das mulheres.

5. SENSIBILIDADE PÓS-FEMINISTA EM *GAME OF THRONES*

A análise dos principais pontos que marcam a representação feminina em *Game of Thrones* aponta que existe uma representatividade restrita das mulheres no que tange questões de raça, classe e orientação sexual, pois a série retrata e privilegia as narrativas das mulheres brancas, nobres e heterossexuais. Isso implica também em graus diferenciados de impacto que a objetificação e a violência contra a mulher são representados e percebidos pela audiência, que varia de acordo com a personagem alvo dessas ações e se traduz em uma seletividade que hierarquiza essas mulheres e, subliminarmente, indica que existem mulheres mais importantes do que outras.

A composição das mulheres nobres é bem diversificada, mas elas apresentam algo comum: o empoderamento pauta suas narrativas. A elas é dada a oportunidade de romper com a opressão que experienciavam em uma sociedade misógina e, mesmo as personagens que se conformaram com sua posição, o fizeram por escolha própria. A maioria das mulheres nobres conseguiram, de alguma forma, sair de uma posição de submissão e conquistar agência, paulatinamente assumindo um lugar como figuras ativas nos jogos de poder. Por serem personagens complexas e multidimensionais, com maior tempo de tela para o seu desenvolvimento narrativo, despertam mais empatia junto ao público. Além disso, são preservadas da objetificação que marca a maior parte da representação das outras mulheres na série.

O mesmo tratamento não foi reservado às demais personagens femininas que, além de sofrerem com variados graus de objetificação, a elas foi negada qualquer possibilidade de redenção e/ou empoderamento. As prostitutas Ros e Shae e as filhas-esposas de Craster são os casos mais extremos, simplesmente descartadas e descaracterizadas para atender ao desenvolvimento de algum personagem masculino e também objetificadas pela imagem. O mesmo não pode ser dito de Ygritte e Osha, que foram narrativamente empoderadas, mas não tiveram condições de se desenvolver, morrendo precocemente. Missandei e Gilly são personagens secundárias atreladas ao desenvolvimento narrativo de outros personagens. A exceção é Melisandre que sempre foi empoderada, por ser uma sacerdotisa que trabalha com magia, e participa ativamente no jogo político. No entanto, é objetificada visualmente em vários momentos.

Além disso, é necessário analisar melhor o que as narrativas de empoderamento das mulheres nobres significam enquanto discurso. Em “Poder e Projetos: reflexões sobre a agência”, Sherry Ortner (2007) demonstra toda a complexidade existente na concepção de agência e sua relação com o poder:

Acho útil distinguir, e não apenas em situações de dominação colonial, agência como forma de poder (incluindo questões relativas ao empoderamento do sujeito, dominação de outros, resistência à dominação e assim por diante) e agência como forma de intenção e de desejo, como o fato de perseguir objetivos e de realizar projetos. Acho útil porque, no nível mais simples, creio que se trata de usos bastante distintos do termo, diferentes “campos de significado”. (ORTNER, 2007, p. 75)

A trajetória de Daenerys associa a noção de empoderamento com a de autoestima, outro aspecto muito enfatizado pela sensibilidade pós-feminista. Daenerys se auto-denomina “quebradora de correntes”, por lutar pelo fim da escravidão e do exercício de poder da aristocracia tradicional, mesmo em Westeros onde não existe escravidão. Nesse sentido, a ação dela é política e visa destruir o *status quo* e libertar muitos no processo, inclusive mudando a condição das mulheres. No entanto, isso é sempre de cima para baixo em uma abordagem muito mais maternalista do que igualitária.

A discussão de Ortner permite inferir que o discurso pós-feminista muitas vezes simplifica a questão da agência/poder em uma noção vaga de empoderamento, que funciona mais como um *slogan* do que um instrumento de poder de fato. Isso fica explícito em *Game of Thrones* onde todas as formas de empoderamento feminino

passam por uma escolha individual e não por uma luta coletiva. Em outras palavras, são as escolhas das personagens e suas ações individuais que mudam a *sua* condição, mas isso não leva a uma mudança da condição das mulheres em geral. Assim, a estrutura patriarcal se mantém e, ainda, algumas mulheres são vistas como melhores do que outras, que são desconsideradas ou descartadas.

Isso fica muito evidente na reação que o público teve com os estupros que ocorreram na série, e foram muitos¹⁰, mas apenas alguns resultaram em desconforto generalizado, a ponto de gerar campanhas de boicote à série. Desde o primeiro episódio, mulheres foram estupradas em *Game of Thrones* e isso nem sempre foi problematizado pela audiência. Inclusive, no ataque dos patrulheiros desertores à Fortaleza de Craster ocorre *sexposition* em cenas com violações e violência contra a mulher e isso não motivou um debate público. No entanto, quando Cersei Lannister e, principalmente, quando Sansa Stark foram estupradas uma comoção generalizada tomou as redes sociais, sites especializados em cultura pop e imprensa em geral.

A posição aqui não é a de minimizar esses eventos e muito menos o posicionamento contra eles. Do contrário, o objetivo é demonstrar como o retrato desigual feitos das personagens femininas, inclusive com objetificação extrema de umas e a proteção de outras, fez com que a percepção e o impacto do estupro fossem hierarquizados: se acontece com determinadas personagens, principalmente as “descartáveis”, há o argumento de que é algo “normal” porque era recorrente em tempos medievais (mesmo a série sendo de fantasia e não retratar um período histórico). No entanto, se atinge uma personagem querida pela audiência e com a qual o público simpatiza ou se identifica, toda a brutalidade do ato é percebida e refutada com a ojeriza devida. Assim, chama atenção o fato de que a naturalização do estupro em *Game of Thrones* só foi devidamente percebida e debatida quanto atingiu personagens valorizados pela narrativa. Isso evidencia o problema ideológico embutido nessa representação: o assunto é compreendido e elaborado de uma perspectiva individual, assim é esvaziado de seu sentido coletivo e, portanto, político. Por esse viés, o estupro não é percebido como uma problema social proveniente de uma cultura machista que objetifica as mulheres, mas como um “acidente de percurso”, como se fosse um caso pontual e não estrutural.

¹⁰ Por ser um assunto de discussão extensa e não haver espaço suficiente para abordá-lo da forma devida, optou-se por não realizar uma análise aprofundada sobre as formas de abordagem do estupro na série.

Dado o que foi discutido até aqui, é possível sustentar que *Game of Thrones* produz um discurso que dialoga muito com o que Gill (2007) chama de sensibilidade pós-feminista. Há uma presença incisiva da exploração erótica do corpo feminino, que enfatiza uma sexualização da cultura, e as narrativas de empoderamento são todas pela via individualista, não há uma ação coletiva e coordenada e questões importantes como classe, raça e orientação sexual não são consideradas. Isso expressa muito o discurso plasmado pela sensibilidade pós-feminista, focada na agência e relevância de uma mulher específica (branca, classe média ou alta, heterossexual, em um padrão estético definido).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início da sétima temporada começou com seis mulheres disputando diretamente o jogos dos tronos e apenas dois homens em posição de poder, algo muito difícil de ser imaginado quando a história começou. Se, por um lado, é muito importante ver mulheres se emancipando e adquirindo agência, além do significativo valor simbólico de ver-se representada em um produto cultural, por outro lado, é problemático ver mulheres objetificadas e retratadas como “descartáveis”, sendo que a alguns grupos é negada uma representatividade. Mais perigosa é a falsa sensação de que a presença de mulheres fortes e empoderadas nas telas representa por si só que as reivindicações feministas já foram alcançadas.

Esse “emaranhamento de temas feministas e anti-feministas” (GILL, 2007) faz de *Game of Thrones* um objeto privilegiado para explorar as tensões, contradições, reivindicações e limites da representação da mulher no audiovisual contemporâneo. A compreensão do pós-feminismo como uma sensibilidade, moldada pela cultura de mídia, auxilia na compreensão dos motivos da recepção díspar que a série tem entre as espectadoras e a entender os discursos contraditórios que marcam a relação da atual sociedade contemporânea ocidental com o feminismo.

A série ainda não terminou, então não é possível afirmar como a trajetória das personagens femininas será concluída e nem o que isso significará em termos de representação feminina (ainda existe a possibilidade, pequena pelo que foi visto até aqui, de todos esses arcos de empoderamento serem destruídos por uma opção narrativa

que privilegia o desenvolvimento de personagens masculinas), mas só será possível saber disso em 2019.

REFERÊNCIAS

ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion; SURKAMP, Carola. **Introduction: Towards a Narratology of TV Series**. In: ALLRATH, Gaby & GYMNICH, Marion (ed.). *Narrative Strategies in Television Serie*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

ATTEBERY, Brian. **Strategies of Fantasy**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

BROWN, Ann. **Postfeminisms - Feminism Cultural Theory and Cultural Forms**. London/New York: Routledge, 1997.

GENZ, Stéphanie. **Third Way/ve The politics of postfeminism**. *Feminist Theory*, vol. 7 (3), December 1, 2006, p. 333–353.

_____. **Postfemininities in Popular Culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2009a.

_____ & BRABON, Benjamin A. **Postfeminism. Cultural Texts and Theories**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009b.

GILL, Rosalind. **Postfeminist media culture. Elements of a sensibility**. In: *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10 (2), pp. 147-166, 2007.

_____ & SCHARFF, Christina (eds.). **New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.

_____. **Postfeminist sexual culture**. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; McLAUGHLIN, Lisa (eds.). *The Routledge Companion to Media and Gender*. Oxon: Routledge, pp. 589-599, 2014.

GJELSVIK, Anne & SCHUBART, Rikke (org.). **Women of ice and fire: Gender, Game of Thrones, and multiple media engagements**. New York/London: Bloomsbury, 2016.

GORDON, Linda. **What's New in Women's History**. In: DE LAURETIS, Teresa. *Feminist Studies- Language, Discourse, Society*. London: The Macmillan Press, 1988.

LOTZ, Amanda D. **Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes**. In: *Feminist Media Studies*, 1:1, pp. 105-121, 2001.

LUMBY, Catherine. **Post-postfeminism**. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; McLAUGHLIN, Lisa (eds.). *The Routledge Companion to Media and Gender*. Oxon: Routledge, pp. 589-599, 2014.

MAINS, Christine. **Fantasy, 1960–2005: Novels and Short Fiction**. In: REID, Robin Anne (ed.). *Women in Science Fiction and Fantasy*, vol. I - Overviews. Connecticut/London: Greenwood Press, 2009.

MCNUTT, Myles. **You Win or You Die**. Cultural Learnings, 29 de maio de 2011. <https://cultural-learnings.com/2011/05/29/game-of-thrones-you-win-or-you-die/> (acesso em 14 de janeiro de 2018)

McROBBIE, Angela. **The Aftermath of Feminism Gender, Culture and Social Change**. California: Sage Publications, 2009.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a História depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

NEGRA, Diane. **What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism**. Oxon: Routledge, 2009.

_____. **Quality Postfeminism? Sex and the Single Girl on HBO**. Genders, University of Colorado, 1 de abril de 2004. Disponível em <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2004/04/01/quality-postfeminism-sex-and-single-girl-hbo> (acesso em 10 de janeiro de 2018).

ORTNER, Sherry. **Poder e Projetos: reflexões sobre a agência**. In: GROSSI, Miriam et al. (Org.). Conferências e Diálogos. Saberes e Práticas Antropológicas. Brasília: ABA/ Nova Letra, 2007, p. 45-80.

PROJANSKY, Sarah. **Watching Rape - Film and Television in Postfeminist Culture**. New York: New York University, 2001.

SLATER & TIGGEMAN. **A Test of Objectification Theory in Adolescent Girls**. In: Sex Roles: A Journal of Research, May, 2002.

STAM, Robert. **A intervenção feminista**. In: Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papyrus, 2006.