

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA  
LINHA DE PESQUISA: MÍDIA E IDENTIDADES CONTEMPORÂNEAS

Andréa Corneli Ortis

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *GAME OF THRONES*:  
MEDIÇÕES ENTRE OS SETE REINOS E A  
CONTEMPORANEIDADE**

Santa Maria, RS, Brasil  
2019

**Andréa Corneli Ortis**

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *GAME OF THRONES*:  
MEDIações ENTRE S SETE REINOS E A CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídias e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestra em Comunicação**.

Orientador: Prof.º Dr. Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Santa Maria, RS, Brasil  
2019

ORTIS, ANDRÉA  
REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM GAME OF THRONES: MEDIAÇÕES  
ENTRE OS SETE REINOS E A CONTEMPORANEIDADE / ANDRÉA  
ORTIS.- 2019.  
159 p.; 30 cm

Orientador: FLAVI FERREIRA LISBÔA FILHO  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2019

1. Identidade feminina 2. Gênero 3. Representação 4.  
Mediação 5. Game of Thrones I. FERREIRA LISBÔA FILHO,  
FLAVI II. Título.

Andréa Corneli Ortis

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *GAME OF THRONES*:  
MEDIAÇÕES ENTRE OS SETE REINOS E A CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídias e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestra em Comunicação**.

**Aprovado em 18 de janeiro de 2019:**



**Flavi Ferreira Lisbôa Filho, Dr. (UFSM)**  
Presidente/orientador



**Ana Luiza Coiro Moraes, Dr<sup>a</sup>. (Faculdade Cásper Líbero)**



**Aline Roes Dalmolin, Dr<sup>a</sup>. (UFSM)**

**Santa Maria, RS  
2019**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais por todo o suporte, carinho e amor desde sempre.

Ao William, por ser um companheiro incrível e me incentivar a alçar novos voos.

Aos meus amigos, pelos conselhos, risos e brincadeiras que tornam o dia a dia mais leve.

Ao professor Flavi, por ter aceitado embarcar no universo de *Game of Thrones* e pela orientação amigável ao longo desse período.

Às professoras Ana Coiro e Aline que, desde a qualificação, auxiliaram a enriquecer o trabalho.

*“Que nada nos defina.  
Que nada nos sujeite.  
Que a liberdade seja a nossa própria substância”  
(Simone de Beauvoir)*

## RESUMO

### REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *GAME OF THRONES*: MEDIações ENTRE OS SETE REINOS E A CONTEMPORANEIDADE

Autora: Andréa Corneli Ortis

Orientador: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisbôa Filho

A presente pesquisa questiona como são representadas as identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark, de *Game of Thrones*, e quais sentidos sobre o feminino contemporâneo são mobilizados pela série. Temos, então, como objetivo geral analisar quais sentidos sobre o feminino contemporâneo estão presentes na representação das identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark que contribuem para a construção e representação do feminino, considerando em relação à cultura vivida e ao processo de mediação. Como objetivos específicos pretendemos: verificar as condições de produção que contribuem para a configuração da identidade da mulher contemporânea na série; investigar a partir da cultura vivida, que agendas feministas são acionadas através da série; observar elementos narrativos formadores do discurso; e apontar a base de caracterização de identidades das personagens selecionadas para o estudo. Para isso, buscamos através da elaboração de um percurso metodológico próprio, com base na perspectiva epistêmica dos estudos culturais, observar nosso objeto através de três grandes instâncias: cultura vivida, contexto de produção e formas textuais (personagens e interações) inspiradas por proposições de Johnson (2006) e Williams (2003). Essas três instâncias contribuem no processo de mediação, segundo Williams (1979), Martín-Barbero (2001) e Orozco Gómez (1997) que atua como interpretante de tudo aquilo que passa entre elas. Percebemos, portanto, que a série busca problematizar tipos de violência que acontecem na contemporaneidade em relação ao feminino como violência sexual, psicológica ou física, casamento infantil e mulher como moeda de troca. Assim, ao longo das temporadas, as personagens são retratadas de modo a ascenderem, após passarem por inúmeros tipos de violência, e adquirem valores outrora presentes somente no universo masculino, caracterizado como uma independência masculinizada. Portanto, os sentidos negociados entre a ficção e a realidade presentes em Arya e Sansa, na série, são formadas de acordo com o ambiente em que vivem, valores sociais e privados impostos pela sociedade.

**Palavras-chave:** Identidade feminina; Gênero; Representação; Mediação; *Game of Thrones*.

## ABSTRACT

### FEMALE REPRESENTATION IN *GAME OF THRONES*: MEDIATIONS BETWEEN SEVEN KINGDOMS AND THE CONTEMPORARY

Author: Andréa Corneli Ortis

Advisor: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho

The present research questions how the feminine identities of the characters Arya and Sansa Stark, of *Game of Thrones* are represented, and which senses about the contemporary feminine are mobilized by the series. We have, therefore, as general objective to analyze which senses about the contemporary feminine are present in the representation of the feminine identities of the characters Arya and Sansa Stark that contribute to the construction and representation of the feminine, considering in relation to the culture lived and the process of mediation. As specific objectives we intend to verify the conditions of production that contribute to the configuration of the contemporary woman's identity in the series; investigate from the lived culture, that feminist agendas are triggered through the series; observe narrative elements that form the discourse; and to point out the characterization base of the identities of the characters selected for the study. In order to do this, we seek to study our object through three main instances: lived culture, production context, and textual forms (characters and interactions) inspired by Johnson (2006) and Williams (2003) propositions, based on the epistemic perspective of cultural studies. According to Williams (1979), Martín-Barbero (2001) and Orozco Gómez (1997), these three instances contribute to the process of mediation, which acts as an interpreter of everything that passes between them. We perceive, therefore, that the series tries to problematize types of violence that happen in the contemporaneity in relation to the feminine like sexual, psychological or physical violence, child marriage and woman as currency of exchange. Thus, throughout the seasons, the characters are portrayed in order to ascend, after going through numerous types of violence, and acquire values formerly present only in the masculine universe, characterized as a masculinized independence. Therefore, the negotiated meanings between fiction and reality present in Arya and Sansa in the series are formed according to the environment in which they live, social and private values imposed by society.

**Keywords:** Feminine Identity; Gender, Representation; Mediation; *Game of Thrones*.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Samantha.....	40
Figura 2 - Malu, interpretada por Regina Duarte .....	41
Figura 3 - Annalise Keating.....	42
Figura 4 - Gêneros e subgêneros da narrativa fantástica .....	58
Figura 5 - Circuito da cultura de Johnson .....	70
Figura 6 - Análise cultural-midiática da representação feminina em Game of Thrones .....	74
Figura 7 - Mapa de Westeros.....	81
Figura 8 - Mapa do Mundo Conhecido .....	82
Figura 9 - 10 dados sobre estupro no Brasil .....	91
Figura 10 - Arya atira uma flecha no lugar do irmão .....	98
Figura 11 - Quer ser a senhora de um castelo .....	99
Figura 12 - Transforma-se em Arry.....	101
Figura 13 - Gendry diz que sabe que ela é uma menina.....	102
Figura 14 - Arya conversa com Twyin.....	103
Figura 15 - Arya ameaça Cão de Caça .....	105
Figura 16 - Matando pela primeira vez .....	106
Figura 17 - Recupera sua espada .....	107
Figura 18 - Cão de Caça humilha Arya .....	109
Figura 19 - Cão de Caça bate em Arya.....	110
Figura 20 - Arya conhece Brienne.....	111
Figura 21 - Jaqen questiona Arya .....	112
Figura 22 - Não é ninguém.....	114
Figura 23 - Reassume ser Arya Stark .....	115
Figura 24 - Arya diz que pode ser quem quiser.....	117
Figura 25 - Sansa é elogiada por bordar bem .....	120
Figura 26 - Sansa pergunta à mãe se Joffrey irá gostar dela .....	121
Figura 27 - Septã Mordaine fala sobre a importância de ter filhos .....	122
Figura 28 - Sansa menstrua .....	123
Figura 29 - Sansa é ajudada por Shae.....	124
Figura 30 - Sansa se casa com Tyrion .....	125
Figura 31 - Petyr beija Sansa.....	127
Figura 32 - Sansa descobre que vai casar-se com Ramsey Bolton.....	128
Figura 33 - Petyr diz para Sansa “tomar” Ramsey .....	129
Figura 34 - Sansa é estuprada por Ramsey.....	130
Figura 35 - Sansa sabe que irá morrer .....	131
Figura 36 - Sansa afirma ter o nome Stark .....	133
Figura 37 - Sansa sorri ao saber que Ramsey morrerá .....	134
Figura 38 - Jon deixa Winterfell nas mãos de Sansa.....	135
Figura 39 - Você nasceu para comandar .....	136

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Episódios analisados.....	96
Tabela 2 - Cenas de Arya Stark.....	97
Tabela 3 - Cenas de Sansa Stark.....	119
Tabela 4 - Conservadorismo de Gênero em Arya .....	139
Tabela 5 - Conservadorismo de Gênero em Sansa.....	140
Tabela 6 - Competência em Arya.....	141
Tabela 7 - Competência em Sansa.....	142
Tabela 8 - Moralidade Masculina em Arya .....	143
Tabela 9 - Moralidade Masculina em Sansa.....	144

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Média de audiência .....	88
--------------------------------------	----

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I - REPRESENTAÇÃO FEMININA E MODOS DE SER MULHER</b> .....	21
1.1 SER MULHER: O FEMININO COMO CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL ...	21
1.2 REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA CONTEMPORANEIDADE .....	35
<b>CAPÍTULO II - NARRATIVA FICCIONAL SERIADA EM TELEVISÃO</b> .....	45
2.1 TELEVISÃO COMO ESPAÇO DE SOCIABILIDADE E O SURGIMENTO DA SERIALIDADE EM EPISÓDIOS .....	45
2.2 NARRATIVA FANTÁSTICA APROPRIADA PELA TELEVISÃO .....	55
<b>CAPÍTULO III - PERCURSO METODOLÓGICO</b> .....	61
3.1 ANÁLISE CULTURAL-MIDIÁTICA .....	62
3.2 UMA PROPOSTA AUTORAL DE ANÁLISE PARA A SÉRIE GAME OF THRONES.....	71
<b>CAPÍTULO IV - ANÁLISE CULTURAL-MIDIÁTICA</b> .....	76
4.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO – A HBO E A BUSCA PELO TRONO DE FERRO .	76
4.2 CULTURA VIVIDA DA TRAMA.....	89
4.3 FORMAS TEXTUAIS: PERSONAGENS E INTERAÇÕES .....	95
4.3.1 Arya Stark .....	97
4.3.2 Sansa Stark.....	118
4.4 MEDIAÇÕES ENTRE OS SETE REINOS E A CONTEMPORANEIDADE .....	138
<b>CONCLUSÃO</b> .....	145
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	149

## INTRODUÇÃO

**“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9).**

Iniciamos este trabalho<sup>1</sup> com uma icônica frase, pois, é cada vez mais difícil tornar-se mulher na sociedade contemporânea, fato que vai de encontro aos tantos anos de lutas que foram travadas para tentar vivermos de maneira igualitária, em que homens e mulheres possam desfrutar dos mesmos direitos, bem como receber o mesmo tratamento.

Esse abismo que separa homens e mulheres é visível tanto em aspectos profissionais, quanto em financeiros e sociais. E, somado a isto, está o fato de muitos ainda acreditarem que as mulheres são realmente inferiores aos homens, segundo uma pesquisa realizada pelo Instituto Ipsos (2017) em 24 países. De acordo com a consulta, cerca de 16% dos entrevistados, em nível global, de ambos sexos, creem que a mulher é inferior e, 17% consideram que a mulher não deve trabalhar fora de casa para dedicar-se, exclusivamente, ao cuidado do lar e dos filhos. As pesquisas refletem, portanto, o quanto ainda é difícil ser mulher nos dias de hoje.

Além disso, os números apresentados pelo Relatório da Desigualdade Global de Gênero de 2017 confirmam essas estatísticas. Segundo o relatório, o acesso à educação, saúde, empoderamento econômico, sobrevivência e oportunidade econômica não são os mesmos para homens e mulheres. No patamar político, por exemplo, apenas 20% das mulheres são congressistas, 18% atuam como ministras e 47% dos países já tiveram uma mulher como chefe de estado. Em países em desenvolvimento, os índices referentes à presença feminina no mercado de trabalho são ainda mais impactantes. No norte da África, apenas 21,9% das mulheres participam ativamente desta fatia, enquanto a presença masculina é de 71,9%. Já na América Latina e Caribe, os números sobem um pouco, porém, ainda são considerados baixos: o percentual é de 51,5% mulheres no mercado de trabalho para 77,1% de homens. O mesmo relatório, ainda, indica que a desigualdade de gênero no mundo só acabaria em cerca de 100 anos e, no mercado de trabalho, esse tempo aumenta para 217 anos.

A desigualdade de gênero também está presente no universo acadêmico. O relatório divulgado pela ONU Mulheres em setembro de 2016, intitulado *HeForShe IMPACT 10x10x10* contém dados de dez universidades do mundo e mostra que, apesar das mulheres comporem mais da metade dos estudantes, tanto da graduação como da pós-graduação, os cargos de

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

professores e de técnicos administrativos são dominados pelos homens. Na Universidade de São Paulo, uma das analisadas, as mulheres correspondem, respectivamente, a 46,4% do quadro acadêmico da graduação e 51,1% da pós-graduação. Todavia, apenas 15,4% são professoras titulares e 23,7% possuem cargos de chefia na instituição.

Essa falta de equidade nos estimulou a investigar, em algumas plataformas de trabalhos, a representação da mulher em séries de televisão. E, contrariamente às estatísticas, percebemos que há um aumento considerável em pesquisas sobre feminino, representação e gênero em distintas mídias. Assim, por nossa proposta circundar os modos como são produzidos os sentidos sobre o feminino na série *Game of Thrones*, focado na representação feminina, buscou-se, através da pesquisa de estado da arte trabalhos que possam contribuir com a proposta. Cabe destacar que cada banco de dados possuiu suas peculiaridades na pesquisa e que, por vezes, foi necessário especificar ainda mais as palavras chaves, restringindo a busca a determinadas áreas, como será explicado ao longo do texto. Desse modo, a pesquisa realizou-se nos seguintes locais: Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, Banco de Teses da Capes, Biblioteca online da Compós e Portal de Periódicos Capes.

Nestas pesquisas, foram encontrados inúmeros trabalhos que relacionassem gênero, mulher, representação e identidade. Entretanto, selecionamos, aqui, apenas aqueles que poderão contribuir para nosso estudo de maneira mais específica, seja pelos objetivos ou pelo produto em si. Vale destacar, ainda, que dois trabalhos sobre representação feminina em *Game of Thrones* foram encontrados, englobando tanto o produto audiovisual quanto a série de livros, porém, devido ao percurso teórico-metodológico adotado pelas autoras, bem como as personagens escolhidas para análise, não serão tratados. Por isso, dentre os estudos selecionados, destacamos a tese de Thami Amarilis Straiotto Moreira, defendida em 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística da Universidade de São Paulo, intitulada **Sexualidade nos trópicos e a construção da identidade feminina em duas narrativas sobre o Brasil**. A pesquisa, mesmo sendo voltado à área da semiótica francesa, torna-se importante para a nossa investigação devido aos elementos em comum com nossa proposta, como a construção da identidade feminina e gênero. O estudo tem como objeto A Carta, de Pero Vaz de Caminha, e Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freire, e o problema situa-se em como se dá a construção da identidade feminina nas narrativas. A pesquisadora utiliza-se de autores como Hall, Butler, Saffioti, Beauvoir, que também são referência para nosso trabalho.

Outro estudo encontrado é a dissertação, defendida em 2011, na Escola de Comunicações Artes da Universidade de São Paulo, de Bibiana Stohler Sabença de Almeida,

intitulada **A produção de sentido em programas de tevê: representações femininas e modelos de consumo**. Mesmo que o foco central da pesquisa de Almeida seja o consumo por parte das mulheres, interessa-nos compreender também as relações entre televisão e representação. Almeida trabalha esses temas tendo como referência autores como Anna Maria Balogh, Bordieu, Maria Immacolata Lopes, Patrícia Greenfield e Muniz Sodré. O objetivo principal da pesquisa é o estudo da produção de sentido nos programas do canal por assinatura GNT, tendo como base a representação dessas telespectadoras e os modelos de consumo sugeridos pelos próprios programas (estímulo às práticas de consumo). Como metodologia, foram utilizados três protocolos de análise, um para descrever os programas, outro para compreender a representação da imagem feminina e o último para compreender a percepção da mensagem e seus efeitos de sentido.

A dissertação de Mirian Rosi Cardoso, defendida em 2001, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, também é relevante para nosso estudo. Na pesquisa, intitulada **Estudos culturais e gênero: mulheres na ficção de Urda Alice Klueger**, Cardoso propõe analisar a construção de sete mulheres teuto-blumenauenses, personagens dos romances da escritora Urda Alice Klueger. A autora tem como objetivo identificar como a escritora elabora a construção das imagens femininas teuto-blumenauenses em suas obras. A investigação torna-se relevante na medida em que utiliza conceitos e autores que também serão trabalhados por nós, como gênero e identidade a partir de autores como Scott, Schmidt, Perrot, Beauvoir e Hall.

Outra dissertação, é **Identidade feminina gaúcha: representações de gênero nos programas regionais Bah!**, de Mariana Nogueira Henriques, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Henriques utiliza inúmeros conceitos caros para a nossa pesquisa como representação, identidade, gênero e mídia. Como objetivo geral, Henriques analisa os modos como são produzidos os sentidos sobre a mulher gaúcha e que contribuem para a construção e representação desta identidade. Somado a isto, a autora também utiliza a análise cultural-midiática como método para conseguir responder o questionamento principal. Dentre os principais autores utilizados por Henriques, destacam-se Woodward, Hall, Butler, Escosteguy e Williams.

Márcia Rejane Postiglioni Messa, com a dissertação **As mulheres só querem ser salvas: *Sex and the City* e o pós-feminismo**, defendida em 2006 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul torna-se relevante para nosso estudo, pois, tem como norte o circuito da cultura de Johnson. Este, foi utilizado como forma de compreender o feminino e a mídia na sociedade

contemporânea no seriado *Sex and the City* através das esferas recepção, produção e texto. Messa embasou o trabalho através dos conceitos de identidade, cultura da mídia e gênero com os autores Douglas Kellner, Kathryn Woodward, Stuart Hall, Teresa de Lauretis, Joan Scott e Angela McRobbie. Ademais, a autora dissertou também sobre o cenário anglo-americano dos estudos feministas sobre a televisão, fazendo um apanhado histórico acerca da temática feminista dentro dos Estudos Culturais. A principal conclusão de Messa é que a *sitcom* coloca o feminismo como algo do passado – o chamado pós-feminismo, o qual significa que as mulheres já conquistaram tudo aquilo que deveriam.

Compreendemos, portanto, que, hoje, estudar a representatividade da mulher, especialmente na mídia, é extremamente importante, afinal, a misoginia está fortemente enraizada na sociedade contemporânea. Os Estudos Culturais, neste contexto, valorizam os discursos marginais, a cultura dos subalternos e se tornam importantes para esta pesquisa, afinal, enaltecem também o estudo da mulher, que está amplamente interligado com questões culturais. “Ele tem como referência, em particular, o esforço para retirar o estudo da cultura do domínio pouco igualitário e democrático das formas de julgamento e avaliação que, plantadas no terreno da ‘alta’ cultura, lançam um olhar de condescendência para a não-cultura de massas” (JOHN et al., 2006, p. 20). Ainda, todas as práticas sociais estão intrinsecamente conectadas à cultura e, portanto, podem ser estudadas a partir de um ponto de vista cultural e, neste contexto se enquadra o trabalho que a mídia e seus modos de consumo desempenham (JOHN et al., 2006).

Tamanha pertinência da representação feminina nos motivou a realizar a pesquisa, que tem como tema identidades femininas em séries televisivas com foco na construção de sentidos da mulher contemporânea a partir de duas personagens da série *Game of Thrones*, Arya e Sansa Stark. A série *Game of Thrones*, veiculada pela HBO é baseada na saga literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*, escrita por George R. R. Martin e teve a estreia de primeira temporada em 17 de abril de 2011. A trama se passa em Westeros, e mostra a luta dinástica das famílias Baratheon, Greyjoy, Lannister, Stark, Targaryen, Tully e Tyrell pela conquista do Trono de Ferro. É neste contexto que surgem as nossas personagens, Arya e Sansa Stark, filhas de Eddard “Ned” Stark. Arya, por exemplo, desde cedo demonstra interesse pelo uso de armas e é julgada pela sua irmã mais velha, Sansa, já que brincar com armas é delegado apenas aos meninos e não às meninas. Já na primeira temporada da série, Arya é obrigada a mudar de identidade – passa a se chamar Arry – pois, torna-se fugitiva da Coroa, já que, seu pai, Ned, considerado um traidor, foi morto. Assim, nas próximas temporadas da trama assume outra identidade, a de um menino, em teoria, por medo de ser descoberta. Já Sansa sonha em se casar com o rei Joffrey



Baratheon e viver na corte. Entretanto, quando seu pai morre, torna-se refém do rei e, é obrigada a casar-se com Tyrion Lannister, tio do rei. No dia do casamento de Joffrey, Sansa foge, com a ajuda de Petyr Bailish, e passa a ser procurada nos Sete Reinos pela morte do rei. Assim, muda de identidade – troca de nome e pinta os cabelos de preto para que não a reconheçam. As duas personagens, mesmo tendo o laço sanguíneo, são diferentes, porém, cruzam seus caminhos na série: a de se tornaram mulheres independentes e passam por mudanças complexas em suas construções identitárias – como identidade de gênero. Por isso, nosso intuito é verificar como se dá a representação identitária em ambas personagens, durante o percurso das sete temporadas da série de televisão, para compreender como ocorre o processo de mediação em relação à contemporaneidade.

Desse modo, para compreender essa relação, torna-se relevante entender também como os *media* atuam na formação de identidade. Para Kellner (2001, p.82), “numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida”. A cultura da mídia age, portanto, como uma condutora de ideias e pensamentos, pois, define valores que contribuem na construção de modelos para as pessoas. Ainda, para John, Encoste e Schulman (2006, p. 46), os programas de televisão muitas vezes são compreendidos como produtos abstratos, ou até mesmo etéreos, já que, “assumem – sob a aparência do programa ou do texto – uma forma separada, abstraída ou objetiva [...] e chegam até nós de um lugar especial, fixo – uma caixa de forma e tamanho padronizado”.

É nesse contexto que a história em *Game of Thrones* torna-se tão interessante. Em sua trama, a busca das principais famílias – Stark, Targaryen, Lannister, Baratheon, Greyjoy e Tully – pela liderança do Trono de Ferro de Westeros é descrita e, podemos perceber uma maior visibilidade das mulheres, que deixam de ser coadjuvantes para tornarem-se personagens principais, sendo grandes estrategistas. Conforme citado, tanto Arya quanto Sansa passam por grandes transições ao longo das sete temporadas: mostrando a passagem de mulher dependente à independente e que tomam suas próprias decisões. Assim, é possível verificar mudanças tanto na identidade das personagens como em suas papéis sociais desempenhados na trama.

Sabendo que as mídias e, principalmente, a televisão, na contemporaneidade, são os espaços em que circulam sentidos sobre cultura e identidade e em que estes são reforçados pelo reconhecimento coletivo das características identitárias, nosso intuito é verificar como se dá a representação da mulher em *Game of Thrones*. Por isso, a questão norteadora do presente estudo é: “Como são representadas as identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark, de *Game of Thrones*, e quais sentidos sobre o feminino contemporâneo são mobilizados?”

Além disso, outras questões suscitadas no estudo são: como quais identidades femininas são representadas na série? Qual o papel das mulheres nesta saga? Elas apenas reagem aos fatos e situações ou se tornam protagonistas? Quais aspectos e estereótipos sobre a identidade feminina são acionados? Para isso, vamos analisar quais os elementos que vão compor a identidade das personagens femininas, que constituem o enredo das sete temporadas da trama. Nosso objetivo geral centra-se em analisar quais sentidos sobre o feminino contemporâneo estão presentes na representação das identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark que contribuem para a construção e representação do feminino, considerando em relação à cultura vivida e ao processo de mediação. Como específicos, temos:

- a) verificar as condições de produção que contribuem para a configuração da identidade da mulher contemporânea na série;
- b) investigar, a partir da cultura vivida, que agendas feministas são acionadas a partir da série;
- c) identificar a base de construções identitárias das personagens selecionadas para o estudo.

A série *Game of Thrones*, em suas sete temporadas até o momento, fornece vários temas para estudo no campo da comunicação, entre eles, formatos televisivos, gêneros, representações midiáticas e, sobretudo, identidades. A partir disso, focamos nosso interesse de estudo nesses dois últimos, por reconhecer que qualquer representação e construção de uma identidade é realizada de acordo com a sociedade em que vivemos, já que, segundo Hall (2003), as identidades contemporâneas não são fixas e sim, se moldam. Ademais, esperamos contribuir, através desta pesquisa, com um estudo relevante para a Comunicação, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM, bem como para a linha de pesquisa Mídias e Identidades Contemporâneas, afinal, focará na construção da identidade contemporânea, especialmente no que diz respeito à construção de representação, bem como, de significado em um produto audiovisual. Ainda, é importante, pois traz discussões acerca do papel da Comunicação Midiática nesta construção de sentidos em personagens femininas.

Devido a importância da pesquisa entendemos, então, que a televisão, inserida nesse meio comunicacional, é um espaço, particularmente, rico. É um dos *media* que mais facilmente permite o acesso às experiências de outras pessoas e países. Isto é, de acordo com Martín-Barbero (2003, p. 264-265) realiza uma conexão de sentidos entre sociedades, que faz com que identidades e as formas pelas quais o sujeito é visto tenham a possibilidade de sofrer mudanças. Para o supracitado autor, “o modelo hegemônico de televisão imbrica em seu próprio modo de operação um dispositivo paradoxal de controle das diferenças: uma aproximação ou

*familiarização*”. Acabamos nos convencendo de que determinados personagens se parecem conosco. Essas questões abordadas por Martín-Barbero (2003) nos fazem perceber que os produtos audiovisuais podem reforçar estereótipos e disseminar modelos identitários, além de permitir que o espectador se reconheça e veja semelhanças com o produto apresentado. Essa relação entre produto e espectador pode ser aqui compreendida como um processo de mediação, afinal, aquilo que é veiculado é também uma interpretação do que é vivenciado pela sociedade (WILLIAMS, 1979) e traz consigo aspectos inerentes à fruição do espectador.

O fato de a série ser um objeto recente e ter conquistado o público - cada capítulo bate recorde de audiência e, ser a mais assistida do canal HBO, com 18,8 milhões de telespectadores por semana<sup>2</sup>, além de a mais premiada da história do Emmy<sup>3</sup> - faz com que seja relevante analisar a identidade feminina das personagens. Assim, o produto audiovisual faz uma mediação da representação da mulher com o tempo vivido, exercendo, portanto, papel na experiência contemporânea do que se entende por ser mulher em todos os contextos, sejam eles políticos, culturais ou sociais. Acreditamos que, pela série ter um alcance muito grande, é importante mostrar a forma pela qual a mulher é concebida para o público e como está representada. Portanto, esta pesquisa justifica-se pelo fato de que, na sociedade contemporânea, podemos perceber as contínuas discussões relacionadas à identidade. Assim, a sociedade, que está em constante mudança, faz com que os indivíduos também sofram alterações, especialmente, no que se relaciona à organização de suas identidades. É nesse contexto que os meios de comunicação estão inseridos, pois, ao construírem representações sobre o contemporâneo, acabam servindo de recurso narrativo para as formações identitárias dos sujeitos (DESTRO, 2014, p. 1).

Junto às justificativas já apresentadas, insere-se o gosto particular pelo tema das identidades femininas unido à série *Game of Thrones*. Como mulher e feminista, interessa-me compreender como se dá a formação, a transformação e a construção da identidade feminina na mídia, visto que é preciso tentar desestabilizar a norma hegemônica que relega mulheres à submissão e papéis de coadjuvante. Além disso, a série é recente e ainda não há muitos estudos focados às questões de gênero do objeto. Por isso, meu trabalho analisará as sete temporadas da série a qual retrata os estudos de gênero e identidade de uma maneira distinta a que estamos acostumados a ver.

---

<sup>2</sup> Disponível em <<http://www.gameofthronesbr.com/2014/06/e-oficial-game-of-thrones-e-a-serie-mais-assistida-na-historia-da-hbo.html>> Acesso em 2 de outubro de 2017.

<sup>3</sup> A série possui 38 estatuetas do Emmy, considerado o maior e mais prestigioso prêmio atribuído a programas a profissionais de televisão. É equivalente ao Oscar.

Com relação à estruturação da pesquisa, organizamos em quatro capítulos. No primeiro deles, recupera-se, a partir da revisão de literatura, como se desenvolvem as formas pelas quais a mulher é vista na sociedade contemporânea. Dessa forma, iniciamos com a construção histórica - trazemos um apanhado histórico, que contempla desde o período conhecido como Idade da Pedra, em que o sistema social se estabelece na relação entre homem e mulher e, portanto, poderia ser considerado igualitário -, até o surgimento do patriarcado, em que a mulher se torna propriedade do homem utilizando Beauvoir (1970), Saffioti (1987; 1991) e Muraro (1991). Ainda, neste capítulo trabalhamos com a construção social do ser mulher, fundamentado nos conceitos de gênero, dando ênfase à segunda onda feminista, época em que o conceito gênero passou a ser contemplado pelo campo dos Estudos Culturais e acordo com Scott (1995), Rubin (1993) e Connell e Pearse (2015). Devido ao fato de que o objetivo geral da pesquisa é analisar quais sentidos sobre o feminino contemporâneo são formados a partir da representação das identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark que contribuem para a construção e representação do feminino, considerando em relação à cultura vivida e ao processo de mediação, buscaremos as concepções de identidade e representação de acordo com Hall (2003) e (2016), Woodward (2000), Jodelet (1993) e Moscovici (1979).

Já no segundo capítulo, tratamos sobre a narrativa seriada em televisão, desde seu surgimento até os modelos de transmissão atuais através da internet. Trazemos a televisão como espaço de sociabilidade, pois, conforme Machado (2000), as sociedades contemporâneas têm sido fundamentadas no funcionamento deste *media*, já que ela proporciona o agenciamento de pontos de vista por ser o meio com maior inserção perante o público. Também abordamos gêneros e formatos televisivos, propostos por Souza (2004), no surgimento da serialidade na forma de episódios, além da classificação das séries conforme proposto por Jost (2012). Além disso, sentimos necessidade de inserir a narrativa fantástica, termo difundido por Todorov (2008), como discussão, que surgiu, primeiramente, na literatura e, hoje, está cada vez mais presente nos meios audiovisuais devido ao fato de nosso objeto empírico fazer parte de um universo fantástico.

O terceiro capítulo destina-se à construção metodológica da pesquisa, que está fundamentada na análise cultural-midiática. Para isto, foi necessário buscar aporte teórico na análise cultural proposta por Raymond Williams (1979) adaptada para o campo da comunicação. A segunda subseção é focada no desenvolvimento de uma metodologia própria, inspirada no circuito da cultura de Johnson (2006), que tem como objetivo mostrar como a cultura vivida da série *Game of Thrones*, contexto de produção e formas textuais relacionam-se entre si e, em como o conceito de mediação construído pelo objeto empírico conecta-se com

a sociedade contemporânea. Para compreender a construção das personagens Arya e Sansa é necessário valer-se da análise textual e, a partir desta, construiremos categorias que revelam como se dá o processo de mediação.

O último capítulo apresenta a análise do *corpus* propriamente dita. Inicialmente, trazemos o contexto de produção do objeto através de bibliografia encontrada bem como o contexto do canal em que a série é veiculada, a HBO. Também consideramos pertinente situar o leitor ao universo da série, explicando, portanto, o que acontece ao longo da trama. Já em cultura vivida, prezamos por fazer a relação entre o que é veiculado no produto com a contemporaneidade, focando, principalmente, nas questões relacionadas à agenda pública feminista. Além disso, dados de audiência também são importantes para justificar o porquê de a série ser considerada um fenômeno. Em formas textuais, nosso foco voltou-se para a construção das personagens bem como das cenas e diálogos travados, os quais foram escolhidos após um mapeamento, ao longo das sete temporadas, e que correspondessem a pontos de virada na trajetória das personagens analisadas. A última categoria analisada é a da mediação, observada a partir de três de sentidos: gênero, competência e moralidade pública. Portanto, nossa contribuição está centrada na proposta de compreender as formas pelas quais as personagens Arya e Sansa são construídas e suas trajetórias dentro da trama.

Por fim, traremos a conclusão desta pesquisa, seguidas pelas referências.

## CAPÍTULO I - REPRESENTAÇÃO FEMININA E MODOS DE SER MULHER

Nossa proposta de investigação circunda as relações entre o feminino e a sociedade contemporânea e, por isso, é necessário tensionar sobre o feminino como construção histórica. Assim, temos como objetivo deste capítulo compreender os sistemas primitivos de organização social, em que as relações entre sexos poderiam ser consideradas igualitárias, até a organização da matriz judaico-cristã, que acompanha o desenvolvimento de nossa sociedade, na qual a mulher é considerada inferior ao homem por ser *pecadora* e ceder às tentações, até o momento em que se transforma em operária de fábricas, passando da esfera privada do lar para a esfera pública.

Outro eixo importante de compreensão do feminino é referente à construção social, dando ênfase aos conceitos de feminismo e gênero. Historicamente, a compreensão sobre a mulher se organiza a partir de um pensamento *biologizante*, em que as condições biológicas mais gerais, que definem as características sexuais dos sujeitos, serviriam como motivo para a suposta inferioridade do feminino frente ao masculino. O questionamento sobre essa matriz é reconhecido como movimento feminista e tem como base debater as diferenças sociais entre homens e mulheres. De mesmo modo, o termo gênero é elaborado em uma dinâmica de problematizações, que buscam tensionar ainda mais as diferenças entre os sexos como socialmente construídas.

Por fim, buscamos mapear, teoricamente, os fundamentos para a compreensão da identidade de gênero no contemporâneo, com enfoque no feminino guiados por Hall (2003) Castells (1999), bem como o conceito de representação fundamentado em Denise Jodelet (1993), Kathryn Woodward (2000) e Stuart Hall (2016). Dessa forma, pretendemos apresentar as transformações pelas quais a identidade da mulher passa para ser reconhecida.

### 1.1 SER MULHER: O FEMININO COMO CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL

Nosso estudo centra-se na representação feminina em um produto audiovisual, e, para isto, precisamos compreender, primeiramente, algumas matrizes de pensamento relevantes para a construção de sentidos sobre a mulher. Não seguimos uma linearidade cronológica para demarcar os percursos pelos quais o feminino passou e ainda segue passando, mas sim, aquelas matrizes reconhecidas socialmente.

Por isso, compreender o feminino no contemporâneo nos direciona a buscar como os sentidos do *ser mulher* se formam. As mulheres lutam por equidade há vários séculos, pois,

ainda são consideradas como meras reprodutoras em inúmeras sociedades, condição associada, inúmeras vezes, à inferioridade, como se ser mãe fosse algo menor do que dedicar-se a outras atividades, por exemplo. Essa visão da mulher apenas como reprodutora tende a pré-determinar papéis sociais reservados ao feminino –ser mãe e cuidar da casa, não poder ter direitos sociais e políticos e ter o homem como sustentação por serem consideradas *inferiores*. Devido a essa matriz de pensamento, quase sempre a mulher foi vista como um ser submisso para a sociedade e, por isso, a luta constante por reconhecimento como sujeito e por um espaço seu, perpassa os tempos. De acordo com Márcia Veiga da Silva (2010, p. 53-54), em muitas sociedades a ordem de que a mulher deve ser associada ao lar ainda é predominante. “A produção do feminino esteve sempre associada ao privado, ao lar, ao sexo como sinônimo de procriação, à fragilidade, à sensibilidade, à passividade, à subordinação sempre em relação ao seu oposto e centro normativo”. Enquanto o ser homem sempre foi sinônimo de público, de virilidade e provimento do lar.

No entanto, essa ordem de inferiorizar a mulher nem sempre existiu. Segundo Engels (1884, p.178), no livro “A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado”, produzido no contexto do materialismo histórico, havia uma divisão igualitária de trabalho no período conhecido como Idade da Pedra<sup>4</sup>.

A divisão do trabalho é absolutamente espontânea: só existe entre os dois sexos. O homem vai à guerra, incumbe-se da caça e da pesca, procura as matérias-primas para a alimentação, produz os instrumentos necessários para a consecução dos seus fins. A mulher cuida da casa, prepara a comida e confecciona as roupas: cozinha, fia e cose. Cada um manda em seu domínio: o homem na floresta, a mulher em casa. Cada um é proprietário dos instrumentos que elabora e usa: o homem possui as armas e os petrechos de caça e pesca, a mulher é dona dos utensílios caseiros. A economia doméstica é comunista, abrangendo várias e amiúde numerosas famílias. O resto é feito e utilizado em comum, é de propriedade comum: a casa, as canoas, as hortas.

Portanto, segundo Beauvoir (1970, p. 74), “nessa divisão primitiva do trabalho, os dois sexos já constituem, até certo ponto, duas classes”. Assim, o sistema de caça e coleta, em que o homem fica responsável pela caça e a mulher pela coleta não estaria ligado a uma compreensão moral sobre as competências de homens ou mulheres, ou mesmo aos valores de dominância, mas sim, relacionado ao cotidiano (SAFFIOTI, 1987). Tal perspectiva significa que a mulher, normalmente, ficava responsável pela coleta devido à maternidade, pois, caso os bebês chorassem, poderiam espantar a caça. Logo, a união de homens e mulheres, nestas sociedades, é essencial para que possam sobreviver e, como exemplo temos as tribos indígenas

---

<sup>4</sup> O período conhecido como Idade da Pedra é dividido em três momentos: Paleolítico (2,5 milhões a 10.000 a.C.), Mesolítico (13.000 a 9.000 a. C.) e Neolítico (5.000 a 3.000 a.C.).

brasileiras em que as mulheres, após o parto, banham-se em um rio e retomam o trabalho, enquanto o pai repousa. “Este costume chama-se couvade. Esta prática revela que o próprio parto, quase sempre entendido apenas enquanto função natural assume feições sociais diferentes no espaço e no tempo” (SAFFIOTI, 1987, p. 09).

Todavia, as construções sociais, ao longo dos diferentes períodos históricos, se deram de formas complexas e distintas. Assim, o entendimento atual sobre a história das relações de gênero marca, em geral, o nascimento das diferenças entre homens e mulheres a partir do reconhecimento de certo valor econômico como norteador da organização social. De acordo com Heleith Saffioti (1991), a partir do momento em que a caça de pequenos animais e a coleta tornou-se escassa, o homem passou a ganhar destaque na sociedade, tanto na guerra por mais territórios quanto pela força física para caçar grandes animais.

Essa ascensão do masculino acabou por fortalecer a ideia da mulher como propriedade, e, então, o homem passa a ser considerado dono da mulher. Para Rose Marie Muraro (1991, p.7), controlando-a, o homem passa também a “controlar a sexualidade feminina. Aparece então o casamento como conhecemos hoje, em que a mulher é propriedade do homem e a herança se transmite através da descendência masculina”, constituindo o que Engels (1884 p. 61) chama de “a grande derrota histórica do sexo feminino”, pois, surge então, um sistema patriarcal.

Com a descoberta do cobre, do estanho, do bronze, do ferro, com o aparecimento da charrua, a agricultura estende seus domínios. Um trabalho intensivo é exigido para desbravar florestas, tornar os campos produtivos. O homem recorre, então, ao serviço de outros homens que reduz à escravidão. A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste "a grande derrota histórica do sexo feminino" (BEAUVOIR, 1970, p. 74 e 75).

A percepção acerca do que significa patriarcado pode ser entendida como um processo social de submissão do feminino ao masculino, havendo, logo, uma valorização do homem em relação à mulher, não apenas no âmbito familiar, mas sim, na sociedade como um todo e, consequentemente na determinação dos papéis sociais permitidos a cada uma dessas figuras. Segundo Morgane e Nader (2014, p. 3) “o patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, estando inclusive, inculcado no inconsciente de homens e mulheres individualmente e no coletivo enquanto categorias sociais”. Todavia, para compreender essa visão é preciso entender, também, outras narrativas de fundo que são importantes para a construção de sentidos coletivos acerca das relações de gênero, sobre a família, a propriedade, etc., entre elas, o pensamento religioso, em especial do catolicismo, que nos permite entender a dominação masculina no ocidente.



Segundo o mito da criação, Deus criou, primeiramente, o mundo e o homem. Mais tarde, criou a mulher e, esta será a responsável pela expulsão da humanidade do paraíso por ceder às tentações ao comer o fruto proibido. Esse primeiro vislumbre da mulher é importante, já que ela passa de doadora de vida à “primeira e a maior pecadora, a origem de todas as ações nocivas ao homem, à natureza e aos animais” (MURARO, 1991, p. 16) na mitologia judaico-cristã. E, é a partir desse momento que a relação entre mulher e homem, bem como destes com a natureza, que antes era de integração, passa a ser de dominância, pois, “o desejo dominante agora é o do homem. O desejo da mulher será para sempre carência, e é esta paixão que será o seu castigo. Daí em diante, ela será definida por sua sexualidade, e o homem, pelo seu trabalho” (MURARO, 1991, p. 10).

Desta maneira, o mito da criação é uma das visões primordiais no que diz respeito à submissão da mulher. Um dos momentos mais conhecidos de nossa história é entre os séculos XVI a XVIII, na Europa, período da Contra-Reforma e Sagrada Inquisição (LEVACK, 1988) em que as mulheres sofreram repressão em um movimento de contestação à natureza, pois, muitas conheciam quais ervas eram curativas e adoravam deuses pagãos, o que era considerado como heresia pela ideologia cristã, e, assim, reforçava os mitos acerca da natureza pecaminosa da mulher.

A cristianização da população europeia envolveu não apenas a exigência de que todos os cristãos tivessem vidas exemplares, mas também de que aprendessem os elementos da verdadeira fé cristã e as formas apropriadas de culto [...] Uma das principais finalidades desse ensinamento era erradicar as crenças e práticas supersticiosas, eliminar os vestígios do paganismo e suprimir a magia (a grande rival da religião) em todas as suas formas (LEVACK, 1988, p. 105).

Assim, a campanha contra as superstições e paganismo fez com que os julgamentos por bruxaria aumentassem. Por isso, são consideradas bruxas, caçadas e queimadas como forma de “proteger a comunidade de influências corruptoras e forças sinistras em geral, fortalecendo também a convicção da comunidade de fazerem parte dos escolhidos de Deus” (LEVACK, 1988, p. 113). Estima-se que, dentre todos os executados, na época por bruxaria, mais de 75% eram mulheres e, isso significa que a bruxaria foi um crime contra um sexo, no caso, o feminino, por acreditarem que elas eram mais propensas a cederem à tentação diabólica (LEVACK, 1988). Essa imposição e forte influência da religiosidade judaico-cristã, que desde a percepção do mito da criação torna a mulher *inferior* ao homem, acabou, portanto, sendo ponto principal na delimitação de papéis para ambos os sexos, que podem ser vistos na sociedade contemporânea, especialmente quanto à repressão da sexualidade feminina.

A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada (ARAÚJO, 1997, p. 45-46).

Portanto, se podemos reconhecer a importância da mulher no contexto privado - da família, da maternidade, dos trabalhos e do lar -, a construção de novos sentidos sobre o feminino e sua importância social em um contexto público pode ser compreendida, novamente, a partir das mudanças na matriz de pensamento econômico. No século XIX, a mulher passa a ter maior reconhecimento ao ingressar, novamente, na esfera econômica. Essa legitimação só acontece devido às mudanças que ocorreram como a queda de regimes absolutistas e monarquistas, que centravam a propriedade da terra, da produção e do trabalho, e sua substituição por regimes políticos centrados no liberalismo econômico; a emergente industrialização da produção, voltada para as novas tecnologias; bem como a transformação dos espaços públicos e privados a partir de um amplo processo de urbanização, permitiu que a mulher fosse vista também como trabalhadora e operária.

Assim, com o surgimento da indústria, há mais serviço e torna-se necessária uma mão de obra quantitativamente superior que a fornecida somente pelo sexo masculino, abrindo espaço para uma participação ativa da mulher no trabalho industrial. Inicialmente, a exploração do feminino prevalece, pois, as mulheres desempenham as tarefas por horas a fio em fábricas de algodão e tecelagem e ganham salários inferiores aos dos homens. Para Simone de Beauvoir (1970, p.150), essa exploração só aconteceu porque as mulheres, inicialmente, não se organizaram em sindicatos, “por uma falta de solidariedade e consciência coletiva, que as deixam assim desarmadas diante das novas possibilidades que se abrem para elas”. As primeiras associações femininas foram surgir em 1848 e, inicialmente, são associações de produção, que progredem lentamente.

[...] só lenta e tardiamente foi o trabalho feminino regulamentado. É preciso esperar até 1874 para que a lei intervenha; e, apesar das campanhas levadas a efeito durante o Império, só duas disposições referem-se às mulheres; uma delas proíbe às menores o trabalho noturno e exige que se lhes dê descanso nos domingos e dias feriados. Seu dia de trabalho é limitado a doze horas; quanto às mulheres de vinte e um anos, restringem-se a proibir-lhes o trabalho subterrâneo, nas minas e nas pedreiras. A primeira carta de trabalho feminino data de 2 de novembro de 1892; ela proíbe o trabalho noturno e limita o horário da fábrica, mas deixa a porta aberta a todas as fraudes (BEAUVOIR, 1970, p. 150).

Portanto, a mulher ingressar no mercado de trabalho e trabalhar, muitas vezes, mais que os homens, não diminuiu as diferenças e, assim, a dominação masculina continuou e perdura

até hoje. Todavia, a inserção da mulher no âmbito público, que passa de dona-de-casa para operária e que busca por independência, transformou-a no *outro* cunhado por Beauvoir (1970). Para a autora, ser o *outro* está relacionado à busca pela intelectualidade justamente por estar ligado à ascensão profissional, sendo este um dos principais objetivos da mulher, que passa a não buscar mais por aprovação do homem. “Por um lado, procura-se a fuga da vida doméstica e abertura de uma vida social; é a saída da mulher, até então presa na esfera privada, para ocupar um lugar na esfera pública” (BARROS, 2011, p.22).

E, esse movimento de deslocamento do privado para a público acabou por influenciar a maneira como a mulher é vista e representada, pois, segundo Myra MacDonald (1995, p. 48) “a influência das mulheres e o controle dentro do espaço doméstico tem sido regularmente ignorados pela sociedade, ou curiosamente transformados em força moral”. Ocorre, por conseguinte, uma dupla troca, já que parece reconhecer a legitimidade e, concomitantemente, remover uma suposta ameaça que as mulheres possam representar ao patriarcado. Assim, a inserção da mulher faz com que seu papel em algumas sociedades seja, frequentemente, desvalorizado e, ainda, seja visto como uma ameaça ao patriarcado.

Essa ‘nova Eva’ suscita o fervor daqueles – poucos – que sonham com companheiras inteligentes e livres, porém mais generalizadamente o medo daqueles que temem ser desbancados, e vêem nessa ameaça do poder feminino o risco de degenerescência da raça e decadência dos costumes (PERROT, 2006, 183).

Assim, mesmo ingressando na vida pública, não exercem atividades semelhantes e de mesma remuneração que os homens. De acordo com Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015, p.34), “nenhum salário feminino no mundo se equipara ao salário masculino. Em geral, as mulheres ocupam cargos e funções mais mal remunerados e, ainda assim, recebem 18% a menos do que a média salarial masculina”. Ainda, a maioria das mulheres, hoje, realiza trabalho doméstico, o qual não é remunerado, afinal, “esses tipos de trabalho são frequentemente associados a uma definição cultural das mulheres como pessoas cuidadosas, gentis, diligentes, estando sempre prontas a se sacrificarem pelos outros, como exemplos de ‘boas mães’” (CONNELL; PEARSE, 2015, p.33).

Essa inserção do feminino no universo público nos remete, portanto, à compreensão do conceito de gênero que, por sua vez, fez com que inúmeras lutas por igualdade fossem travadas na sociedade. Assim sendo, ocorreram quatro *ondas feministas* como forma de clamar por mudanças históricas nas reivindicações do feminismo. A primeira corresponde ao período entre o final do século XIX, na Inglaterra e Estados Unidos, e se estendeu até as primeiras décadas

do século XX. A principal característica é a reivindicação por direitos iguais de cidadania, como educação, divórcio, voto, além de direito ao trabalho remunerado. Segundo Guacira Louro (1997, p. 2) os “objetivos mais imediatos estavam, sem dúvida, ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média, e o alcance dessas metas (embora circunscrito a alguns países) foi seguido de uma certa acomodação no movimento”. É importante destacar, também, que nessa fase do movimento, inúmeras outras vertentes do feminismo passaram a convergir como “correntes consideradas mais burguesas e liberais, lutando pelo direito ao voto; outras de caráter mais político, aliadas aos movimentos sociais, na busca pelo direito à educação; e ainda àquelas de vertente anarquista” (BECK; GUIZZO, 2013, p.177). Essa última, chamada de anarquista já lutava, por sua vez, para que as mulheres pudessem decidir sobre os seus corpos bem como à vivência de suas sexualidades, já pautando as principais reivindicações da *segunda onda*.

No final dos anos 1960, a *segunda onda* iniciou, associada a lutas por direitos civis dos negros, “no rol dos movimentos de contracultura, quando, de fato, se produz uma tentativa de teorizar a opressão da mulher” (GONÇALVES; PINTO, 2011, p. 30). Além disso, o fim da discriminação passa a ser uma das preocupações centrais. Há lutas pelo direito ao prazer e ao corpo e, uma das palavras de ordem era “o pessoal é político” e, assim, a problematização do conceito gênero torna-se uma das principais pautas reivindicatórias. Todavia, a palavra “mulher” era usada em contraposição à homem, já que, esta era tida como universal. “Quando se queria dizer que as pessoas são curiosas, por exemplo, dizia-se de forma genérica “o homem é curioso”. Aqui, a palavra homem pretendia incluir todos os seres humanos” (PEDRO, 2005, p. 4) e, é a partir da *segunda onda* que iniciam os questionamentos sobre o universalismo focado no masculino e, assim, inúmeros grupos de reflexão, formados apenas por mulheres, foram criados. A restrição de apenas mulheres poderem participar dos grupos se deu pelo fato de que a presença de homens poderia vir a frear as ideias e pensamentos vindos delas. Nas reuniões,

[...] cada uma narrava a maneira como tinha sido criada – diferente dos meninos –, de como em cada etapa da vida – infância, adolescência, maturidade – tinha vivido seu corpo de forma diferente e sofrido os preconceitos, as violências, enfim, os impedimentos de se desenvolver plenamente. Nestas reuniões, as mulheres percebiam que o que tinha acontecido com elas, individualmente, era comum a todas as demais e concluíam que – como tinha dito Simone de Beauvoir – era a cultura, dominada pelos homens, que as tinha tornado submissas e com tão baixa auto-estima (PEDRO, 2005, p. 5).

No entanto, esses questionamentos acerca do universalismo masculino são atravessados por confrontos e resistências “com aqueles e aquelas que continuavam utilizando e reforçando

justificativas biológicas ou teológicas para as diferenças e desigualdades entre as mulheres e os homens” (MEYER, 2007, p. 13).

Nos anos 1990 teve início a *terceira onda*, caracteriza como uma resposta às falhas da segunda fase, dando centralidade às questões de gênero e sexualidade, além da negociação de espaço relacionadas à raça. Neste momento, segundo Ana Carolina Escosteguy (2016, p. 70), “o entendimento da categoria ‘gênero’ como construção social se associa à ideia de que as identidades se definem de modo relacional e, a partir de determinado momento, não mais exclusivamente via o par feminino-masculino”. Além disso, a “terceira onda feminista é a que reconhece, com nitidez, as pluralidades femininas” (COSTA, 2009, p. 8).

Já a *quarta onda* centra-se na virada do século XXI, que se volta às reivindicações identitárias e traz à baila o conceito do pós-feminismo (ESCOSTEGUY, 2016) e que pode ser compreendido, segundo Tania Modleski (1991) como uma maneira de analisar, crítica ou intelectualmente, que subverte o feminismo e, por isso, deveria ser compreendido como anti-feminista. Já para Stacey (1987, p. 322), o pós-feminismo seria como “consciência e estratégias que um número cada vez maior de mulheres desenvolveu em resposta às dificuldades e oportunidades da sociedade pós-industrial”. Assim, o termo pós-feminismo leva em consideração que tudo aquilo que as mulheres conquistaram ao longo dos anos é fruto da luta individual e não do movimento feminista. Para Clara Meirelles (2009, p. 79), “as mulheres agiriam como quem assimila que a igualdade entre os gêneros já está alcançada, portanto a luta feminista seria desnecessária [...] se exibem o corpo, é por um desejo, não pela submissão à determinada ordem machista”. No entanto, é importante lembrar que, no contexto brasileiro, o movimento feminista segue buscando por reivindicações igualitárias. A Marcha das Vadias, em 2011, chegou ao país e, inúmeras mulheres foram às ruas buscando respeito, direitos e clamando contra o feminicídio. Foi o estopim para que outros protestos de mulheres ganhassem voz no Brasil, sendo que a manifestação mais recente, e histórica, foi realizada em 2018. Intitulada “#EleNão”<sup>5</sup>, milhares de mulheres, apartidárias, saíram para as ruas como forma de repudiar o então candidato à Presidência da República Jair Messias Bolsonaro devido a frases depreciativas proferidas contra as mulheres ao longo de sua carreira política. Portanto, mesmo que o termo pós-feminismo já esteja sendo tratado neste século, ainda existem muitas questões

---

<sup>5</sup> A manifestação começou em um grupo de uma rede social chamado “Mulheres Unidas Contra Bolsonaro”, com mais de 3,5 milhões de integrantes e se espalhou por rodas de conversa em todo o país. O ato contra o candidato foi realizado no dia 29 de setembro de 2018, em cerca de 114 cidades do Brasil, de acordo com o G1. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>> Acesso em 19 de janeiro de 2019.

referentes aos direitos femininos que precisam ser tratadas, afinal, a falta de equidade ainda está presente na sociedade contemporânea.

A partir disso, os estudos envolvendo questões de gênero no campo dos Estudos Culturais<sup>6</sup>, começaram a permear em meados dos anos 1970, no período entre a *segunda* e *terceira onda*. Essa corrente de estudos teve origem no final da década de 1950 e, é conhecida por tentar compreender as relações entre a sociedade e as práticas culturais, especialmente aquelas que envolvam meios de comunicação, literatura e história. Portanto, é um campo de estudos que tem como principal foco compreender a cultura através dos movimentos sociais, tendo como base a construção de um campo de estudos de caráter interdisciplinar (ESCOSTEGUY, 2001).

Assim, pode-se dizer que os Estudos Culturais tinham como preocupação central os produtos da cultura popular e *mass media*, que se tornavam uma expressão dos rumos que a cultura contemporânea estava tomando. Segundo Mattelart e Neveau (1997), o campo passou, então, a dar ênfase aos estudos em produtos audiovisuais, que ganham lugar de destaque, já que não acreditam nos meios de comunicação de massa como meros instrumentos de manipulação e controle da sociedade. Nesse seguimento, “são estudadas as estruturas e os processos através dos quais os meios de comunicação de massa sustentam e reproduzem a estabilidade social e cultural” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 147). Essa definição significa que o foco principal do campo era centrado na crítica ao estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, baseadas em dualismos como cultura alta/baixa e superior/inferior (HALL, 2003), a qual pode então ser percebida na questão primordial de dar voz àqueles que não são ouvidos na sociedade, em revelar os discursos marginais (BAPTISTA, 2005). Desse modo, podemos compreender o *Centre for Contemporary Cultural Studies* – CCCS como um canalizador de importação de outras teorias e promotor de temáticas como comunicação de massa e culturas populares, bem como de questões outrora desconsideradas, como as “vinculadas às identidades étnicas e sexuais, bem como divulgador de estudos bastante heterogêneos decorrentes da diversidade de referências teóricas” (ESCOSTEGUY, 2006, p. 148).

---

<sup>6</sup> A constituição do campo se deu, de fato, através da militância de Richard Hoggart e Raymond Williams na formação de jovens adultos na década de 1950. Após, os Estudos Culturais consolidaram-se, na Inglaterra em meados de 1964, ligados à formação do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), como parte do Departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham (ESCOSTEGUY, 2010). Três autores são responsáveis pela fundação de estudos do campo: Richard Hoggart, com o texto *The uses of literacy* em 1957, Raymond Williams com *Culture and Society*, em 1958, e E. P. Thompson com *The making of the english working-class*, em 1963. Mais tarde, junta-se ao renomado grupo o teórico Stuart Hall, que substituiu Hoggart na direção do Centro nos anos de 1969 a 1979.

Portanto, entre os objetivos dos Estudos Culturais está a proposta de revelar os discursos marginais, não oficiais, ou daqueles que propriamente não têm voz e, esses objetivos “abriram as portas” para que os estudos feministas passassem a integrar o CCCS, na década de 1970, com questionamentos sobre “à identidade e seu não determinismo apenas por questões culturais, mas também, de gênero” (HENRIQUES, 2014, p. 30). De acordo com Hall (2003), o momento em que o feminismo passou a integrar o CCCS é tratado como uma “interrupção”, o que significa que não foi aceito facilmente pelo grupo de intelectuais.

Sabe-se que aconteceu, mas não se sabe quando nem onde se deu o primeiro arrombamento do feminismo. Uso a metáfora deliberadamente: chegou como um ladrão à noite, invadiu; interrompeu, fez um barulho inconveniente, aproveitou o momento, cagou na mesa dos estudos culturais. (HALL, 2003, 209).

Entretanto, esse momento foi negado por Charlotte Brunsdon (1996), uma das primeiras feministas a integrar o CCCS, afinal, o enfrentamento existia há muito tempo, apenas eclodiu naquele momento, não sendo, portanto, algo inesperado, como Hall disseminou. As estudantes mulheres da época já reivindicavam espaço no Centro, bem como buscavam o reconhecimento como pesquisadoras e, assim, passam a ganhar destaque os nomes de Angela McRobbie, Dorothy Hobson, além da própria Charlotte Brunsdon. Segundo elas, “os pressupostos patriarcais [do Centro] distorciam os resultados de qualquer tentativa de análise ou pesquisa cultural, contribuindo para relegar a metade feminina da raça humana a uma relativa obscuridade” (SCHULMAN, 1999, p. 212).

Devido a pertinência da temática, Hall (2003), juntamente com Michael Green, decidiu, então, convidar algumas feministas que trabalhavam em outros locais para fazerem parte do Centro. De acordo com Hall (2003, p. 428) os homens do CCCS realmente foram pegos de surpresa com o surgimento do feminismo, que “eclodiu no Centro, por si só, em seu próprio estilo explosivo. Mas não era a primeira vez que os estudos culturais pensavam sobre o assunto ou tinham consciência da política feminista”. Assim, segundo Henriques (2014) em 1978, a obra *A Thief in the night: stories of feminism in the 1970's at CCCS*, de Charlotte Brunsdon, trouxe os primeiros textos de importância produzidos no Centro sobre feminismo e gênero, destacando as feministas Helen Butcher, Rosalind Coward, Marcella Evaristi, Jenny Garber, Rachel Harrison e Janice Winship. Todavia, os estudos feministas no CCCS só passaram a ter mais visibilidade no final dos anos 1970 com a publicação da coletânea *Women take issue*, produzida pelo Grupo de Estudos de Mulheres, que tinha como foco compreender como a categoria de “gênero” era estruturada nas formações sociais (ESCOSTEGUY, 2016).

Sendo assim, mesmo que os estudos sobre feminismo e gênero tenham tido certa resistência para adentrarem ao Centro, acabaram por causar impacto e foi neste contexto de questionamentos e tensão que o termo *feminismo* surgiu. Segundo Joana Frye, (1987, p.2) o objetivo central do feminismo é a liberdade individual por meio da mobilização da solidariedade de sexo. “O feminismo admite a diversidade entre as mulheres enquanto postula que as mulheres reconheçam sua unidade. O feminismo requer consciência de gênero para sua base, mas pede a eliminação de papéis predeterminados de gênero”. Desse modo, pode-se afirmar que o surgimento do termo *feminismo* tinha como foco questionar o porquê das diferenças sociais entre homens e mulheres, além de implicar a desigualdade de gênero como uma construção social. Assim, as distinções de gênero estariam ligadas ao chamado *determinismo biológico*, uma compreensão que carrega como base as diferenças biológicas entre homens e mulheres para justificar o fato de a mulher ser considerada inferior ao homem por ser o seu oposto, o *sexo frágil*. Uma das precursoras nos estudos sobre a mulher e o feminismo, Simone de Beauvoir (1970, p. 13), pleiteava, em contraposição a essa visão, que “a divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico e não um momento da história humana”. Para a autora, esse entendimento, que é compartilhado nas sociedades patriarcais e reconhecido por seu determinismo biológico, define que a mulher nada mais é do que “uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la” (BEAUVOIR, 1970, 24). Portanto, a palavra “fêmea”, é considerada pejorativa não porque a feminilidade da mulher esteja enraizada na natureza, mas sim porque acaba confinando a mulher ao seu sexo (BEAUVOIR, 1970). Nesse sentido, esta matriz de pensamento, que tem como cerne diferir homens e mulheres apenas pelas características físicas e/ou sexuais, foi considerada como natural durante muito tempo, sendo corroborada, principalmente, por discursos científicos do século XIX, que versavam sobre a inferioridade da mulher (CUNHA BUENO, 2010). Assim, os estudos voltados ao conceito gênero possuem uma demarcação histórica: nos anos 1970, se afirmava uma condição de mulher e, em contrapartida, nos anos 1980, essa universalização passou a ser rechaçada, fazendo com que as preocupações, outrora centradas em questões de igualdade, passassem a ser sobre as diferenças existentes entre elas. Essa nova ideia faz com que os estudos de gênero tomem forma. Para Joan Scott (1995, p. 75), gênero

[...] se torna, aliás, uma maneira de indicar as —construções sociais: a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado.



Além disso, o conceito passou a ser questionado, pois no próprio ensino da língua existe gênero, mas não sexo, e, assim, nos anos oitenta, começaram a usar a palavra “gênero” ao invés de “sexo”. Para Pedro (2005, p. 2) “buscavam, desta forma, reforçar a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do ‘sexo’ como questão biológica, mas sim eram definidos pelo ‘gênero’ e, portanto, ligadas à cultura”. Culturalmente, o uso do termo pode ser visto, mais claramente, quando uma criança nasce, pois recebe um nome de acordo com o sexo biológico. Se for mulher, receberá um nome feminino; se homem, um masculino. Para Berenice Bento (2014, p. 83),

Essa concepção binária dos gêneros reproduz o pensamento moderno para os sujeitos universais, atribuindo-lhes determinadas características que se supõe sejam compartilhadas por todos. O corpo aqui é pensado como naturalmente dimórfico, como uma folha em branco, esperando o carimbo da cultura que, através de uma série de significados culturais, assume o gênero.

E, assim, essa binariedade se estende ao longo da vida, afinal, nos acostumamos a fazer a distinção do que é para meninos e do que é para meninas, por exemplo. De acordo com a antropóloga Gayle Rubin (1993, p. 17), as crianças já descobrem que existe diferença entre os sexos e que cada uma “deve tornar-se um ou outro gênero. Elas descobrem, também [...] que determinada sexualidade é proibida [...] enfim, elas descobrem que os dois gêneros não têm os mesmos ‘direitos’ sexuais”. Essa descoberta da distinção dos direitos acaba sendo considerada como natural e, pode ser vista em exemplos corriqueiros como a escolha das cores de roupas: cor-de-rosa e seus derivados se for do sexo feminino; azul para meninos.

As roupas chamam a atenção para o sexo daquele que as veste, podendo-se assim dizer, normalmente de primeira vista, se eles são homens ou mulheres. Como Woodhouse nota, ‘nós esperamos que homens se vistam para “parecerem” com homens e mulheres para se “parecerem” com mulheres’ (1989: ix). Esse processo começa cedo: bebês, cujo sexo normalmente não pode ser estabelecido à primeira vista, são frequentemente vestidos com cores, tecidos e estilos de roupas que os diferenciam e anunciam seu sexo para o mundo (ENTWISTLE, 2000, p.140).

A dualidade nas cores predomina cultura ocidental. No entanto, nem sempre existiu esta barreira entre o cor-de-rosa e o azul. Segundo a historiadora Jo B. Paoletti (2012), antes da Segunda Guerra Mundial as crianças, principalmente, usavam branco. Ademais, por volta de 1918, a cor azul era indicada para meninas por conotar delicadeza e amabilidade, ao contraponto do rosa, que deveria ser utilizado por meninos por indicar força e poder de decisão.

Por exemplo, um artigo de junho de 1918 (...) escreveu, “A regra geralmente aceita é rosa para os meninos e azul para as meninas. A razão é que rosa, sendo uma cor mais assertiva e forte, é mais apropriada para garotos, enquanto azul, mais delicada, é mais bonita para a menina” (SMITHSONIAN, 2011).

A partir dos anos 1940, inverteu-se o padrão e passaram a associar a cor rosa para garotas. De acordo com Carreira (2017), o fato ocorreu, pois a primeira-dama estadunidense Mamie Eisenhower escolheu a cor e seus derivados porque gostava “da forma como ela realçava o seu tom de pele e olhos azuis” (2017, on-line). No entanto, foi apenas na década de 1980 que o cor-de-rosa entrou definitivamente na paleta de cores em milhares de produtos para meninas, criando uma barreira entre o que é para um sexo e o que é para outro. Para Paoletti, em entrevista ao Observador (2017, on-line), a padronização das cores está conectada à sociedade de consumo, pois “quando vão ter um bebê, compram coisas novas e a única coisa que se sabe é o sexo. Se esse teste, em vez de dizer o gênero, dissesse que a criança iria ser musical, as pessoas iriam comprar coisas ligadas a instrumentos musicais, gira-discos, etc.”. Portanto, o estabelecimento das cores nada mais é do que uma criação cultural.

Ainda, no caso de ser mulher, essa falta de igualdade determinada pelo sexo se estende para a vida profissional. Muitas, até hoje, são consideradas masculinizadas dependendo da profissão que escolherem e, para Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015, p. 37), “esses arranjos são tão familiares que parecem fazer parte da natureza. A crença de que distinções de gênero são ‘naturais’ faz as pessoas se escandalizarem quando alguém não segue o padrão”.

Para Rubin (1995, p. 75) “gênero é uma divisão dos sexos socialmente imposta. É um produto das relações sociais de sexualidade”. Então, gênero significa uma construção social, fundamentada no determinismo biológico, o qual ampara as diferenças entre homens e mulheres apenas pelas características físicas e/ou sexuais. Scott (1995, p. 75), salienta, ainda, que o conceito de gênero:

[...] se torna, aliás, uma maneira de indicar as —construções sociais: a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado.

Para Scott (1995), gênero é o primeiro passo para legitimar as relações de poder. Já Connell e Pearse (2015, p. 48) acreditam que o conceito “diz respeito ao jeito com que as sociedades humanas lidam com os corpos humanos e sua continuidade e com as consequências desse ‘lidar’ para nossas vidas pessoais e nosso destino coletivo”. Gênero, portanto, não diz respeito apenas à identidade ou à sexualidade, mas sim, à complexidade do todo e, para as

autoras o termo deve ser entendido como uma estrutura social. “Não é uma expressão de biologia, nem uma dicotomia fixa na vida ou no caráter humano. É um padrão em nossos arranjos sociais, e as atividades do cotidiano são formatadas por esse padrão” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 47) e, podemos utilizar como exemplo um dos padrões culturais mais antigos: quando a menina tem sua primeira menstruação e, entra, então, para a vida adulta, tornando-se mulher.

Para Joan Scott (1995, p. 86), “esses conceitos são expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino”. Esse binarismo, entretanto, acaba excluindo outras possibilidades, fazendo com que ou se deve ser ou homem ou mulher, e nenhum outro gênero. Judith Butler (2015, p. 26), traz à discussão a questão de que os “gêneros não devem permanecer no número de dois”, que existe uma ampla gama de opções para nos restringirmos a ser ou um ou outro. Ainda, para Joan Scott (1990), a disciplina da História era responsável por produzir essa diferença sexual que se estende até os dias de hoje, afinal as narrativas, quase sempre, reproduzem os grandes feitos de homens, e não das mulheres, abrindo, portanto, espaço para que essa diferenciação ocorra.

Por conseguinte, as discussões acerca do conceito de gênero nos permitem notar como os estudos feministas se constroem na sociedade. Simone de Beauvoir (1970) já discutia a busca de sentidos sobre a normatividade masculina e a conseqüente *submissão* feminina a partir de seu questionamento sobre classificar a mulher como sendo o *outro*. De acordo com a autora, a condição feminina perpassava algumas matrizes de pensamento como os aspectos fisiológicos, psicológicos e econômicos. Para ela, no eixo fisiológico, a mulher tem um grande papel na reprodução, pois, é ela quem gera os filhos e, portanto, pode dar continuidade à espécie. No entanto, isso não pode ser ponderado como fator primordial para a mulher ser considerada o *outro* disseminado por esta. Quanto à psicologia, Simone de Beauvoir (1970) problematiza conceitos defendidos por Freud como o que afirma, por exemplo, que o fato de a mulher não ter um pênis a torna inferior ao homem. E, dentro da esfera econômica, a autora encontra a mulher desempenhando trabalhos de menor importância que o homem e, assim acaba recebendo salários mais baixos (BARROS, 2011). Esses três eixos de pensamento nos mostram que, na concepção de Beauvoir, o mundo apenas é masculino porque a mulher aceitou a condição de submissa: “ela não é senão o que o homem decide que seja” (BEAUVOIR, 1970, p. 11).

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. A divisão não foi estabelecida inicialmente sob o signo da divisão dos sexos, não depende de nenhum dado empírico [...] Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. [...] Por que as mulheres não contestam a soberania do macho? Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. De onde vem essa submissão na mulher? (BEAUVOIR, 1970, p. 11 - 12).

Portanto, podemos compreender um longo e complexo processo de desenvolvimento de sentidos sobre o feminino: perpassando as questões em que gênero e sexo são tidos como iguais; em que o pensamento religioso predomina e dissemina que a mulher é inferior por ter a natureza pecaminosa; e, por fim, na inserção na esfera pública. Todas essas matrizes de pensamento nos permitem perceber como se dá a representação da identidade feminina na contemporaneidade.

## 1.2 REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA CONTEMPORANEIDADE

As heranças das mudanças sociais, bem como as transformações trazidas pelo feminismo e reforçadas por movimentos sociais em busca do reconhecimento de distintos direitos, podem ser percebidas nos debates que sustentam a emergência de um novo momento social, e podem ser melhor compreendidas a partir da contemporaneidade. O fervor das marcas identitárias e constante luta pelo reconhecimento próprio, no contemporâneo, não ocorrem isoladamente e sim, em um contexto coletivo. Para Bernardes (2009), hoje, estamos em um momento de transição.

Os valores e as crenças com os quais interagimos pouco ou nada têm que ver com a história das áreas em que vivemos ou até mesmo com nossa história particular. Estão em ascensão hoje a internacionalização, a flexibilidade, a comunicação, a descentralização. Com isso, a nossa própria identidade está comprometida, localizando-nos em um momento de transição (BERNARDES, 2009, p. 78).

Uma das mudanças mais importantes da contemporaneidade é em relação a como reconhecemo-nos no mundo, em como nossa identidade é construída. Nesse sentido, o conceito identidade pode ser compreendido como um processo de construção de significado baseado em um atributo cultural, isto é, tudo aquilo que caracteriza determinado indivíduo ou pessoa e serve como mecanismo de reconhecimento. Para Larraín (2003, p. 32, tradução nossa) o conceito de

identidade é um “processo de construção na qual os indivíduos definem a si mesmos em estreita interação simbólica com outras pessoas”. Assim, significa que as identidades são frutos de significados e trocas de experiências de um povo e sua construção e, segundo Manuel Castells (1999, p. 23), “vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso”. Logo, as identidades estão em constante mutação e fragmentação devido ao fenômeno da globalização o qual, para Stuart Hall (2003), encurtou as distâncias, aproximando aqueles que estão a quilômetros de lonjura e, ainda, tornando possível conhecer culturas inimagináveis, além de trazer alterações nas formas de constituição da identidade do sujeito. Para Hall (2000, p. 112), o termo identidade pode ser compreendido como

[...] o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós.

A questão da identidade mutável e fluida ocorre também nos níveis local e pessoal, e “as mudanças globais na economia, como por exemplo as transformações nos padrões de produção e de consumo e o deslocamento do investimento das indústrias de manufatura para o setor de serviços tem um impacto local” (WOODWARD, 2000, p.29). Soma-se a isso o fato de as sociedades modernas não possuírem um núcleo que produza identidades fixas, e sim uma pluralidade de centros. Na vida contemporânea há uma ampla gama de posições que estão disponíveis para ocuparmos ou não e, as identidades presentes podem ter mudado ao longo do tempo. Podemos perceber isso em nosso meio social, que tem mudado nos últimos anos. Por exemplo, atualmente há mães que trabalham em empresas, sustentam a família, enquanto os pais cuidam dos filhos; mulheres na política; homens cabeleireiros ou mesmo que trabalham como diaristas. Essas mudanças nos fazem perceber o ponto de vista de Woodward (2000, p. 32) de que a “complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades”.

Nesse sentido, pode-se conceituar identidade como o conjunto de vínculos que se têm com um sistema social, como “vinculação a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação, etc. A identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente” (CUCHE, 1999, p. 177). Portanto, podemos afirmar que as características partilhadas por um grupo em comum, por exemplo, servem como marcadores de diferença para outros grupos. Assim, a identidade é reconhecida pela diferença. Woodward

(2000, p. 39) salienta que “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos quanto por meio de formas de exclusão social”. A identidade depende então da diferença, que é estabelecida através de sistemas classificatórios os quais, por sua vez, dão ordem à vida social e são afirmados em rituais e falas. Por isso, de acordo com Larraín (2005, p. 350, tradução nossa) “a definição de si mesmo envolve uma distinção com os valores, características e modos de vida de outros”, fazendo com que busquemos algo que ainda não conhecemos e, essa busca pode mudar a forma como nos vemos, como somos vistos e com que estejamos sempre tentando construir uma identidade própria e que seja aprovada pela sociedade em que vivemos. Para Larraín (2005), ainda, a construção de identidade é um processo cultural, material e social. Cultural, porque os indivíduos se definem em categorias cujo significado já está culturalmente definido como classe, gênero, profissão, etnia; material, pois os indivíduos costumam projetar a si mesmos em coisas materiais; e é um processo social porque o conceito acaba fazendo uma referência aos “outros” em dois sentidos. “Os outros são aqueles cujas opiniões sobre nós são internalizadas, cujas expectativas se transformam em nossas próprias auto expectativas [...] e são aqueles dos quais queremos nos diferenciar” (LARRAÍN, 2005, p. 32, tradução nossa). Desse modo, as identidades possuem três componentes: coletivas, de posse e dos “outros”.

É nesse sentido que entra em questão outro conceito importante, o de representação o qual está ligado “a identidade e conhecimento” (HALL, 2016, p. 25). A maneira pela qual as distintas identidades são representadas pelos meios de comunicação de massa tem variado com o passar dos anos. Segundo Moscovici (1978, p. 44) “a representação social constitui uma das vias de apreensão do mundo concreto, em seus alicerces e em suas consequências”, sendo uma das maneiras de nos possibilitar compreender o mundo ao nosso redor. Para Denise Jodelet (1993, p.4) as representações sociais são fenômenos complexos e ativos, sendo, portanto, “uma forma de conhecimento, socialmente elaborado e compartilhado, que tem um objetivo prático, e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. Moscovici (1978) argumenta, ainda, que organizamos nossos pensamentos de acordo com a sociedade em que vivemos e, isto acontece devido às representações e cultura.

Nenhuma mente está livre dos efeitos de condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem ou cultura. Nós pensamos através de uma linguagem, nós organizamos nossos pensamentos de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura. (MOSCOVICI, 1978, p.35)

Assim, a ideia de representação está fundamentada em nossas vivências, na visão de mundo que temos de determinadas pessoas ou objetos ou, conforme salienta Hall (2016, p. 48) “nós construímos sentidos, usando sistemas representacionais – conceitos e signos”. Desse modo, a representação é uma prática cultural, “um tipo de ‘trabalho’ que lança mão de objetos materiais e produz efeitos sobre os sujeitos” (ZUBARAN et al 2016, p.17). Para Mazzotti, (2002, p.19) “as representações podem ser vistas como uma visão funcional do mundo, que permite ao sujeito dar sentido a sua conduta e compreender a realidade através de seu próprio sistema de referências e, portanto, adaptar-se, definir seu lugar”. Já Stuart Hall (2016, p.31) corrobora essa afirmação salientando que “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Nesse sentido, podemos compreender a representação como uma ideia em comum sobre algo determinado ou, ainda, como “a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios” (HALL, 2016, p. 34). Somado a isto, essas representações, segundo Moscovici (2003) acabam contribuindo para a construção da realidade, tendo, portanto, papel fundamental nas variações do comportamento, atitudes e modos de agir. Isso acontece, pois formam estruturas individuais de conhecimentos que informam e orientam os membros de um grupo social, em determinado tempo e espaço. Para Hall (2016) a representação é, portanto, uma prática que se vale de objetos materiais e efeitos. No entanto, o sentido que transmite depende de sua função simbólica. Por isso, devido ao fato de nossa pesquisa estar relacionada à representação da mulher, podemos utilizar como exemplos as formas pelas quais estas são apresentadas na mídia: ou são mulheres reservadas à dedicação exclusiva da casa, filhos e marido, ou, ousadas por resolverem romper essa barreira do que é certo ou errado para a sociedade em que vivem.

Devido aos tipos de representações na mídia, torna-se importante a compreensão do conceito de representação midiática, já que, os sentidos sobre o feminino contemporâneo perpassam por essa representação. O conceito de representações midiáticas foi trabalhado como sinônimo de representações coletivas por Durkheim, ainda em 1898. Segundo o autor, é a representação social que expressa o modo como determinado grupo se relaciona com aquilo que o afeta. Portanto, para compreender como uma sociedade é representada seria necessário entender como é a natureza desta como um todo e não dos indivíduos que a compõem. Portanto, são as representações sociais que decidem como as pessoas devem pensar e agir (DURKHEIM, 1994, p. 2007). Essa concepção do autor é, segundo Dias e Barros (2015, p. 6) nada mais do que um reforço de que se “as instituições sociais condenam certos modos de conduta dos

indivíduos é porque estes desobedecem alguns de seus sentimentos fundamentais”. Assim, são as representações que dão sentido as nossas experiências.

Podemos inclusive sugerir que estes sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos, nos quais ela se baseia, fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou? Quem poderia ser? Quem quero ser? Os discursos e sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (HALL, 2003, p.28).

Mais tarde, Moscovici (2002) passou a utilizar o conceito e, contrariamente a Durkheim, o qual pensava que as representações coletivas deveriam ser vistas como fatos sociais, acredita que tanto as representações coletivas como as individuais são importantes para construir as relações sociais. “As representações individuais ou sociais fazem com que o mundo seja o que pensamos que é o que deve ser. Nos mostram que a cada instante uma coisa ausente se agrega e uma coisa presente se modifica” (MOSCOVICI, 2002, p.12, tradução nossa). Assim, de acordo com Jodelet (1993), as representações podem ser percebidas nas imagens, propagandas e discursos e, por isso, os meios buscam por representações coletivas utilizando estereótipos como principal estratégia discursiva por serem facilmente reconhecíveis. De acordo com Maria Manuel Baptista (2004, p. 112), os estereótipos servem como uma validação da representação.

O estereótipo poderá ser entendido como um esquema cognitivo socialmente partilhado, produto de processamento de informação social, cujo conteúdo é normalmente enviesado (construindo categorizações super-generalizadoras, exageradas ou até falsas). Cristalizando em torno de uma palavra que o designa e reflectindo relações entre grupos sociais.

Já para Freire Filho (2005, p. 22) “os estereótipos não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas – contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história”. O termo, portanto, pode ser encontrado, na maioria das vezes, em frases pejorativas que permeiam o imaginário social como “o baiano é preguiçoso”, “gaúcho é gay” e, assim, acaba enquadrando determinado povo naquela categoria, não permitindo que as diferenças sejam vistas. Nesse sentido, “produz um efeito de verdade probabilística e previsibilidade que, no caso, deve sempre estar em *excesso* do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (FREIRE FILHO, 2005, p. 23).



Por isso, é comum vermos produções que retratam a mulher fazendo escolhas: ou optam por ser do lar ou por ingressarem no mercado de trabalho. *Bewitched*<sup>7</sup> (1964) é um exemplo de uma série que limita o espaço da mulher ao lar. Tinha como foco a vida de Samantha, uma feiticeira, casada com um publicitário e, apesar de ser a personagem principal, o enredo girava em torno da vida do casal e, na luta para se enquadrar como esposa perfeita para a sociedade americana da época, justamente pelo fato de ter poderes mágicos e não poder utilizá-los. Ainda, vivia em prol do parceiro, abdicando, muitas vezes, de sua própria natureza. A aparência de Samantha era a da típica esposa considerada como ideal: loira, magra, alta, olhos claros e esbeltos, ressaltando o padrão heteronormativo, como podemos verificar na Figura 1.

Figura 1 - Samantha



Fonte: Internet Movies Database (IMDb)

No entanto, as representações de mulheres na mídia sofreram alterações conforme alguns avanços ocorreram na sociedade da época. Portanto, o primeiro marco isolado, em que ocorre uma mudança de decisões individuais para decisões coletivas, mais facilmente reconhecido é a Revolução Sexual<sup>8</sup>, ocorrida na década de 1960, em que mulheres saíram às ruas, em Nova York, carregando seus sutiãs como forma de protesto, pois, consideravam a peça símbolo de repressão, exigindo igualdade social, política e econômica. Segundo Fontanel (1998) as mulheres jogaram seus sutiãs nas latas de lixo e queimaram. No século XXI, a mulher ainda busca por identificações que permitam ser o que quiser e onde quiser, e não apenas no que as tradições impõem. Ainda, em um contexto mais atual, podemos perceber a luta das mulheres no universo cinematográfico por condições de igualdade, já que menos de um terço de todos os personagens são do sexo feminino, apesar de as mulheres serem metade da

<sup>7</sup> Em português: A Feiticeira. A série foi exibida pelo canal ABC e, cada episódio tinha duração de 30 minutos.

<sup>8</sup> A Revolução Sexual, que também é conhecida como Liberação Sexual é uma perspectiva social que desafia os preceitos tradicionais de comportamento relacionados à sexualidade e aos relacionamentos interpessoais.

população do mundo, de acordo com estudo feito pelas Nações Unidas em 2014. Somado a isto, também destacamos os recentes escândalos de assédio sexual e estupro ocorridos em Hollywood em 2017 e 2018. Cineastas, roteiristas e atores conhecidos na esfera cinematográfica<sup>9</sup> foram denunciados por vítimas. Tamanha repercussão das denúncias gerou a criação do movimento *Time's Up*, projeto lançado por mais de 300 atrizes, diretoras e outras personalidades para apoiar a luta contra o assédio sexual, seja em Hollywood bem como em outras profissões.

Como exemplos de quebra de paradigmas da representação midiática temos, no Brasil, a produção *Malu Mulher*<sup>10</sup> (1979), a qual contava a história de uma mulher que, recentemente, havia se divorciado, e buscava por independência, tentando burlar o preconceito da época. A série é considerada um marco na televisão brasileira, pois, possui proximidades com o movimento feminista, o qual estava buscando por reivindicações. De acordo com Heloísa Buarque de Almeida (2011, p. 127) é comum ver, na produção, a personagem Malu “discutir formas de desigualdade que afetam especialmente as mulheres; o casamento tradicional é questionado, assim como a dupla moral sexual; os episódios defendem uma ideia de autonomia e independência da mulher”. Assim, a veiculação de uma série que trabalha com temáticas consideradas feministas, nos anos 1970, já mostra a necessidade de uma mudança na sociedade brasileira. Na Figura 2, podemos ver Malu trabalhando e buscando a independência.

Figura 2 - Malu, interpretada por Regina Duarte



Fonte: Divulgação/Globo

Mais recentemente, a partir de 2010, as séries de TV optaram por uma mudança ainda maior, a de mostrar protagonistas além do padrão que estamos acostumados a ver: brancas, heterossexuais, magras e que vivem com o dilema de escolher entre o lar e o mercado de

<sup>9</sup> Foram feitas denúncias contra o produtor Harvey Weinstein, o ator Kevin Spacey, diretor Brett Ratner, entre outros conhecidos no ramo do entretenimento.

<sup>10</sup> A série foi veiculada pela Rede Globo e teve, no total, 44 episódios.

trabalho. Como exemplo há a série *How to get away with murder*<sup>11</sup> (2014), a qual tem como personagem principal uma mulher negra, Annalise Keating, professora de direito e advogada. Na produção, a constante busca por um par romântico ainda é retratada, mas de forma mais tênue, visto que o foco se dá para Annalise e seus alunos, os quais praticam crimes como assassinatos e na constante busca para tentarem não ser incriminados. Assim, abre espaço para pautas atuais, além de ser uma quebra de paradigmas ter uma mulher negra como personagem principal. Porém, ainda alguns estereótipos são retratados: Annalise usa uma peruca para não mostrar seu cabelo real, deixando claro que para advogar, ser professora e, acima de tudo, ser aceita, precisa seguir o padrão: ter cabelos lisos – Figura 3.

Figura 3 - Annalise Keating



Fonte: Internet Movies Database (IMDb)

A despeito disso, o que ocorre na trama vai de encontro ao que é normalmente reproduzido – mulheres brancas costumam ser protagonistas -, afinal uma negra detém o papel principal em uma série veiculada por canal público, a ABC. Portanto, é uma grande mudança nas produções seriadas da contemporaneidade, pois, abre espaço para quaisquer representações. De acordo com Rangel (2017) há

[...] séries protagonizadas por mulheres negras em posições de poder, por personagens LGBT, séries de heróis falando sobre relacionamentos abusivos, ficção científica sobre autonomia feminina, abordagens mais profundas sobre violência doméstica, violência sexual e direitos reprodutivos. Hoje, quando se fala de opressão às mulheres na TV, isso é feito sob lentes críticas, para causar incômodo, e não como algo natural ou divertido.

Por isso, as mudanças sociais são bastante complexas e, mesmo que o feminismo tenha tido conquistas ao longo da história e que mulheres estejam ocupando espaços como

<sup>11</sup> A série, produzida pela ABC, conta com, atualmente, quatro temporadas.

protagonistas em produções audiovisuais, ainda há desigualdade de gênero no cotidiano, que podem ser vistas, por exemplo, nas mulheres que recebem salários menores que o dos homens, mesmo desempenhando as mesmas funções, na violência sexual, psicológica e doméstica, bem como nas profissões, as quais, muitas vezes, são estereotipadas. Segundo Bernardes (2009), as mulheres que adquirem posições melhores em seus trabalhos são, muitas vezes, condenadas por se comportarem como homens.

As mulheres que adquirem posição de destaque em empresas, na política ou em outras situações fora do lar, são, muitas vezes, condenadas por se comportarem como homem, deixando de ser femininas, ou, então, são criticadas por não se masculinizarem, uma vez que aqueles que estão em posição de destaque (geralmente os homens) devem todos ter o mesmo perfil (BERNARDES, 2009, p. 80).

Para haver equidade de direitos, sejam eles sociais ou econômicos, a mulher precisa enquadrar-se como homem e, isso significa querer as mesmas coisas que ele, como o trabalho e o espaço público. Assim, podemos dizer que o que ocorre é uma conformação de uma independência masculinizada. Isso significa, conforme Boris e Cesídio (2007) afirmam, que a mulher de hoje acaba assumindo um modo de existir extremamente flexível para poder se adaptar ao mercado de trabalho, adquirindo assim novos modelos, valores e posturas. Essa conformação de uma independência masculinizada faz com que Fernandes (2006) acredite que a mulher contemporânea é elástica. “Precisa ter um funcionamento verdadeiramente *elástico*. Deve desempenhar-se, com sucesso, numa gama tão variada de funções que só mesmo uma *elasticidade originária* poderia lhe garantir, ao menos, algum êxito numa empreitada tão incrível” (FERNANDES, 2006, p. 3, grifos originais do autor). A mulher precisa, portanto, ser bem sucedida tanto na vida pessoal quanto na profissional para ser reconhecida.

Podemos inferir, portanto, que a mulher da sociedade contemporânea possui múltiplas identidades e, estas, por sua vez, estão em constante construção devido ao contexto social, o qual também sofre mudanças. Para Clara Meirelles (2009, 72), ser mulher é um “processo que conta com a participação de outros artefatos midiáticos, além da televisão, como as revistas femininas”, por exemplo. E, esse processo permeia os papéis sociais dos sujeitos, que não são dados *a priori*, e sim, são construídos, cotidianamente, a partir das lutas dos diferentes sujeitos e grupos, em sua relação com os outros e com o mundo.

É nesse sentido que as duas personagens de *Game of Thrones* tornam-se importantes, afinal, são construídas, ao longo da trama, de modo a mostrar que deve haver equidade entre os gêneros. Por isso, devido ao fato de a mídia, especialmente a televisão, ser um dos meios que mais facilmente permite o acesso às experiências de outras pessoas e países, faz com que se

tornem válidos os estudos que relacionam estes campos, especialmente em nossa pesquisa, que trata de uma série de televisão fundamentada em um universo fantástico. Por isso, torna-se crucial a compreensão dos formatos televisivos, bem como das narrativas seriadas para que possamos aliar ao nosso objeto.

## CAPÍTULO II - NARRATIVA FICCIONAL SERIADA EM TELEVISÃO

Os meios de comunicação, principalmente a televisão, se tornaram importantes veículos de transmissão de identidades na contemporaneidade. Por isso, compreender os modos a partir dos quais os *media* elaboram representações sobre o cotidiano e as relações sociais nos permitem debater a construção de sentidos sobre um tempo específico.

Podemos perceber a presença dos *media* nas redes digitais, que permitem uma ampla circulação global de conteúdos; no entrecruzamento de gêneros da literatura com formatos de narrativas audiovisuais; nos modelos de programas como *reality shows* e ficções; no fortalecimento das histórias de fantasia, em releituras dos clássicos ou no desenvolvimento de mundos fantásticos cada vez mais complexos e representativos dos desafios da vida contemporânea. Tudo isso porque a televisão, assim como os outros espaços de circulação de informações, busca se conectar com o(a) telespectador(a), compreender e ser compreendida por ele.

Neste capítulo objetivamos nos apropriar dos principais conceitos que norteiam o entendimento sobre a televisão como um espaço de construção de sentidos sociais compartilhados. Procuramos, em seu histórico mais geral, competências para absorver suas funções norteadoras (a informação, o entretenimento e a educação), de modo a reconhecer as particularidades de sua organização – a partir da noção de grade de programação e de gêneros televisivos (SOUZA, 2004). Almejamos, ainda, assimilar o conceito de serialidade (ECO, 1989; MACHADO, 2000), salientando os três tipos principais de narrativas seriadas na televisão.

Discutiremos, também, os elementos centrais de construção da narrativa fantástica, que, de acordo com Todorov (2003), pode ser dividida em subgêneros que engendram conceitos como o estranho, o fantástico e o maravilhoso - cada qual com suas particularidades. Destacamos também nosso objeto de estudo, a série *Game of Thrones*, como um subgênero da narrativa fantástica, o maravilhoso-puro, em que a ocorrência de eventos sobrenaturais não causa reação alguma nas personagens e no(a) telespectador(a), que por sua imersão na narrativa, o considera como parte da história.

### 2.1 TELEVISÃO COMO ESPAÇO DE SOCIABILIDADE E O SURGIMENTO DA SERIALIDADE EM EPISÓDIOS

Desde a segunda metade do século XX, a televisão é considerada, por excelência, como um meio hegemônico (MACHADO, 2000). Esse fato é visto como um movimento tecnológico

relevante no cenário histórico dos meios de comunicação, afinal, incorpora a imagem em movimento como um recurso de compreensão do mundo, além de alterar a forma como as pessoas se relacionam com os acontecimentos cotidianos (MACHADO, 2000).

Para os Estudos Culturais, as narrativas audiovisuais, especialmente a televisão, são um dos principais locais através dos quais a cultura circula e é produzida. Williams (2016), em “Televisão: tecnologia e forma cultural”, analisa o meio de comunicação pelo viés da dimensão cultural. Assim, acredita que são os processos históricos e sociais que cooperam para a construção da televisão enquanto prática cultural. Para o autor, o discurso da televisão deriva tanto de sua tecnologia quanto de seu conteúdo. Isto significa que o veículo possibilitou que as pessoas pudessem unir a leitura e o cinema em um lugar só, por exemplo, possibilitando que essas ações fossem realizadas através de uma sequência unificada e diversificada, que junta fragmentos de diversos discursos isolados. Para Williams (2016, p. 100), essa programação diversificada da televisão é exibida por meio de um fluxo planejado “em que a verdadeira série não é a sequência publicada de programas, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo de que essas sequencias juntas compõem o fluxo real, a real ‘radiodifusão’”. Desse modo, o fluxo televisivo é o âmago da programação afinal a grade é feita com uma série de programas com temáticas e formatos afins, o que “pressupõe uma retroalimentação contínua dos outros programas que virão, interpostos fragmentariamente nos intervalos comerciais, o que gera uma intertextualidade delirante, porém calculada” (SOBRINHO, 2016, p.5), prendendo atenção do(a) telespectador(a). Sendo assim, a televisão, bem como os produtos audiovisuais como um todo, também podem ser examinados por um viés cultural (JOHNSON, 2006).

Então, a partir do momento em que o campo começa a investigar as práticas de significação, ocorre uma mudança nas análises dos *media* (HALL, 2003), que é perceber que o discurso televisivo não é neutro, afinal, está atrelado às estruturas de produção de sentido. Assim, segundo Rocha (2011, p.10) “[...] estudar a televisão não significa simplesmente dedicar-se àquilo que ela transmite, mas, de forma específica, significa atentar-se para o próprio processo pelo qual os conteúdos se realizam no fluxo televisivo”. Nesse sentido, compreendemos que a leitura que fazemos da televisão é, provavelmente, negociada, concepção que vai ao encontro do modo como os Estudos Culturais entendem os meios de comunicação. “Se nossa sociedade é vista como uma estrutura de diferentes grupos de interesses, e se a televisão apela a uma ampla audiência, esta deve ser vista como uma mistura daqueles grupos, cada um em uma relação diferente com a ideologia dominante” (ROCHA, 2011, p.5). Essa perspectiva significa que, para os Estudos Culturais, a experiência televisiva é um movimento

constante entre similaridade e diferença. A similaridade pode ser vista pela ideologia dominante, principalmente nos programas que são comuns a grande parte dos telespectadores para quem ele é popular. Já a diferença engloba uma variedade grande de grupos que a popularidade deve alcançar. Assim sendo, a similaridade e a diferença são uma espécie de luta entre hegemonia e resistência.

Desse modo, a televisão tem como característica importante ser utilizada, por exemplo, para entreter e, isso se dá, principalmente, através de programas de ficção com narrativas seriadas, como telenovelas e séries. Para Silva e Colpo (2018, p. 34) “oferece ao telespectador a possibilidade de acesso às mais diversas experiências de realidade, informação, comunicação e entretenimento”. Para Wolton (1999) esse veículo é um elo social indispensável, pois “oferece uma nova instância de relacionamento social [...] Toda a gente vê televisão, toda a gente fala da televisão. Que outra atividade é hoje em dia tão transversal quanto a televisão?” (WOLTON, 1999, p. 64).

Por isso, para Machado (2000, p. 15-16), “o funcionamento das sociedades contemporâneas tem sido construído com base na inserção desse meio [a televisão] nos sistemas políticos ou econômicos e na molduragem que ele produz nas formações sociais ou nos modos de subjetivação”. Isso significa que a televisão age como uma espécie de agenciadora de pontos de vista, sendo, no mundo todo, um dos meios de comunicação com maior inserção entre os públicos. No Brasil, especialmente, segundo dados coletados pela Pesquisa Brasileira de Mídia de 2015, 95% dos brasileiros assistem, regularmente, televisão e 74% assistem todos os dias. Além disso, o fato de a televisão ter uma imagem em movimento possui função fundamental no imaginário coletivo, por seus valores de cognição. Desse modo, segundo Dias e Borges (2015, p. 5) podemos “encarar a televisão enquanto lugar de apontamento de sentidos, estabelecimentos de formas interativas e processuais, como também de mediações, (re)interpretações de experiências”. Assim, esse meio de comunicação torna possível a construção da realidade para os(as) telespectadores(as).

No entanto, o desenvolvimento da televisão está diretamente conectado a um conhecimento experimental e técnico, pois, é a partir deles que formatos e gêneros, além de elementos estéticos e práticos, são testados e avaliados. Por exemplo, no Brasil, a transmissão televisiva nos primeiros anos era de baixa qualidade e, somado a isto estava o fato de que poucos eram os que tinham acesso ao aparelho, pois, os custos para obtê-lo eram elevadíssimos. Ainda, a produção de televisão era baseada nos formatos já consolidados pelo rádio e, assim, era



comum ter programas de auditório, peças teatrais e noticiários, ao vivo<sup>12</sup>, que *imitavam* a programação radiofônica, fato que perdurou até 1956.

Através do surgimento do *videotape*, um elemento de evolução técnica, que mudanças mais complexas passaram a ocorrer, especialmente no que tange aos formatos bem como à proposição de novos gêneros televisivos. Através da possibilidade de gravar, reproduzir, editar e montar sequências de imagens e sons, as empresas televisivas passaram a transmitir novos programas como telenovelas e filmes, os quais foram trazidos do cinema. De acordo com Giovannini (1987, p. 236) “a televisão passou a imperar nas salas das casas, a determinar o uso do tempo livre das pessoas, a construir o negócio mais lucrativo da indústria eletrônica e a solicitar, com uma eficácia muitíssimo maior do que o rádio, os consumos de massa”.

Assim sendo, o período de adaptação técnica reflete, concomitantemente, um movimento de adaptação cultural. Nesta conjuntura, podemos entender que a constituição da televisão como meio de comunicação foi estabelecida a partir três grandes eixos: informação, educação e entretenimento. Essa tríade, balizada por Souza (2004), pode ser considerada como uma espécie de suporte para os distintos gêneros televisivos.

Seguindo essa linha de pensamento, torna-se possível defender que a televisão possui funções e linguagem específicas: por exemplo, segundo Coelho (2007), no contexto informativo fornece ao (à) telespectador (a) conhecimento de distintos assuntos, desempenha papel de vigilante do espaço público e apresenta ao (à) espectador (a) o mundo e suas exuberâncias - muitas das quais distantes dos horizontes de expectativas possíveis para o telespectador. Desse modo, podemos inferir que a televisão, como mídia, “consegue envolver e despertar sentimentos no telespectador, proporcionando uma experiência profunda, que nenhum outro meio é capaz de possibilitar da mesma maneira” (PINHEIRO, 2016, p. 69).

É através dessa diversidade de formatos na consonância de funções sociais que a televisão se estrutura. Então, podemos compreendê-la como um conjunto de trabalhos audiovisuais variados, desiguais e contraditórios (MACHADO, 2000). Por isso, a televisão é um conjunto que possui uma linguagem sociocultural de tal modo reconhecida que permite a transmissão de informação, além de educar e possibilitar o lazer. Para Lilian Moreira (2007, p.5), assistir televisão abarca uma complexidade de fatores.

---

<sup>12</sup> Nesta época, os apresentadores e técnicos saiam do rádio e iam para a televisão. Dessa forma, as famosas vozes do rádio passaram a ser conhecidas.

O ato de ver TV demonstra uma complexidade de fatores. O telespectador como sujeito ao interagir com o produto televisivo está sendo mobilizado a pensar, avaliar, gostar e imaginar, no sentido de construir ou conceber na imaginação o que está sendo representado através da tela televisiva. Para mantê-lo diante desta tela é necessário que o produto apresentado estabeleça uma relação prazerosa. [...] A interação do sujeito com o referente televisivo está relacionada à própria competência televisiva (sic) de mantê-lo atento àquele espetáculo.

Devido ao fato de o meio televisivo possuir algumas peculiaridades técnicas como a transmissão, formatos e conteúdo, organizou-se a partir de uma programação, que é dividida em uma grade de horários. Assim, cada emissora possui sua própria programação com formatos, narrações e estéticas específicas, os quais são elaborados de acordo com o interesse do público-alvo e são classificados a partir de gêneros específicos (MOREIRA, 2007). Como já salientamos anteriormente, Souza (2004) divide os programas de televisão em categorias, que possibilitam a identificação das formas e dos tipos de programas que compõe os formatos televisuais: entretenimento, educação, informação, publicidade e outros. Nestas cinco categorias principais, que são divididas em gêneros, encontramos, segundo Souza (2004):

- a) **Entretenimento:** esta é a maior categoria e inclui uma ampla diversidade de programas como novelas, filmes, *sitcom*<sup>13</sup> e séries;
- b) **Informação:** tudo que se relaciona à transmissão de notícias como debates, entrevistas, documentários e telejornais enquadra-se nesta categoria;
- c) **Educação:** aqui, encontram-se os canais educativos;
- d) **Publicidade:** filmes comerciais, propaganda política, chamadas, sorteios e a tele compra são classificados como publicidade;
- e) **Outros:** abriga gêneros peculiares como de eventos e os religiosos.

Essa classificação proposta por Souza (2004) nos auxilia na tentativa de didatizar a programação televisual, a qual é centrada na perspectiva de um elemento dominante (informação, educação, entretenimento). Conforme buscamos acentuar até aqui, a grade de programação de uma emissora se funda na tríade informação-educação-entretenimento e é, através da predominância de sentidos que nos permitirá definir um programa como, amplamente, informativo ou de entretenimento.

A categoria de entretenimento abarca uma gama de programas e, entre eles, enquadram-se as séries de televisão. Nesta conjuntura, a narrativa ficcional seriada na televisão surgiu no momento em que os meios de comunicação aderiram ao modelo de produção em série. De

---

<sup>13</sup> Sitcom significa “situation comedy” em inglês. Em português é chamada de comédia de situações.

acordo com Umberto Eco (1989), a serialidade acabou por romper os princípios disseminados pela estética moderna, que considerava como arte apenas aquelas obras que fossem únicas.

[...] gregos e romanos entendiam por *techne* ou *ars* a habilidade em construir objetos que funcionassem de modo ordenado e perfeito. O conceito de excelência era atribuído ao modelo, e as reproduções do modelo eram reconhecidas como belas ou agradáveis, como era belo ou agradável o modelo no qual se baseavam, sem tentarem parecer originais (ECO, 1989, p. 121, grifos originais do autor).

Entretanto, a narrativa seriada não surgiu com o advento da televisão. Esse formato existe desde os sermões e formas epistolares de literatura, ou cartas, nas narrativas intermináveis, como o popular *As Mil e Uma Noites*<sup>14</sup> e, mais tarde, tendo maior desenvolvimento nos folhetins<sup>15</sup>, que eram publicados em jornais ou reproduzidos no rádio através das radionovelas. No caso da televisão, foi o cinema quem forneceu o modelo básico de serialização audiovisual que conhecemos hoje.

O seriado nasce no cinema por volta de 1913 como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado dos filmes. Nesta época, parte considerável das salas de cinema era ainda os antigos *nickelodeons*, que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto. [...] O filme em série permitia atender às duas demandas simultaneamente. Eram filmes de duração mais longa, que podiam ser exibidos nos salões de cinema destinados à classe média, mas podiam também ser exibidos em parte nos *nickelodeons*, que concentravam o público mais pobre de periferia. (MACHADO, 2000, p. 86-87, grifos originais do autor).

Assim, o modelo de serialização audiovisual tem como função repetir aquilo que está sendo desenvolvido nas tramas através de lembranças e sonhos, os quais acabam por refrescar a memória dos(as) telespectadores(as) fiéis, que não perdem nenhum episódio. Desse modo, todo programa que é transmitido diariamente, constituído por blocos e que se estende por meses ou até mesmo décadas, pode ser denominado como um programa de serialidade diária. Nas formas narrativas, “o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores” (MACHADO, 2000, p. 84). Esses blocos geralmente apresentam uma breve contextualização do que aconteceu anteriormente para refrescar a memória de quem já assistiu ou informar quem não conseguiu assistir. Ainda, no final, é comum ter um gancho com a

---

<sup>14</sup> “O folhetim, narrativa cujos capítulos eram entregues ao leitor em forma seriada em jornais e revistas, consolidou uma fórmula de consumo interessante para uma sociedade industrial que se constituía ao longo do século 19. A estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base da tensão e da atenção” (CARLOS, 2006, p.9).

<sup>15</sup> Narrativa seriada literária dentro dos gêneros da prosa de ficção e romance.

finalidade de deixar o(a) espectador(a) interessado para o próximo bloco ou episódio. Para Balogh (2002, p. 95) essa “descontinuidade, a interrupção, a fragmentação são características da linguagem televisual” e, assim, aponta como os principais formatos da ficção televisiva as novelas, minisséries, séries e seriados.

a) **Telenovela:** é composta por diversos grupos de personagens e com histórias inter-relacionadas durante um longo período de tempo. Segundo Pinheiro (2016, p. 122), “uma das características importantes da telenovela é que seus trabalhos de produção e gravação são iniciados antes da trama estar totalmente escrita” e, assim, é possível mudar detalhes da trama dependendo da reação do público.

b) **Série:** é uma história fechada e, os personagens vivem aventuras em cada episódio (COMPARATTO, 1995). Ainda, pode ser dividida em duas categorias, uma com episódios independentes, com início, meio e fim, na qual a única coisa que se repete no próximo episódio são os personagens principais e a mesma situação narrativa, tornando possível que o (a) telespectador(a) não dependa tanto do que foi veiculado nos episódios anteriores. Para Sydenstricker (2012, p. 133) “essa estrutura é destinada a quem desconhece o programa, mas que, de algum modo, está familiarizado com o ritmo e as estratégias dramáticas das séries” e, essa estrutura é bastante comum nas *sitcoms*. Em contrapartida, o outro modelo exige que o (a) telespectador (a) acompanhe todos os episódios para maior entendimento da trama. Como exemplo, temos a série *Game of Thrones*, que, para ser compreendida, exige que o(a) telespectador assista a todos os episódios, já que possui uma linha narrativa, onde um episódio depende do outro para que a história contada tenha sentido.

c) **Minisséries:** “é uma obra fechada, com história, peripécias e final definidos antes do início das gravações; ou seja, tem continuidade absoluta, em que a unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos” (PINHEIRO, 2016, p. 123). Normalmente, possuem entre dois até vinte capítulos.

Portanto, essas formas que tem a serialidade como base podem ser modificadas ao longo do tempo dependendo de fatores internos, que variam conforme a própria narrativa, ou até mesmo aos fatores externos, como a relação criada pelo público a determinados personagens, baixa audiência ou mesmo problemas entre atores e equipe (MOREIRA, 2013). Ademais, os modelos seriados da programação de televisão acompanham essa diversidade de possibilidades, atreladas às condições de produção do conteúdo seriado como os investimentos financeiros, exigências técnicas de locações e produção, dinâmicas comerciais do ambiente de origem do programa, exigências narrativas, entre outros. No caso deste estudo, em específico, nos

interessa o modelo de serialidade organizado a partir de episódios e temporadas - modelo padrão de entretenimento ficcional dos Estados Unidos.

As séries de TV têm atraído milhões de telespectadores(as), especialmente nos Estados Unidos, país que mais assiste televisão no mundo segundo pesquisa feita pela *Eurodata TV Worldwide*, em 2017. Aproximadamente 500 programas são exportados todos os anos pelas principais emissoras de TV do país, sejam elas em canais abertos ou fechados. Para Esther Hamburger, em entrevista ao *Nexo Jornal*, em 12 de fevereiro de 2018, essa popularidade se deve, principalmente, “à possibilidade de escolha da hora e do lugar em que cada um, ou um grupo, quer assistir a alguma coisa [...] E as séries mais populares são aquelas que justamente esclarecem, ou melhor, oferecem versões, sobre a constituição desse mundo transnacional”.

Assim, demarca-se como o primeiro modelo de serialidade em forma de episódios, inserido no mercado estadunidense, a *sitcom I Love Lucy*, em 1951. O modelo de *sitcom* tem origem no Reino Unido, na época de ouro do rádio e, quando chegou à América acabou adquirindo características cômicas como, por exemplo, o fato de apresentar situações engraçadas do cotidiano, poucos ambientes para as cenas, além da presença da plateia - o que faz com que seus risos fiquem registrados como marcas sonoras de fundo, compondo a narrativa que é veiculada na televisão. Dessa forma, os personagens são mais estereotipados e os episódios duram, geralmente, 25 minutos. Assim, a *sitcom* é um dos modelos enquadrados na categoria das séries e, o outro são as séries dramáticas, que possuem, em média, duração de 47 a 48 minutos (SYDENSTRICKER, 2014). Nas séries,

[...] cada episódio tem uma relação com o anterior, embora o compromisso com a continuidade não seja uma premissa. [...] Sua produção é mais esmerada, com um maior número de locações, onde a ação se desenvolve com mais personagens, tendo vários núcleos de tensão [...]. Enquanto no *sitcom* a marca é a leveza na abordagem dos temas, aqui os assuntos são problematizados. As séries podem ser dramáticas, cômicas ou criminais (MESSA, 2006, p. 3).

De acordo com Carlos (2006, p. 26), o alto grau de complexidade dramática presente nas séries ocorre devido a sua longa duração e, por isso, torna possível “ampliar o número de personagens, desenvolver suas personalidades, temperamentos e ações em um nível extremo de detalhe e, ao mesmo tempo, estabelecer inúmeros laços dramáticos entre eles”. Ademais, para o supracitado autor, a longevidade das séries está associada ao fato do poder de transformação, que é proporcionada, além da longa duração, pelo envelhecimento tanto do telespectador, como do ator, personagem e ator (PINHEIRO, 2016, p. 124).

Somado a isto está o fato de que as séries, especialmente as americanas, têm forte influência do cinema e, por isso, de acordo com Friedrich (2015, p.2) “tem apresentado diversas adaptações de estilo, narrativa [...] A apropriação de características pertencentes ao mundo fílmico sinaliza uma aproximação das limitações do cinema padrão” com aquilo que é produzido na televisão. Para Jost (2006, p.4), isso acontece, pois, o cinema, pelo viés estético, é tido como parâmetro de qualidade nas obras, já que valoriza “os ‘grandes momentos de televisão’”. Por isso, a ficção seriada televisiva está cada vez mais próxima do padrão cinematográfico e, “alguns creditam o crescimento no gênero das séries televisivas à competição do mercado contra filmes, outros à padronização da qualidade do audiovisual” (FRIEDRICH, 2015, p. 2). Assim, podemos compreender que a televisão “se espelha no cinema para prover certos tipos de inovação” (ELLIS, 1992, p. 226).

Devido a esse alcance que as séries de televisão têm, podemos ver inúmeras temáticas distintas para satisfazer aos fãs. Assim, há aquelas voltadas aos que gostam da vida de um hospital, como *Greys Anatomy*<sup>16</sup> e dos perigos da tecnologia como *Black Mirror*<sup>17</sup>. Essa diversidade no enredo fez com que o teórico François Jost (2012) classificasse-as em três grandes conjuntos a partir de suas narrativas: séries centradas na vida privada; séries centradas na vida profissional e as séries centradas na sociedade. No entanto, apesar destas classificações feitas por Jost (2012), nem sempre estas conseguem englobar todas as produções, sendo apenas recursos didáticos que nos ajudam a organizar, compreender e sistematizar sobre o que estudamos. Então, o hibridismo surge como alternativa, já que, uma série pode enquadrar-se em mais de uma classificação ou em nenhuma.

Além disso, outra categorização é proposta por Umberto Eco (2001): as sagas, que contam a história de vida de um ou mais personagens podendo, inclusive, englobar mais de uma geração, mostrando o envelhecimento dos envolvidos. Segundo o supracitado autor, há dois tipos, as em linha contínua, que tem a finalidade de acompanhar a vida e a morte de determinado personagem, prosseguindo nas próximas gerações. Como exemplo, podemos citar nosso objeto de pesquisa, a série *Game of Thrones*. Já a segunda se trata da saga “árvore”, que possui diferentes ramificações que não abarcam apenas o personagem principal, mas também, de histórias de vida paralelas.

Essa ampla diversidade de produtos seriados, que englobam histórias tão distintas que vão desde situações cômicas do cotidiano às guerras medievais em universos imaginados, que

---

<sup>16</sup> Série exibida pelo canal ABC desde 2005 e ainda está em andamento, contando com 14 temporadas.

<sup>17</sup> *Black Mirror* é uma série feita, originalmente, para a emissora britânica Channel 4 em 2011 e, em 2015, foi comprada pela empresa Netflix.

se elaboram as relações entre público e programa, os quais acompanham as narrativas durante muito tempo, podendo, muitas vezes, se estender durante décadas. Os (as) telespectadores(as) relacionam-se e criam intimidade com a narrativa e com as personagens, fato que corrobora a construção de laços de fidelização entre aqueles que assistem com o programa propriamente dito. Essa relação é o principal fomento da longevidade de uma série de televisão, que pode ser classificado como repetição, como explica Colonna (2010, p. 36)

A série de televisão repousa na repetição: retorno de personagens, de temas e de situações, redundância de diálogos e da banda sonora com a imagem, mas também de mecanismos narrativos baseados na reiteração como o gimmick<sup>18</sup> ou o leitmotiv<sup>19</sup>. Essa é a grande diferença em relação à ficção literária ou cinematográfica; é por isso também que ela substituiu o conto e o mito no imaginário popular.

Por fim, é importante mencionar que o mercado de produção de narrativas ficcionais em série disseminou-se ainda mais através da Internet. Em certo sentido, foi esse outro meio que fez com que o universo desses modelos seriados atingisse seu apogeu pois, tornou-se mais fácil consumir esses produtos através da rede de ferramentas de compartilhamento colaborativo. Esse fato fez com que os canais de televisão e os estúdios de produção passassem a investir em novas formas de disseminação desses produtos, reconhecendo o apelo a certo mercado mundial não mais centrado nos modelos tradicionais de recepção televisiva.

Assim, podemos perceber isso através dos serviços de *streaming*<sup>20</sup>, como a *Netflix* – empresa estadunidense líder no mercado de TV pela internet – e *Amazon* e *Hulu* que, além de disponibilizarem seu próprio conteúdo, também possuem catálogos com séries novas e antigas. Ainda, além destas empresas, as já consolidadas da TV paga também reformularam-se criando plataformas exclusivas para a internet, como é o caso da *HBO Go*, que possui um serviço pago para que os usuários tenham acesso as suas séries originais. Também há outras mais populares que disponibilizam estes serviços, como o *Youtube*<sup>21</sup> e o *Vimeo*<sup>22</sup>. Desse modo, pode-se acessar um mundo de séries em apenas um clique. Para Ribeiro e John (2017, p. 9),

---

<sup>18</sup> Gimmick se refere “a tudo que diz respeito às fórmulas repetitivas ou artificios que procuram atrair a atenção e a fidelidade do público” (PUCCI; MONTEIRO, 2017, p.13).

<sup>19</sup> Leitmotiv, segundo Pucci e Monteiro (2017), é usado para identificar cenário, trama e diálogos.

<sup>20</sup> Tradução da autora: “fluxo de mídia”. É uma forma de distribuição de dados na rede através de pacotes e é muito utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da internet. Vídeos *streaming* são de fácil acesso, bastando ter um meio de se conectar a rede.

<sup>21</sup> O *Youtube* é um site que permite que os usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital.

<sup>22</sup> O *Vimeo* é um site de compartilhamento de vídeos em que os usuários podem fazer upload, partilhar e ver vídeos.

A cultura das séries está difundida em todo o mundo, inseridas no processo da chamada convergência midiática, muitas são produzidas para a TV mas levando em conta toda uma legião de fãs que consomem suas histórias a partir da prática dos downloads e da rede de compartilhamento informal que se forma pela internet.

O modelo seriado, portanto, facilita a fidelização do espectador, afinal, permite que se acompanhe a narrativa em condições específicas de visualização. Assim, podemos afirmar que o sucesso desse modelo seriado se deu em dois eixos: o formato e a serialidade; e também em função das narrativas, ou, o tipo de histórias que essa indústria escolheu contar.

## 2.2 NARRATIVA FANTÁSTICA APROPRIADA PELA TELEVISÃO

Reciclar as histórias clássicas é importante e, podemos citar contos dos irmãos Grimm, ou mesmo alguns clássicos da *Warner Channel* como a *Bela e a Fera*. Entretanto, também é relevante que surjam novas histórias e que reestruturem os contos clássicos, que buscam relacionar os valores universais e contemporâneos. E, é assim que surgem as releituras de narrativas fantásticas ou novas propostas de histórias a partir desses estilos narrativos.

A narrativa é um dos elementos fundadores da vida em sociedade, afinal, podemos encontrá-la em simples conversas do cotidiano ou até mesmo em produções audiovisuais como as telenovelas, pois, contar histórias está intrinsicamente ligado à identidade dos sujeitos. Para Barthes (2001),

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida (BARTHES, 2001, p. 103).

Desse modo, estamos sempre contando ou narrando acontecimentos, pois, nosso modo de compreender o mundo e o tempo que nos rodeia, além de nossa presença no mundo, é organizado a partir de narrativas. Esta, por sua vez, pode ser concebida como acontecimentos interligados que são transmitidos na forma de história e aproximam os que narram dos que leem (ou assistem) (PINNA, 2006). Em todas essas vivências, há uma história a ser contada.

No entanto, não são apenas as narrativas em si, ou as grandes narrativas como os mitos fundadores que cumprem essas funções de organização e reconhecimento do mundo. Segundo Cabello e Silva (2001), as narrativas ficcionais têm como escopo a busca pela solução de



questões que não podem ser resolvidas na *realidade*. Assim mesmo quando os acontecimentos são incompatíveis com as leis naturais, como nas fábulas<sup>23</sup>, essas narrativas contribuem para a organização de sentidos sobre o mundo, através de analogias e valores universalizantes.

É comum, portanto, percebermos nessas narrativas o desempenho do herói, bem como o estabelecimento do conflito e, o ponto alto, quando o equilíbrio é restaurado. Para Bulhões (2009), essas semelhanças entre a nossa vida e o que está sendo retratado nestes produtos é de fácil percepção. “Algumas vezes, nos interessamos por determinados filmes ou seriados de TV justamente porque eles contêm certas situações em que nos *reconhecemos*” (BULHÕES, 2009, p. 114, grifos originais do autor).

Alguns desses pontos predominantes nessas histórias são relacionados ao fantástico, gênero narrativo ficcional descrito por Todorov (2003, p. 24) como “uma vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’” e, mesmo aos mitos do imaginário social. Essa ideia disseminada pelo teórico pode, muitas vezes, ser encontrada em narrativas que exploram a fantasia e o irreal, além de lendas urbanas e crenças populares, as quais despertam a atenção do leitor para um suposto mundo fantástico. Essa construção narrativa de um mundo fantástico prende a atenção do leitor, pois, na maioria das vezes, um ser inanimado, como uma boneca, ganha vida e passa a ter os mesmos anseios e desejos que um ser humano. São seres de *outro mundo*, que passam a ser reconhecidos nessas narrativas, ganhando características humanas e buscando soluções para problemas que fazem parte de nosso cotidiano.

São inúmeras produções que se valem do fantástico como recurso narrativo e que vem conquistando a atenção dos(as) espectadores (a). Os livros escritos por J. R. R. Tolkien, *O Hobbit*<sup>24</sup> e *O Senhor dos Anéis*<sup>25</sup>, são exemplos relativamente recentes deste fascínio pelo universo fantástico. E, não bastasse o sucesso na literatura, foram adaptados às telas dos

---

<sup>23</sup> Fábula é uma aglomeração de composições literárias em que os personagens são animais, forças da natureza ou objetos, que apresentam características humanas, como a fala e os costumes. Como exemplo temos A Cigarra e a Formiga e A Lebre e a Tartaruga.

<sup>24</sup> *O Hobbit* é o primeiro livro de Tolkien publicado em 1937. Neste, o autor conta como o Um Anel surgiu, porém, a trama é centrada na busca de Bilbo Bolseiro, tio de Frodo Bolseiro, para conquistar uma parte do tesouro guardado pelo dragão Smaug.

<sup>25</sup> *O Senhor dos Anéis* é uma saga derivada do livro *O Hobbit*, escrito por J. R. R. Tolkien. Foi dividido em três partes, A Sociedade do Anel e As Duas Torres foram escritos em 1954 e O Retorno do Rei em 1955. Já foi traduzido para mais de 40 línguas e vendeu mais de 160 milhões de cópias, tornando-se um dos trabalhos mais populares na literatura do século XX. Nos anos de 2001 e 2006 os livros foram adaptados para o cinema sob a produção e roteiro de Peter Jackson e se tornou um sucesso de bilheteria.

cinemas e trouxeram para os aficionados *hobbits*<sup>26</sup>, *elfos*<sup>27</sup>, anões e humanos aliados pela missão comum de salvar uma terra imaginária das forças das trevas<sup>28</sup>.

Essa presença do mundo fantástico, composto por seres inexistentes em nossa realidade, associa-se, quase sempre, à luta entre o bem e o mal em uma sociedade estável. E, é essa relação que faz com que o (a) telespectador (a) sintam-se tão intrigado e, ao mesmo tempo, fascinado com o que é retratado nessas narrativas fantásticas. Desse modo, essas associações com a realidade, visíveis a partir de critérios de verossimilhança, mesmo que repleta de fadas, elfos, bruxas e anões, acaba tornando-se atrativa e permite que os (as) telespectadores (as) se relacionem com a narrativa. Em termos de imaginário, e considerando que o que condiciona o resultado das narrativas são os valores morais das personagens, se na ficção fantástica tudo pode dar certo, por que na nossa realidade não funcionaria também? Assim, a literatura fantástica exige do leitor uma “adaptação adicional devido à singularidade de seu método ou tema, pois nem todos querem ou estão preparados a adentrar o mundo da fantasia ou mesmo o desejam” (FORSTER, 1998, p.102). Portanto, para que o leitor se adapte a esse universo fantástico, é preciso, primeiramente, que aceite o mundo ficcional. Para Forster (1998), nas narrativas fantásticas

[...] o material da vida diária será repuxado e esticado em várias direções, a terra sofrerá pequenas deformações malévolas ou melancólicas [...] O poder da fantasia penetra em cada canto do universo, mas não nas forças que o governam [...] e os romances desse tipo possuem um ar de improvisados, sendo esse o segredo de sua força e encanto (FORSTER, 1998, p. 103).

Todorov (2003) centra seu modelo de pensamento na literatura e, segundo este, a hesitação é o ponto central da narrativa fantástica ao apresentar estranhezas em relação ao mundo familiar. O fantástico fundamenta-se na incerteza, entre o real e o irreal, além de estar caracterizado em um mundo regido por leis naturais, igual ao nosso. Todavia, os acontecimentos sobrenaturais e inexplicáveis predominam e, o(a) leitor(a)/telespectador(a) deve realizar uma escolha: se trata-se de uma ilusão, portanto sem alteração da realidade, ou, se de fato aconteceu e é parte de uma realidade desconhecida, sem explicação plausível. Assim

---

<sup>26</sup> Os *hobbits* são seres semelhantes aos homens, porém de menor estatura. Vivem no campo onde a paz e o sossego prevalecem. Costumam andar de pés descalços e, estes, geralmente são grandes, maiores que um pé normal.

<sup>27</sup> Os *elfos* são belos, luminosos e sábios. São muito semelhantes as fadas e ninfas e vivem na floresta, sob a terra, em fontes e outros lugares naturais. Também possuem poderes mágicos e longa vida, sendo que muitas vezes podem ser imortais.

<sup>28</sup> Aqui, percebe-se, claramente, o dilema do bem contra o mal.

sendo, o fantástico “é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2003, p.129).

Ainda, para o autor, a narrativa fantástica não se trata de um gênero, já que transita entre os mundos do “estranho” e do “maravilhoso”. No gênero do estranho, as leis da realidade não se alteram e, muito menos explicam o fenômeno incomum. Já no gênero maravilhoso, o fato é explicado pelas novas leis da natureza, como por exemplo um gato falante no caso das fábulas. Desse modo, a transição entre esses três gêneros, fantástico, estranho e maravilhoso, acaba por formar outros cinco subgêneros, classificados, de acordo com o autor, em estranho-puro, fantástico-estranho, fantástico-puro, fantástico-maravilhoso e maravilhoso-puro conforme Figura 4.

Figura 4 - Gêneros e subgêneros da narrativa fantástica



Fonte: MUNGIOLI; LEMOS; KARHAWI, 2013, p.224.

Reconhecer esses subgêneros torna-se possível a partir da observação dos elementos constitutivos da narrativa, que se estruturam em cinco elementos essenciais, sem os quais não podem existir: os acontecimentos, os personagens, o tempo e o espaço determinados. Finalmente, é necessária a presença de um narrador, responsável por transmitir a história (ARRUDA, 2007). Assim, é possível compreender essas distinções, propostas por Todorov (2003), entre os subgêneros da narrativa fantástica.

Estranho-puro é aquele caracterizado por englobar eventos chocantes que podem ser explicados de maneira racional, porém não o são. Segundo Todorov (2008), este subgênero não é fácil de ser identificado, pois, empreende experiências e coincidências do limite humano, que só serão definidos ao fim da obra. Um exemplo pode ser tido quando se descobre que o fantasma era uma pessoa e não uma entidade sobrenatural, ou, ainda, que tudo foi somente um sonho e não existiu. É um subgênero que pode confundir, no entanto, no final, é revelado. *Scooby-Doo*<sup>29</sup> é uma série de desenho animado estadunidense que conta a história do cachorro *Scooby-Doo* e seus amigos, que desvendam mistérios e fogem de fantasmas e, transita entre o estranho-puro e o fantástico-estranho.

<sup>29</sup> *Scooby-Doo* é uma série que estreou em 1988 no canal ABC, com meia hora de duração. No total, a série é composta por 30 episódios.

O fantástico-estranho engloba acontecimentos que podem parecer sobrenaturais e normalmente são ocasionados por sonhos, uso de drogas ou até mesmo pela loucura por parte do narrador ou das personagens. No entanto, essa hesitação acaba tendo uma explicação racional e lógica. Por exemplo, há o filme *Para Roma com Amor*<sup>30</sup>, escrito e dirigido por Woody Allen, em que Leopoldo, um simples pai de família passa a ser perseguido por uma série de paparazzi e repórteres que querem saber como foi seu dia. É algo estranho e, ao mesmo tempo, explicável para o(a) telespectador(a) pelas leis da natureza. Portanto, apesar do mistério imperar, esses acontecimentos não envolvem condições de existência milagrosas ou não-humanas, o que acontece é a divergência entre a fantasia e o contexto em que vivemos.

O subgênero do fantástico-maravilhoso caracteriza-se por narrar acontecimentos sobrenaturais e que, no final, são confirmados. É o que mais aproxima-se do fantástico-puro, afinal, cabe ao espectador(a) decidir se o que está sendo mostrado é real ou não. É o que acontece no livro *Eragon*<sup>31</sup>, o qual conta a história de um jovem de 15 anos que encontra uma pedra azul polida ao entrar em uma floresta. E, em um piscar de olhos, se vê em meio a uma disputa pelo poder de um Império desconhecido, do qual ele é a peça principal. Na história, a vida do personagem muda radicalmente ao descobrir que a pedra é, na verdade, um ovo de dragão. Devido a este fato, a trama enquadra-se no gênero do fantástico-maravilhoso, pois, o personagem, antes de encontrar o ovo, tinha dúvidas sobre a existência do sobrenatural, porém, acaba aceitando, o que nos mostra que o reconhecimento sobre a validade ou não dos acontecimentos é da própria narrativa. Isso é devido ao fato de que o personagem vivencia uma experiência absolutamente impossível no fantástico-maravilhoso.

No maravilhoso-puro, os eventos sobrenaturais não causam reação nos personagens, tampouco no(a) leitor(a)/espectador(a). Enquadram-se, aqui, os contos de fadas e histórias de ficção científica. Como exemplo temos *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e nosso objeto empírico, a série *Game of Thrones*, já que, humanos e as outras criaturas fantásticas aí convivem. Para Araújo (2012, p. 17), *Game of Thrones* “procura que as propriedades do seu universo não se contradigam entre si, isto é, procura fazê-las possíveis”. Por isso, assistimos, na série, por exemplo, personagens femininas dotadas de poderes sobrenaturais como a sacerdotisa Melissandre, uma bruxa com poderes de manipular sombras para atender seus desejos, além de

---

<sup>30</sup> *Para Roma com Amor* foi lançado em 2012. A trama apresenta quatro histórias distintas, com pessoas de diferentes gerações e nacionalidades que passam por aventuras românticas em Roma. Neste filme, o próprio Allen aparece como personagem.

<sup>31</sup> *Eragon* é um livro escrito pelo norte-americano Christopher Paolini e é o primeiro livro do Ciclo da Herança.

poder prever o futuro. E, a “Mãe dos Dragões”, Daenerys Targaryen que consegue fazer com que dragões nasçam após milênios extintos com seu poder.

Por fim, a grande hesitação, a incerteza sobre se é ou não real chama-se de fantástico-puro e é encontrada nas narrações, contos e romances que sugerem eventos sobrenaturais, mas que não são explicados. Como exemplo, podemos citar a figura do autômato, um brinquedo com características humanas ou híbrido, que nos faz questionar, muitas vezes, se é humano ou uma máquina. Portanto, ambos são exemplos de hesitação pura, pois, dificilmente consegue-se separar a realidade da ficção.

Assim, essas construções teóricas sobre a narrativa fantástica nos permitem compreender como os elementos ficcionais vão sendo organizados tanto na narrativa quanto na relação entre história e leitura. Por isso, reconhecer essas narrativas nos permite perceber que movimentos de sentido são utilizados, além das concessões que o(a) espectador(a) faz quando se coloca em contato com uma narrativa que, por suas características, afronta as regras gerais de funcionamento do mundo *real*, mas que são fundamentadas nas narrativas fantásticas a partir de critérios como a verossimilhança e a empatia. Ainda que as situações possam ser impossíveis, que as personagens pertençam a povos irrealis, a construção das situações da história e as marcas características das personagens terão ligação com o universo de interesse dos leitores - do contrário a comunicação entre ambos seria impossível.

A partir disso, é possível compreender que, pelas narrativas, nos relacionamos com as personagens e com suas experiências nas histórias, de modo que é, particularmente, rico observar, nas narrativas fantásticas, os valores *emprestados* pelo narrador às personagens. Assim, de acordo com Casetti e Chio (1999, p. 312, tradução nossa) “a televisão já não é tão somente um espelho do mundo, mas também um exemplo; um canhão de como é o mundo e de como devemos estar no mundo”.

Através dessa concepção geral que tentamos compreender a construção narrativa das personagens Arya e Sansa Stark em *Game of Thrones*, afinal, elas figuram como personagens centrais - que se inserem individualmente (sozinhas) no mundo público e masculino da política e da guerra e, acabam criando representações da mulher para os (as) telespectadores(as).

### CAPÍTULO III - PERCURSO METODOLÓGICO

Neste capítulo, apresentamos o percurso metodológico traçado para o desenvolvimento da pesquisa. Inicialmente, nos coube realizar uma pesquisa de estado da arte para verificar o que estava sendo pesquisado em termos de representação feminina, focando em nosso objeto empírico, a série *Game of Thrones*. Esse primeiro passo nos mostrou que, apesar de o produto já possuir sete anos de existência, são escassas as pesquisas que tenham como objeto a representação das personagens retratadas na trama. Esse fato reforçou a importância de darmos continuidade à temática.

A próxima etapa para a realização de nossa proposta foi demarcar os principais conceitos que norteariam o estudo e que serviriam para dar voz à representação feminina. Assim, elencamos os termos cultura, identidade, representação e gênero como fundamentais para um dos eixos teóricos do estudo. Para o segundo eixo teórico, nossa atenção voltou-se para o universo televisivo, dando ênfase para ficção seriada em televisão. Portanto, esses eixos são indispensáveis para que possamos nos aproximar de nosso objeto empírico de forma a problematizar as construções de sentidos presentes na transição das diferentes identidades das personagens Arya e Sansa Stark.

Nossa investigação é ancorada no materialismo cultural que, por sua vez, é base para a análise cultural-midiática, centrada nos estudos de Raymond Williams (2003) e adaptada à comunicação, tendo como pilar os Estudos Culturais. Assim, criamos um protocolo analítico próprio, inspirado pelo circuito da cultura de Johnson (2006), mas que relaciona o contexto de produção, a cultura vivida e os personagens da série como um todo. Por isso, foi necessário buscar dados de audiência, enredo, bem como bibliografia acerca da produção para poder compreender como essas três instâncias se relacionam.

Com o auxílio da análise textual, adaptada por Casetti e Chio (1999) para os estudos televisivos, enfatizamos a categoria personagens e interações para podermos analisar como as personagens são construídas e representadas no produto audiovisual. Vale destacar que, consideramos a série como um todo, no bojo de suas sete temporadas e, selecionamos as cenas mais pertinentes.

Por fim, o resultado dessa interação entre as três instâncias resultará na categoria mediação, tendo por pressupostos Jesús Martín-Barbero (1997), Orozco Gómez (1997) e Raymond Williams (1979), pois compreendemos que a representação feminina, mais do que um reflexo de nossa sociedade, possibilita novas experiências aos telespectadores, assim como a construção de novos sentidos por sua via interpretativa.

### 3.1 ANÁLISE CULTURAL-MIDIÁTICA

A compreensão do termo cultura é fundamental para os Estudos Culturais, pois é ela quem atua, direta ou indiretamente, no modo de vida dos sujeitos e da sociedade. Assim, ao utilizarmos a análise da cultura como método em nossa pesquisa, pretendemos compreender quais inter-relações que possuem significado nas práticas sociais.

Um dos eixos basilares para a formação dos Estudos Culturais é sua ligação com a *New Left* e com o *Workers Education Association*, um projeto com foco na educação de jovens e adultos operários da época. Essa relação dos intelectuais demonstrava que estavam preocupados com as classes mais populares e, de mesmo modo, contrários aos arroubos do capitalismo. Isso fez com que se aproximassem do marxismo, porém, através de uma relação de crítica, pois, o marxismo dá ênfase à atividade econômica humana e, acaba excluindo “certos tipos de produção que são necessidades humanas permanentes” como saúde, lazer, habitação e educação (WILLIAMS, 1979, p. 151).

Assim, segundo Johnson (2006, p. 13), há três principais influências de Marx nos Estudos Culturais: a) relação entre os processos culturais e as relações sociais de etnia, idade e sexo; b) o poder que a cultura detém para produzir assimetrias nas capacidades de sentir necessidade dos indivíduos; e c) o fato de a cultura ser um local em que predominam as lutas sociais e as diferenças. Os Estudos Culturais, desse modo, “adotaram” do marxismo a busca pela compreensão das relações das camadas de baixo, daqueles que não tem voz. Para dar visibilidade a esta perspectiva, a revista *New Left Review* surgiu como uma resposta política da esquerda (ESCOSTEGUY, 2006). Seu primeiro editor foi Stuart Hall, o qual publicou trabalhos de Thompson e Williams que tratavam a favor de uma análise crítica da cultura operária.

Entretanto, o fato de o campo de estudos não ter um viés totalmente marxista, voltado para o determinismo econômico, fez com que ocorresse uma revolução do marxismo clássico. Assim, os Estudos Culturais voltaram seus estudos para a cultura, afirmando que esta não é autônoma, e sim, um local em que as lutas sociais ocorrem. Segundo Escosteguy (2001), o marxismo contribuiu para o campo de estudos no sentido de compreender a cultura como uma força independente das relações econômicas.

[...] ela não é dependente das relações econômicas, nem seu reflexo, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas. Existem várias forças determinantes - econômica, política e cultural - competindo e em conflito entre si, compondo aquela complexa unidade que é a sociedade. (ESCOSTEGUY, 2001, p.4)

Desse modo, o termo materialismo cultural é cunhado para contrapor algumas das ideias disseminadas pelo marxismo. Segundo Cevasco (2003, p.124), o conceito significa “uma ampliação do materialismo para abarcar domínios pouco explorados na teoria fundante de Marx, uma continuação da tradição em sua chave mais relevante, a de apresentar respostas à situação social”. É através do materialismo cultural que se torna possível compreender o funcionamento da cultura na sociedade contemporânea sendo, portanto, “uma forma de ver no presente as sementes do futuro, de novos significados e valores que podem anunciar uma nova ordem social” (CEVASCO, 2003, p. 116).

Essa jornada da esperança, que Williams (1945) dissemina, nada mais é do que a compreensão dos valores e a construção de nossa própria realidade. Assim, trata-se de uma teoria da cultura como “um processo (social e material) produtivo e de práticas específicas, e das ‘artes’ como usos sociais de meios materiais de produção” (WILLIAMS, 1945, p. 43), pois, a cultura é tida como ordinária, já que, está em toda a parte e em todos os lugares.

Williams (2011, p. 18-19) acredita que a cultura nada mais é que um sistema que une a organização da vida social e, seu desenvolvimento pode ser visto “como um tipo especial de mapa pelo qual a natureza das mudanças pode ser explorada”. Por isso, o autor propõe uma análise da cultura como protocolo analítico. Esta, por sua vez, tem como principal objetivo compreender como se dão as inter-relações de todas as práticas e padrões vividos e experimentados como um todo, em um determinado contexto.

A cultura não é objeto de estudo exclusivo da comunicação. Denys Cuche (2002) acredita que o termo possui distintas classificações e é usado em diferentes contextos históricos. Assim, pode ser compreendida como o cultivo de plantas ou animais, ligada aos valores e crenças de um indivíduo, ou, ainda, reconhecer que é um termo complexo para ser reduzido de maneira simplista. Para Raymond Williams (1992), o termo possui uma ampla gama de significados.

[...] desde um estado mental desenvolvido – como em “pessoa de cultura”, “pessoa culta”, passando pelos processos desse desenvolvimento – como em “interesses culturais”, “atividades culturais”, até os meios desses processos – como em cultura considera da como as artes e o trabalho intelectual do homem. Em nossa época é o sentido geral mais comum, embora todos eles sejam usuais. Ele coexiste com o uso antropológico e o amplo uso sociológico para indicar “modo de vida global” de determinado povo ou de algum outro grupo social. (WILLIAMS, 1992, p.11)

Conforme aponta o supracitado autor, cultura pode ser compreendida como um modo de vida global, isto é, algo em comum que dado grupo social se identifica. Williams (2007) relaciona o conceito às transformações históricas ocorridas na sociedade com as mudanças na



indústria, classes sociais e democracia, que acarretaram também nas transformações nas produções culturais, como a arte, a literatura, a chamada “cultura de massa” e a “cultura popular”. Dessa maneira, para Maria Elisa Cevasco (2007, p. 10), a principal contribuição de Williams “se dá no desenvolvimento de uma teoria e de uma prática de análise que criam um novo parâmetro para pensar a questão crucial da cultura de um ponto de vista de esquerda”. Entretanto, para Raymond Williams (1969), o surgimento de cultura como algo absoluto foi visto como uma resposta à democracia.

A história da ideia de cultura é a história do modo por que reagimos em pensamento e em sentimento à mudança de condições por que passou a nossa vida. Chamamos cultura a nossa resposta aos acontecimentos que constituem o que viemos a definir como indústria e democracia e que determinaram a mudança das condições humanas. [...] A ideia de cultura é a resposta global que demos à grande mudança geral que ocorreu nas condições de nossa vida comum. (WILLIAMS, 1969, p.305)

Para Williams (2007), a palavra “cultura” é uma das mais complicadas da língua inglesa, já que é usada em diferentes contextos. Segundo o autor, o termo tem origem no latim, na palavra *colere*, e possui uma gama de significados como cultivar, habitar e honrar com veneração. Com o passar do tempo, esses significados se separaram e a palavra cultura passou a significar “cultivo” ou “cuidado”. Na Inglaterra, o significado era, primeiramente, associado às classes e, chegando até a definição de algo erudito. No francês e inglês, o sentido do termo estava relacionado à lavoura, com o cuidado com o crescimento natural. “Em todos os primeiros usos, **cultura** era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado *com* algo, basicamente com as colheitas ou com os animais” (WILLIAMS, 2007, p. 117). E, foi partir do século XVI, que o cuidado com o crescimento natural ampliou-se e, assim, o termo também passou a designar o processo de desenvolvimento humano, sendo o sentido principal definido até o final do XVIII e início do XIX.

Ao longo do tempo, duas mudanças cruciais ocorreram em relação à palavra de acordo com Williams (2007, p. 118): primeiro foi relacionado ao sentido de cuidado humano. Segundo, ocorreu “uma extensão dos processos específicos ao processo geral, que a palavra poderia carregar de modo abstrato”. Assim, é a partir da segunda mudança que *cultura* passou a ser compreendida na história moderna, porém só passa a ser relevante, de fato, no final do século XVIII. Concomitante a isto, na língua alemã, o termo cultura era usado como sinônimo de civilização no sentido tornar-se “civilizado” ou “cultivado” e, ainda, no sentido usado pelos historiadores do Iluminismo, “como uma descrição do processo secular de desenvolvimento humano” (WILLIAMS, 2007, 117). De mesmo modo, segundo Tavares (2008), civilização é

um estado realizado, caracterizado pelo seu progresso e desenvolvimento. Assim, tanto cultura como civilização são termos intercambiáveis e, esse fato fez com que intelectuais alemães atacassem essa correlação, preocupados em defender a tradição nacional.

Herder (apud WILLIAMS, 2007), filósofo alemão, passou a indagar que civilização e cultura não são processos lineares, apesar de terem sido desenvolvidos de maneiras semelhantes. A partir disso, salienta que se deve pensar em “culturas”, no plural, afinal, existem culturas específicas de diferentes nações e períodos, ao passo que também há culturas específicas no interior de uma nação. É nesse sentido que se pode pensar a cultura na contemporaneidade, que está associada às artes, música, teatro e cinema, bem como às relações sociais. Nesse entendimento de que cultura é algo universal, sem hierarquizar no sentido de uma cultura ser superior à outra, o autor adota o termo *culturas ordinárias*, pois acredita que estão presentes em toda a sociedade, permeando todas as camadas sociais.

Usamos o termo “cultura” com dois sentidos: para se referir a todo um modo de vida – os significados compartilhados; para se referir às artes e às técnicas – o processo especial de esforço criativo e investigativo. Alguns autores reservam o termo para apenas um desses dois significados; eu insisto em ambos, e na significância do seu uso conjunto. As questões que eu levanto a respeito da nossa cultura são questões a respeito de nossos propósitos gerais e comuns, e ao mesmo tempo questões com profundo significado pessoal. A cultura é comum: em qualquer sociedade e em qualquer consciência (WILLIAMS, 1989, p. 4).

A existência de uma cultura ordinária significa, portanto, que a sociedade vive de acordo com a cultura, afinal “o fazer da sociedade é a busca dos significados e direções comuns, e eles surgem no ativo debate e no aperfeiçoamento pressionado pela experiência, contato e descoberta, escritos eles mesmos na terra” (WILLIAMS, 1992, p. 6). Desse modo, podemos inferir que cultura é tudo o que nos permeia: tradições, modo de vida, decisões, bem como práticas cotidianas e, assim, grupos maiores da sociedade passam a ser representados por esta e acabam identificando-se entre si. Assim, a análise cultural surge, conforme Ana Luíza Coiro (2016, p. 31), para dar conta de “interpretações, as alternativas históricas e os específicos valores contemporâneos através dos quais são trazidos para o presente uma obra, o acervo ou a experiência dos sujeitos de determinado período, de dado lugar”.

Nesse aspecto, vem ao encontro da análise cultural distinguir três definições de cultura, segundo William (2003): **ideal**, **documental** e **social**. A primeira, de acordo com o supracitado autor, é um estado de perfeição, já a documental engloba as obras, pensamento e experiência humana. A última, social, seria um determinado modo de vida, como a sociedade vive. Assim, a análise cultural centra-se nos significados e valores dos modos de vida específicos de um

contexto. Para o autor, ainda, qualquer teoria da cultura deve englobar as três definições, pois, são complementares. Portanto, “devemos tratar de ver o processo como um todo e relacionar nossos estudos específicos – se não explicitamente, ao menos através de uma última referência – com a organização real e complexa” (WILLIAMS, 2003, p. 53, tradução nossa). Ademais, em toda análise cultural devem ser considerados, primeiramente, os padrões culturais, os quais significam uma seleção e configuração de interesses e atividades de uma organização distinta, um modo de vida. Nesse contexto, Williams (2003, p. 56), define a teoria cultural como “o estudo das relações entre os elementos de todo um modo de vida”.

A análise da cultura tem o intento de descobrir a natureza da organização que constitui o complexo dessas relações. A análise de obras ou instituições específicas é, neste contexto, a análise de seu tipo essencial de organização, as relações que umas ou outras encarnam como partes da organização em seu conjunto. Nela, a palavra-chave é “padrão”: qualquer análise cultural útil se inicia com o descobrimento de um tipo característico de padrões, e a análise cultural geral se ocupa das relações entre eles, que às vezes revelam identidades e correspondências inesperadas entre atividades até então consideradas em separado, e em outras ocasiões mostram descontinuidades imprevistas. (WILLIAMS, 2003, p. 56)

Ainda, o autor salienta que estudar qualquer período passado demanda a percepção de compreender como determinadas atividades específicas combinavam-se em um determinado modo de vida. Por isso, é imprescindível saber que, raramente conseguiremos recuperar o “caráter social” ou “padrão de cultura” que Fromm (1972) e Benedict (2000) disseminam e, sim, uma experiência concreta que havia em determinado modo de vida. Para Williams (2003, p. 57), portanto, compreender determinado modo de vida se configura no papel “do visitante, o aprendiz, o hóspede de outra geração: a situação, em realidade, na que todos nós nos encontramos quando estudamos qualquer período do passado”.

Por isso, torna-se importante classificar o conceito de cultura em três níveis. Para Williams (2003) há a presencial, chamada de **cultura vivida**, que é acessível apenas para aqueles que estão vivenciando-a. Outro nível diz respeito aos documentos, obras de arte, patrimônio arquitetônico e vídeos, por exemplo, que compõem a **cultura registrada**; e, por fim, a **cultura da tradição seletiva**, que serve de resgate e incorporação de práticas do passado no presente. Segundo Williams (2003), com a morte de pessoas da geração passada, a cultura vivida daquele grupo transforma-se, aos poucos, em cultura registrada, porém, alguns elementos ficam na geração atual. Assim, a cultura da tradição seletiva acaba por estabelecer uma cultura e também um registro histórico de uma sociedade específica, criando, muitas vezes, a rejeição de “zonas consideráveis” da geração passada. E, distintos interesses determinam esta seleção como os de gênero (HENRIQUES, 2014). Seguindo essa linha de pensamento, Johnson

(2006, p. 51) afirma que “o problema é que as definições do que é considerado importante são, em boa parte, socialmente específicas e, em particular, tendem a corresponder às estruturas masculinas - e de classe média – de ‘interesse’”.

Assim, para compreender como esses três níveis de cultura, descritos por Williams (2003), atuam na contemporaneidade e servem como uma espécie de reflexo da sociedade nos produtos midiáticos, acionamos o conceito de mediação, utilizado para analisar essas experiências que perpassam a tela da televisão. Para Williams (1992, p. 21), a mediação “indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas. Em seus usos mais comuns, porém, refere-se a um modo indireto de relação entre a experiência e sua composição”. Isto significa que a mediação se refere aos sentidos oriundos da interpretação entre sujeito e objeto, quando estão em relação. Por isso, é a partir dessa relação entre ambos que podemos tentar compreender como a sociedade é retratada na mídia, por exemplo, afinal, existe uma troca constante entre a cultura vivida e o objeto.

[...] todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência são antes inevitavelmente mediadas, esse processo não é uma agência separável - um “meio”-mas intrínseco às propriedades dos tipos correlatos. A mediação está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo que é levado (WILLIAMS, 1979, p. 102).

Portanto, a mediação está no próprio objeto e assim compreendemos que todas as produções culturais constituem processos de mediação, afinal auxiliam na nossa interpretação do cotidiano, da vida em sociedade. Para Williams (1979, p. 101), a mediação também seria “o processo de relação entre ‘sociedade’ e ‘arte’”, mostrando-nos que dificilmente encontraremos a realidade refletida na arte, afinal a mediação faz com que o original seja modificado. Nessa mesma linha de pensamento, encontra-se Jesús Martín-Barbero (2000, p. 154), um dos precursores latino-americanos em tentar compreender o conceito, e que acreditava que “mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana”. Portanto, para o supracitado autor, as mediações seriam as formas de comunicação e espaços que estavam, por exemplo, entre o rádio, o que era dito e a pessoa que estava ouvindo. Ainda, Martín-Barbero (2001), utiliza a literatura de cordel para explicar como se dá a mediação nas práticas culturais populares. “Mas não é só meio a literatura de cordel é *mediação*, por sua linguagem que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. Mistura de linguagens e religiosidades. É nisso que reside a blasfêmia. Estamos diante de *outra literatura*” (WILLIAMS, 1979, p. 102). O conceito de mediação, portanto, torna-se o mais apropriado para nossa pesquisa, pois, faz uma espécie de conexão de sentidos entre a ficção e o que é representado, além de estarem, a todo o momento

“sendo compartilhados, produzidos e atualizados durante os processos de interação social” (ROCHA; SILVEIRA, 2012, p. 1).

Portanto, segundo Martín-Barbero (2001, p. 304), as “mediações são os lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão”. São, desse modo, as posições geradas a partir das concepções e significados relacionados à mídia, os quais têm como fonte, por exemplo, o mundo do trabalho, política e produção cultural. Martín-Barbero e Sonia Munhoz (1992, p. 20), ainda definem que o termo possibilita a compreensão das interações que ocorrem entre o âmbito da produção e o da recepção: “o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver”. Assim, as mediações servem como uma negociação de sentidos entre o que é veiculado pela mídia e o que acontece nos bastidores – na sociedade. Para Orozco Gómez (1997), autor que focou no desenvolvimento do conceito, as mediações possuem caráter múltiplo e, portanto, não existe uma única mediação.

[...]a etnia, o gênero, as identidades do público, as instituições sociais a que pertence e os movimentos e organizações cidadãos dos quais participa, são também mediações que estão moldando o resultado de suas interações com a mídia” (OROZCO GÓMEZ, 1997, p. 27, tradução nossa).

Essas fontes de mediação podem ainda servir para mediar outras, o que torna o processo de mediação múltiplo, quer seja entre os próprios meios, nas audiências ou no processo de recepção. Por isso, “a interação TV-audiência emerge de um processo complexo, multidimensional e multidirecional, que abarca vários momentos, cenários e negociações que transcendem a tela da TV” (SIGNATES, 2003, p.11). Assim, o conceito pode ser considerado como um articulador ou negociador de sentidos que está presente em “todo o processo de comunicação” (LOPES et al, 2002, p.39).

Devido a pertinência do conceito, acionamos as características das mediações segundo Jesús Martín-Barbero (1991): sociabilidade, que seriam as práticas cotidianas e contato com os outros; ritualidade como rotina e repetição de certas práticas; e tecnicidade, ou a singularidade de cada meio. Essa categorização significa, portanto, que a cultura se manifesta por meio da tecnicidade, sociabilidade e ritualidade. Porém, para este estudo, em específico, por meio do cotejamento entre os autores Jesús Martín-Barbero (2001), Orozco Gómez (1997) e Raymond Williams (1979) e a problemática, focamos nas características de sociabilidade e ritualidade, visto que, a série analisada busca na cultura vivida informações necessárias para poder dar os

devidos desdobramentos à trama, repetindo, portanto, práticas da contemporaneidade. Assim, “a mediação se expande, se multiplica se dissemina, até alcançar a leitura e o leitor, que se engaja ativamente na produção de sentido” (SILVERSTONE, 2002, p. 27).

Além disso, o fato de ser uma série de televisão faz com que pensemos o meio televisão como um ator social, capaz de produzir realidades à vida cotidiana.

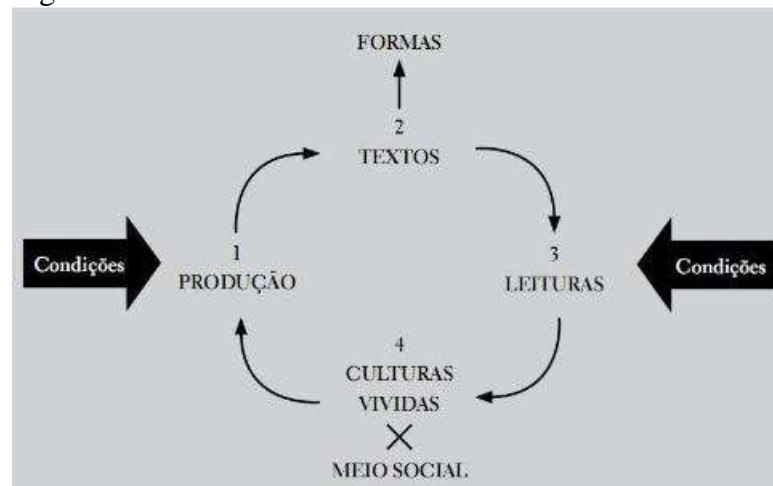
Como um mediador, a televisão guarda [...] uma especificidade, o que implica dizer que ela configura de modo peculiar o presente e a realidade que oferece ao seu público. Ao mesmo tempo, essa leitura, essa “experiência” do mundo propõe uma relação com os “outros” televisivos. É como se se dissesse, na esteira de Barbero, que o “golpe de presente” que a tevê proporciona resulta de uma amálgama temporal em que o passado é atualizado narrativamente e que o presente resultante constitui uma promessa/contrato para o futuro (GUIMARÃES; LEAL, 2008, p.9).

Levando em consideração, portanto, que a mediação nos auxilia na interpretação da cultura vivida, julgamos ser pertinente criar subcategorias próprias para analisar o conceito de mediação associado à série *Game of Thrones*. Para isto, utilizaremos as subcategorias de: a) **gênero**, abordando como este fator é determinante para inferiorizar as personagens; b) **competência**, como valor do feminino público; e c) **moralidade pública**, levando em consideração como esta pode mudar para se adaptar à sociedade atual.

A partir disso, para podermos, de fato, analisar o produto audiovisual proposto com o fôlego que é necessário, consideraremos as instâncias da produção, formas textuais e cultura vivida, afinal, são complementares, estando, portanto, interligadas. Essa relação entre as etapas de um produto cultural é pertinente de ser analisada separadamente, pois cada uma possui suas próprias particularidades.

O circuito da cultura de Johnson (2006), conforme a Figura 5, possibilita que produção, textos, audiências e culturas vividas sejam analisadas dentro de um mesmo contexto analítico, pois, os objetos culturais precisam ser compreendidos dentro de diferentes abordagens. Este, por sua vez, permite compreender a relação entre um produto cultural nas esferas da produção e recepção e nos serve de inspiração para pensar um percurso próprio.

Figura 5 - Circuito da cultura de Johnson



Fonte: Escosteguy (2007)

Na esfera da **produção**, Johnson (2006, p. 56) enquadra as preocupações com a organização das formas culturais, pois, não são apenas os meios materiais de produção que estão incluídos, “mas um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos de discurso”. Assim, os aspectos subjetivos e culturais também devem ser analisados, incluindo análises e descrições do momento da produção em si.

Na instância **textos**, o foco volta-se para os significados que são produzidos por meio das formas simbólicas. Segundo Johnson (2006, p. 75), “o texto não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna disponíveis”. Isso significa que podemos compreender o que está por trás dos textos e quais sentidos são produzidos.

Em **leituras** são analisadas as práticas de recepção como produtoras de sentido. Porém, é importante destacar que, segundo Johnson (2006), é fundamental pensar nos contextos pelos quais os sujeitos estão inseridos. Por fim, **cultura vivida** seria o local em que leitura e produção se desenvolvem, o contexto do objeto.

Assim, percebemos que todas as instâncias presentes no circuito da cultura de Johnson (2006) estão interligadas e, interagem entre si. No entanto, para esta pesquisa em específico, consideraremos somente o contexto de produção, circundando, assim as categorias da cultura vivida, produção e formas textuais. Desse modo, será através da inspiração neste circuito que criaremos um próprio para compreensão dos sentidos reproduzidos na série de televisão.

### 3.2 UMA PROPOSTA AUTORAL DE ANÁLISE PARA A SÉRIE *GAME OF THRONES*

Partindo do pressuposto de que produtos audiovisuais são produtos culturais, a série *Game of Thrones* também deve ser analisada por este viés. Tomamos como referência o circuito da cultura de Johnson (2006) para buscarmos compreender como o feminino é representado no produto audiovisual.

Ressaltamos, ainda, que o foco de nossa pesquisa está centrado no eixo da produção e, por isso, nosso circuito circunda os eixos da cultura vivida, formas textuais e contexto de produção, sendo que a mediação, nesta pesquisa, advém do cotejamento das instâncias discriminadas na sua relação com o objeto.

Consideramos como categorias fundamentais para esta pesquisa o “contexto de produção”, a “cultura vivida”, os “textos” e a “mediação”. Todas amparadas pelo objetivo principal de nossa investigação: analisar quais sentidos sobre o feminino contemporâneo estão presentes a partir da representação das identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark que contribuem para a construção e representação do feminino, considerando em relação à cultura vivida e o processo de mediação.

No âmbito do **contexto de produção** da série *Game of Thrones*, torna-se pertinente fazer um levantamento bibliográfico acerca do produto sobre como a série foi produzida, investimentos bem como situar sobre o canal em que é veiculada, a HBO. Para Hall (2003), este momento da produção serve como sinalizador daquilo que irá afetar o produto final. Portanto, direcionar nosso olhar para este momento específico nos fornecerá alguns dados do que é o produto audiovisual de fato, bem como se deu o seu desenvolvimento.

A instância **cultura vivida**, relaciona-se aos níveis de cultura apresentados por Williams (2003) e, é compreendida como aquilo que é vivido presencialmente, aquilo que serve de inspiração para a produção dos produtos audiovisuais. Segundo Johnson (2006, p. 56) essa instância engloba “um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos de discurso”. Portanto, nesta pesquisa, relacionaremos as temáticas reproduzidas na série como violência sexual, psicológica e casamento forçado com a contemporaneidade. Por isso, será pertinente trazer à discussão dados, em nível global, sobre como a mulher ainda é rechaçada e sofre violência todos os dias para mostrar como *Game of Thrones* se inspira em nossa realidade.

Na categoria **formas textuais**, elegemos a análise textual, de Casetti e Chio (1999) como procedimento analítico pertinente para compreender a representação feminina na série, tendo em vista sua adaptação para o meio televisivo. Assim, será necessário observar as



imagens, os discursos (falas das personagens) e as personagens em si para entender como a identidade, a qual significa o “processo de construção na qual os indivíduos definem a si mesmos em estreita interação simbólica com outras pessoas (LARRAÍN, 2003, p. 32, tradução nossa) se relaciona com a representação. Esta, por sua vez, pode ser compreendido como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborado e compartilhado, que tem um objetivo prático, e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 1993, p. 4). Desse modo, buscamos, através da análise textual abarcar diversos aspectos dos textos que nos possibilitem responder aos questionamentos propostos nesse trabalho. Casetti e Chio (1999) entendem este tipo de análise como um método que valoriza o material simbólico (signos, símbolos e figuras) de um produto em relação a seus componentes específicos, o que produz diferentes efeitos de sentido. São valorizados aqui os elementos estruturais e qualitativos dos programas.

Por isso, a análise propriamente dita entende o produto televisivo como uma realização linguística e comunicativa, além de trabalhar a partir do material simbólico (signos, figuras, símbolos), obedecendo a regras de composição específicas e produzindo determinados efeitos de sentido. Além disso, através desse método, os elementos linguísticos que caracterizam esse material são investigados. Ainda, os textos são compreendidos como elementos complexos, em que são valorizadas as realizações linguísticas e comunicativas, sendo

[...]construções propriamente ditas, que trabalham a partir de material simbólico (signos, figuras e símbolos presentes no léxico de uma comunidade), obedecem a regras específicas de composição (o layout de um noticiário, o fio argumentativo de uma investigação, a sucessão de sequências de uma série, etc.) e produzem certos efeitos de sentido (coexistem com a realidade ou com a irrealidade do que dizem, etc). (CASSETTI; CHIO, 1999, p. 249, tradução nossa)

Na análise textual, os textos de audiovisuais devem ser focados em elementos linguísticos, códigos e materiais, afinal, “eles regularmente atribuem um valor a objetos, comportamentos, situações, etc., e a partir daí dão a eles um peso diferente, conforme julgados implícita ou explicitamente” (CASSETTI E CHIO, 1999, p. 250, tradução nossa). Assim, entendemos que os elementos de significação apresentados no programa devem ser estudados em um contexto maior, que irá auxiliar na construção das identidades das personagens. De acordo com Casetti e Chio (1999) a análise textual não busca por unidades isoladas, mas pretende compreender as relações entre essas unidades e os seus significados.

Os textos, principalmente os audiovisuais, carregam consigo características complexas, formando “universos próprios” de análise, que congregam diferentes aspectos de uma realidade

e de um contexto em que estão inseridos, por isso a importância de pensar a relação entre os diversos elementos que constituem estes textos. Os autores sugerem, então, como instrumento de análise, o *esquema de lectura*, um guia para organizar e compreender o objeto a ser analisado e suas características. Este esquema pode ser uma lista dos pontos mais importantes do texto ou ter uma forma mais estruturada. Um esquema mais amplo irá auxiliar a observar os grandes núcleos do que será analisado, já um esquema mais fechado, auxilia na observação de pontos específicos.

Devido ao fato de nosso objeto tratar-se de um produto audiovisual ficcional, elegemos a primeira possibilidade para criarmos nossa própria subcategoria. Inicialmente, para a qualificação, havíamos previsto as subcategorias “cenas e textos verbais” de modo separado, o que não se mostrou profícuo para a análise. Então, decidimos por unir à subcategoria “personagens e interações”, pois as cenas e os textos verbais contribuem no entendimento e caracterização das personagens analisadas, conforme segue:

**a) Personagens e Interações:** quem são as personagens presentes na série, como acontece o processo de transição de suas identidades ao longo das temporadas, figurinos e como reagem aos fatos presentes na trama. Além disso são observadas, principalmente, as falas das personagens. Ainda, controle dos espaços e ambientação são importantes vetores para compreendermos a representação feminina.

Por fim, Casetti e Chio (1999) afirmam que a televisão põe a prova a noção de texto, já que por um lado apresenta textos cada vez mais reduzidos ou dilatados e, por outro, sai dos limites entre os textos e nos textos. Dessa forma, podemos dizer que a televisão não comunica por meio de textos, mas através de um fluxo contínuo de imagens e sons.

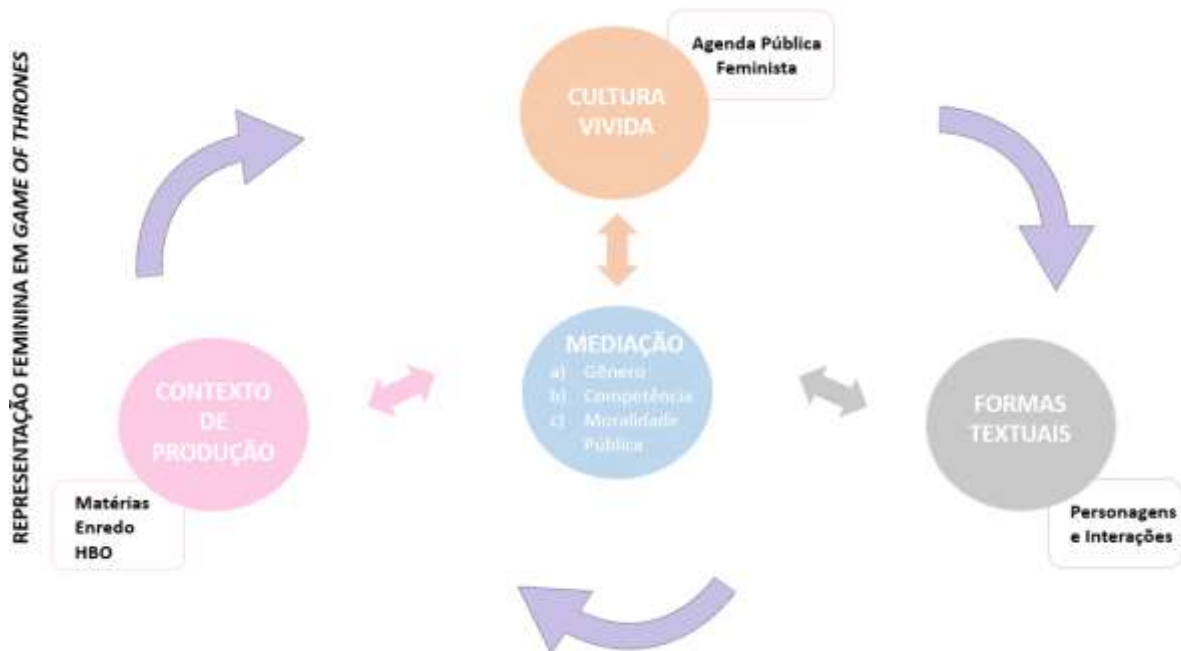
Ainda, a partir da análise textual é possível ir além do próprio texto, problematizando atitudes e valores de quem os cria, revelando o modo como algo é proposto e apresentado a uma audiência. Isso significa que, se por um lado a análise textual atenta para os elementos concretos do texto e sua construção, por outro também atende aos modos interpretativos desses textos e seus significados, valorizando os temas de que se falam e as formas pelos quais são enunciados. Desse modo, a análise textual busca compreender a televisão a partir de sua inserção social e cultural e com isso, “analisar o modo em que a televisão produz sentido, assim como as regras (inclusive implícitas) as que se remetem os produtores e os consumidores dos programas” (CASSETTI e CHIO, 1999, p. 260, tradução nossa).

Por fim, levamos em consideração que a **mediação** é resultado de todos os processos existentes no circuito. Por isso, julgamos ser pertinente relacioná-la a algumas subcategorias,

como: a) **gênero**, abordando como este fator é determinante para inferiorizar as personagens; b) **competência**, como demonstrativo de força; e c) **moralidade pública**, levando em consideração como esta pode mudar para se adaptar à sociedade atual. A escolha destas categorias se dá, principalmente, por nosso embasamento teórico, já que, neste, a mulher é vista de acordo com três eixos: biológico - mera reprodutora; o binômio entre privado x público – a mulher não pode ocupar o espaço público, naturalizado como do homem, e sim, se privar ao lar e aos cuidados da casa e filhos; e a moralidade – de acordo com a concepção judaico-cristã, a mulher é pecadora por natureza, já que cedeu às tentações no paraíso.

É importante ressaltar, portanto, que todas as produções culturais são mediadas, pois buscam na realidade a inspiração para aquilo que é retratado na mídia. Porém, nem sempre a vida real estará refletida no objeto, já que, o processo de mediação faz com que o original seja modificado: apenas parte dela do que é vivenciado, de fato, estará retratado. Assim, apresentamos, na Figura 6, a síntese do nosso protocolo analítico, inspirado no circuito de Johnson (2006), relacionando as categorias bases para nossa proposta.

Figura 6 - Análise cultural-midiática da representação feminina em *Game of Thrones*



Fonte: Elaborado por Ortis (2019)

Esse protocolo analítico servirá, portanto, para atingirmos nosso objetivo central, que é analisar quais sentidos sobre o feminino contemporâneo estão presentes na representação das identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark que contribuem para a construção e

representação do feminino, considerando em relação à cultura vivida e ao processo de mediação.

## CAPÍTULO IV - ANÁLISE CULTURAL-MIDIÁTICA

No sentido de responder nossa questão de pesquisa, quer seja “Como são representadas as identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark, de *Game of Thrones*, e quais sentidos do feminino contemporâneo são mobilizados?”, empreendemos uma análise cultural-midiática segundo o protocolo proposto no capítulo anterior. Assim sendo, nossa análise permeia as categorias de **contexto de produção**, discorrendo sobre o canal em que a série é veiculada – HBO, além de trazer materiais que demonstrem como foi produzida e uma breve contextualização do que acontece ao longo das sete temporadas da trama.

Na **cultura vivida** procuramos fazer associações com a contemporaneidade, como, por exemplo, as temáticas acionadas no produto audiovisual remetem às situações vividas pelas mulheres, diariamente. Além disso, é importante trazer os índices de audiência para comprovar a importância de se estudar tal objeto. Ainda, em **formas textuais**, optamos por dispô-la na categoria: a) personagens e interações: quem são as personagens, para compreendermos como Arya e Sansa são construídas ao longo da série; além de priorizar pela análise das cenas e demarcadores do discurso.

A partir do material encontrado, trataremos o conceito de mediação como construtor do feminino da série, considerando, de forma mais geral, três eixos de problematização: uma disputa entre as matrizes biológica e cultural-construcionista, que refletem o feminino por suas características físico-biológicas e os papéis sociais femininos; uma disputa de sentidos sobre o feminino que se manifesta na construção de papéis sociais decorrentes de um âmbito público e de um privado; e pela construção moral, intrínseca a matriz judaico-cristã, de que a mulher é pecadora por natureza (MURARO, 1991).

A partir desses eixos de observação, desenvolvemos um duplo olhar sobre as cenas e mapeamos os sentidos que, entrecruzados por esses eixos mais gerais, nos permitiram perceber a construção destes sobre o feminino. Acabamos delineando três sentidos mais gerais, o de gênero, competência e moralidade pública, que serão trazidos na última subseção deste capítulo.

### 4.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO – A HBO E A BUSCA PELO TRONO DE FERRO

O canal *Home Box Office*, ou HBO, como é popularmente chamado, é bastante reconhecido no mercado televisivo graças à qualidade técnica e narrativa em suas produções, especialmente nas ficções seriadas. Desde seu surgimento, nos anos 1970, à consolidação no mercado, o canal tem como meta “ser uma emissora pioneira e inovadora na abordagem

narrativa de suas produções, no posicionamento estratégico de sua marca e na adoção de tecnologias de distribuição de seus serviços” (SANTOS, 2013, p.19).

Inicialmente, de acordo com Pepper (apud DANTAS, 2017), a emissora, inspirou-se no trabalho desenvolvido nas emissoras norte-americanas e inglesas para suas primeiras programações. Assim, era comum encontrar programas culturais e educacionais, não ficcionais, além de produtos utilitários que eram distribuídos para escolas e outras instituições, acompanhados de livros didáticos. Esse foi o pontapé inicial para, após, aventurarem-se na exibição de produtos ficcionais até o momento em que pudessem criar conteúdo original.

Assim, no ano de 1983, a HBO exibiu o primeiro filme, de produção própria, para a televisão, *The Terry Fox Story* (EDGERTON, 2008). Esse foi considerado, segundo Gareth James (2011) como um marco para que o canal atingisse, de fato, o sucesso, afinal estava transmitindo uma programação original e quase toda própria. Nessa época, a HBO “já contava com 14,5 milhões de assinantes e, em 1984 as produções originais e exclusivas da emissora representavam 30% da programação” (SANTOS, 2011, p.30). Neste mesmo ano, um novo diretor executivo assumiu a rede, Michael Fuchs e, comprometeu-se a produzir apenas programas inéditos e que provocassem os(as) telespectadores(as) com temáticas maduras. Para Rogers, Epstein e Reeves (2002, p. 51), devido ao fato de o canal ser um serviço *premium*, “não estava sujeita a restrições governamentais e empresariais em relação à profanação, sexualidade e violência, Fuchs viu uma oportunidade de transformar a HBO em um fornecedor de conteúdo direcionado para adultos”.

No entanto, somente nos anos 1990 que houve uma reformulação do formato e, então transformou-se em um canal de exibição de séries de alta qualidade. Como exemplo, há *Oz* (1997-2003), *The Sopranos*, (1999-2007) e, as mais recentes *Boardwalk Empire* (2010-2014) *Big Little Lies* (2017-presente), *Westworld* (2016 – presente) e *Game of Thrones* (2011-presente), produções audiovisuais que trazem temáticas até então pouco exploradas por outros canais como violência, patriarcalismo, sexo e uso de drogas. Para Santos (2011, p.31),

Em 1992, a programação original da HBO já representava 40% do conteúdo exibido. Dois anos depois, a HBO foi a primeira rede premium a adotar o serviço multiplex, no qual o sinal é dividido em dois ou mais canais. Com mais de um canal disponível para os assinantes, a HBO multiplicou as opções de programação oferecidas em sua assinatura. Em 1998, a rede expandiu o serviço multiplex ao criar a megamarca HBO the Works, coleção de canais que inclui HBO, HBO2, HBO Signature, HBO Family, HBO Comedy, HBO Zone (em 1999) e HBO Latino (em 2000). Em 2001, a HBO também introduziu o serviço video-on-demand (vídeo sob demanda, em tradução literal) com o HBO on Demand.

Assim, a HBO, que tem como slogan “*It’s not TV. It’s HBO*”<sup>32</sup> sempre teve como meta principal conquistar e fidelizar o público e, o meio para isso foi focar na produção própria de produtos audiovisuais. Por isso, é pertinente dizer que, a emissora sempre teve sucesso em suas escolhas, afinal, deixou de apenas reproduzir grandes sucessos da indústria norte-americana para criar seu próprio conteúdo, tornando-se um fenômeno cultural (ANDERSON, 2008). Assim, passaram a investir em recursos tecnológicos de ponta, dando ênfase à serialidade e temáticas pertinentes, com pinceladas de dramaticidade em suas tramas, gerando, assim, uma complexificação das produções. Esse fato fez com que a HBO alcançasse um patamar outrora ocupado apenas pelo cinema e pelo teatro, já que estes dois são considerados, em termos estéticos, como padrões de excelência (MITTEL, 2006; JOST, 2006). E, essa mudança pode ser vista, portanto, nas temáticas das produções, já que, produtores e roteiristas passaram a ter mais autonomia e liberdade. Segundo McCabe e Akas (2007, p. 67), essa transformação tornou-se a marca registrada da emissora.

Liberdade para narrar histórias de maneira diferenciada e uma equipe criativa com autonomia para trabalhar com o mínimo de interferência, sem ter que realizar concessões, viraram a marca registrada da HBO: como ela continuamente fala de si e vende a si própria, como a mídia fala sobre ela e como os seus consumidores acabaram entendendo pelo que eles pagam.

Além disso, de acordo com Johnson (2007), o canal pago foi o mais assistido entre as décadas de 1990 e 2000 e multiplicou o número de assinantes devido à disseminação da programação original, fato que acabou, concomitantemente, aumentando seu prestígio. Segundo a plataforma Statista (2017), especialista em estatísticas, somente em 2016 a HBO possuía 134 milhões de assinantes no mundo todo.

Dos assinantes totais da HBO em 2016, quase 50 milhões estavam nos Estados Unidos. O serviço de vídeo sob demanda de alta qualidade da HBO, HBO Now, lançado em abril de 2015, atingiu um milhão de assinantes em março de 2016. Como resultado do sucesso contínuo da empresa em todo o mundo, e graças a programas de sucesso como Guerra dos Tronos, a receita das assinaturas da HBO alcançou a marca de cinco bilhões de dólares dos EUA pela primeira vez em 2016. Esse sucesso vem a um custo, no entanto, pois a empresa gastou quase 2,18 bilhões de dólares americanos em custos de programação em 2016 (STATISTA, 2017, on-line).

Portanto, esse aumento considerável de assinantes só se deu devido ao alto investimento da empresa, já que, investiu quase 2,18 bilhões de dólares na programação totalmente original. Ademais, a rede investe cerca de 25 milhões de dólares por ano para manter a publicidade

---

<sup>32</sup> Tradução: Não é TV. É HBO.

relacionada à campanha *It's Not TV. It's HBO*. Assim, o alto investimento aliado às temáticas consideradas tabus e o formato narrativo apresentado enquadram a HBO na chamada *Quality TV*<sup>33</sup>. Para Knox (2008, p. 271)

AQTV (American Quality Television) é muitas vezes referenciada pelos seus elevados valores de produção, aspecto cinematográfico e encenação vistosa, hibridismo genérico, credenciais de qualidade, que incorporam o formato storytelling e a complexidade narrativa desenvolvida pelas séries de longa duração, com ênfase na caracterização em série, ou (nomeadamente no que diz respeito aos programas da HBO) forçam os limites e os tabus através da representação de conteúdos explícitos.

O fato de a emissora explorar essas temáticas e investir maciçamente faz com que suas produções sejam únicas e originais quando comparadas à TV aberta. Somado a isto está o fato de atrair nomes consagrados do universo cinematográfico como Martin Scorsese e Steven Spielberg, fazendo com que a TV atinja um patamar semelhante ao do cinema (DEFINO, 2014). Além disso, a estrutura narrativa dessas produções, especialmente a das séries, possui um enredo complexo e que torna necessária maior atenção do(a) telespectador(a). Para Mittel (2006, p. 38), o que está ocorrendo é a “reconceituação dos limites entre formas episódicas e seriais, um elevado nível de autoconsciência das mecânicas narrativas e a exigência por espectadores profundamente engajados e concentrados”. E, essa alteração nas formas narrativas estão conectadas às mudanças pelas quais a sociedade passa, sejam elas culturais, tecnológicas ou mesmo na comunicação. Portanto, podemos, agora, compreender a composição da série *Game of Thrones*, partindo, inicialmente, da produção literária para, após, explorarmos a adaptação para o canal HBO.

A série *Game of Thrones* possui um enredo de caráter fantástico e segue as múltiplas histórias dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, e se passa na terra denominada “Sete Reinos”. *Game of Thrones* mostra as violentas lutas dinásticas entre as famílias nobres pelo controle do Trono de Ferro de Westeros - um dos quatro continentes conhecidos no mundo da série -, sendo que a maior parte equivale aos Sete Reinos. Os outros dois continentes conhecidos são Essos e Sothoryos.

A história de George R. R. Martin descreve os fatos históricos que compõe 12 milênios de história dos povos dos “Sete Reinos”. Ela se divide em sete livros e, nestes, há 31 personagens principais e cerca de mil coadjuvantes. O primeiro volume da obra, o livro *A Guerra dos Tronos*<sup>34</sup>, publicado, em seu original, pela editora norte-americana Bantam Spectra,

---

<sup>33</sup> Tradução nossa: Televisão de Qualidade.

<sup>34</sup> Publicada no Brasil pela Editora Leya, no ano 2010, com 592 páginas.



venceu diversos prêmios importantes de literatura, como o Prêmio Locus<sup>35</sup> de 1997 e o Prêmio Nebula<sup>36</sup> de 1998. Também foi indicado ao World Fantasy Award<sup>37</sup> de 1997. A novela *Sangue de Dragão*<sup>38</sup>, que compreende os capítulos de Daenerys Targaryen do romance, venceu o Prêmio Hugo<sup>39</sup> de 1997 como "Melhor Novela". Os outros volumes da série literária são *A Fúria dos Reis*<sup>40</sup>, *A Tormenta de Espadas*<sup>41</sup>, *O Festim dos Corvos*<sup>42</sup> e *A Dança dos Dragões*<sup>43</sup>. Os dois últimos livros, *The Winds of Winter*<sup>44</sup> e *A Dream of Spring*<sup>45</sup> ainda não foram lançados no Brasil.

Na Figura 7 mostramos o mapa de Westeros com suas divisões geográficas. Dessa forma, podemos perceber as terras de cada uma das famílias (*houses*, no mapa) que disputam o Trono de Ferro.

---

<sup>35</sup> Prêmio de ficção científica e fantasia concedido todos os anos pela revista mensal estadunidense Locus.

<sup>36</sup> Prêmio Nebula é concedido anualmente pelo *Science Fiction and Fantasy Writers of America* (Escritores de Ficção e Fantasia da América) para os melhores trabalhos de ficção científica/fantasia publicados nos Estados Unidos durante os dois anos precedentes.

<sup>37</sup> *World Fantasy Award* é um conjunto de prêmios internacionais, concedidos anualmente a escritores e artistas que tenham apresentado proeminentes realizações no campo da fantasia.

<sup>38</sup> Em inglês: Blood of the Dragon.

<sup>39</sup> Prêmio Hugo é um prêmio entregue anualmente para os melhores trabalhos de fantasia ou ficção científica. O nome do prêmio é uma homenagem Hugo Gernsback, fundador da primeira revista de ficção científica *Amazing Stories*.

<sup>40</sup> Publicado no Brasil pela editora Leya, no ano 2011, com 656 páginas.

<sup>41</sup> Publicado pela editora Leya, no ano de 2011, com 884 páginas.

<sup>42</sup> Publicado pela editora Leya, no ano de 2012, com 664 páginas.

<sup>43</sup> Publicado pela editora Leya, no ano de 2012, com 864 páginas.

<sup>44</sup> Tradução da autora "Os ventos do Inverno".

<sup>45</sup> Tradução da autora "Um Sonho de Primavera".

Figura 7 - Mapa de Westeros



Fonte: Wykop (2016)

Já na Figura 8 mostramos o mapa do Mundo Conhecido, ou mapa *mundi* da série, composto pelos respectivos *países*: Westeros, Essos, Mar *Dothraki* e Deserto Vermelho.

Figura 8 - Mapa do Mundo Conhecido



Fonte: Revista Superinteressante (2013)

A produção ficcional televisiva foi criada por David Benioff<sup>46</sup> e D. B. Weiss<sup>47</sup> para o canal *Home Box Office* (HBO). O desenvolvimento da série iniciou em janeiro de 2007. No prefácio do livro “Por dentro da série da HBO *Game of Thrones*”, o autor dos livros, George R. R. Martin explica que, inicialmente, achou a ideia de transformar em série uma loucura.

É fácil para alguém como eu descrever um estupendo salão de festas com uma centena de lareiras, grande o suficiente para acomodar mil cavaleiros, cada um com sua elegância heráldica. Mas coitados dos podres produtores que reproduzirão isso na tela. (MARTIN, 2013, p. 4).

Portanto, passar para a tela todo o universo fantástico criado por Martín demandava tempo e muito investimento. O autor conta que foi a partir do lançamento do segundo livro da trama – *A Fúria dos Reis* -, que produtores e roteiristas começaram a interessar-se em transformar a série de livros em um produto audiovisual, em filmes, mais especificamente. No entanto, devido ao tamanho do trabalho, George sabia que seriam necessários inúmeros filmes para fazer jus a toda a história presente na saga. Assim, começou a pensar em adaptar a história dos livros para a televisão, mas não para a TV aberta, pois, o orçamento não seria suficiente, além de ter inúmeras cenas de sexo e violência.

<sup>46</sup> David Benioff é roteirista, produtor de televisão e diretor norte-americano conhecido por escrever os filmes *Troy* e *X-Men Origens: Wolverine*.

<sup>47</sup> Weiss é produtor de televisão, roteirista e escritor estadunidense.

Tinha de ser a HBO, decidi. O pessoal que fizera Os Sopranos, Deadwood, Roma. Ninguém nem chega perto quando se trata de produzir televisão de qualidade. Mas não podia ser um filme para TV, tampouco uma minissérie. Precisava ser uma série completa, com uma temporada inteira dedicada a cada livro. (MARTIN, 2013, p. 5).

No entanto, a ideia esbarrava no fato de a HBO nunca ter feito alguma produção de fantasia. Esse empecilho perdurou até George R. R. Martin conhecer os produtores David Benioff e Dan Weiss, dois apaixonados pela trama e que queriam tentar levá-la para o canal, o que acabou dando certo. Assim, a HBO, depois de adquirir os direitos de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, contratou David Benioff e Dan Weiss para roteizarem e servirem como produtores executivos da série, que iria cobrir todo o material relevante de cada livro por temporada. Inicialmente, foi planejado que Benioff e Weiss escreveriam todos os episódios, com exceção de um, por temporada, que o autor dos livros e co-produtor executivo George R. R. Martin iria escrever. Entretanto, Jane Espenson<sup>48</sup> e Bryan Cogman<sup>49</sup> foram adicionados ao time de roteiristas, e cada um escreveu um episódio da primeira temporada.

Em termos orçamentários, estima-se que, atualmente, a HBO invista, aproximadamente, US\$ 15 milhões<sup>50</sup> para produzir cada episódio. Ainda, em uma reportagem publicada pela IstoÉ Dinheiro, em 2015, divulgaram que o canal faturou US\$ 4,9 bilhões apenas com as assinaturas em 2014, período em que a empresa ainda não tinha seu serviço de *streaming*, a HBO Go. Na época, a série *Game of Thrones* foi listada pela empresa como a maior causa deste sucesso.

E todo esse investimento pode ser visto no fato de a série ser o programa que mais ganhou troféus no *Emmy* – 38, no total, mais cobiçado prêmio da TV dos Estados Unidos. Devido a esse sucesso, a BBC Mundo (2016) listou alguns motivos pelos quais a série é uma das mais bem sucedidas da história da televisão. O primeiro deles é que o produto audiovisual foi feito para todos os gostos – há terror, guerras e intrigas, todos pincelados com uma dose de fantasia. “Além disso, *Game of Thrones* tem um leque tão amplo de personagens - desde os mais malvados até os heróis mais abnegados - que não é difícil para o telespectador se identificar com algum deles” (BBC MUNDO, 2016).

Outro fato é que a série possui um roteiro repleto de reviravoltas inesperadas, como mortes de personagens considerados primordiais para o desenrolar da trama, por exemplo.

---

<sup>48</sup> Jane Espenson é roteirista e produtora de televisão americana que trabalhou durante cinco anos como roteirista e produtora da série *Buffy the Vampire Slayer*.

<sup>49</sup> Bryan Cogman é roteirista de televisão americana.

<sup>50</sup> Disponível em: < <http://cronicasdoagora.xpg.com.br/quanto-custa-game-of-thrones-hbo/>> Acesso em 9 de abril de 2018.

Segundo Thomson (2006), “sem dúvida, um dos pontos fortes é que tudo acontece muito rápido e constantemente, com mudanças de roteiro surpreendentes”.

Guerra dos Tronos é um fenômeno de narração brutal de espadas e feitiços, traduzido de romances gigantescos e fluidos para a entrega de um mundo alternativo da era medieval em uma tela de alta definição. A sujeira, o sangue, o sexo e o horror da vida medieval estão em plena exibição, à medida que um épico intrincado e multigeracional se desenrola diante de um cenário de sonhos portentosos e ameaças sobrenaturais. Os personagens mais nobres de Guerra dos Tronos morrem de repente, horripelantemente e em fracasso. Pessoas desprezíveis chegam ao poder. O jogo de elite é implacável, as pessoas comuns reduzidas a tentar sobreviver ou ficar fora do caminho, enquanto dinastias invejosas lutam sutilmente até a morte (DYSON, 2015, p. 9).

Ainda, a produção é muito semelhante a de filmes. Há gravações em inúmeros países e, tanto cenários como figurinos são minuciosos. E, somado a isto está o grande fervor que a série provoca nas redes sociais. Há inúmeras páginas no *Facebook*, por exemplo, destinadas a fazer comentários sobre o que acontece em *Game of Thrones*, além, é claro, dos comentários feitos durante as transmissões.

A complexidade de seu roteiro e a grande variedade de personagens fizeram com que ela se transformasse na série perfeita para ser comentada em detalhes nas redes sociais. São muitos os espectadores que usam o Twitter ou o Facebook para analisar ao vivo o que acontece em cada episódio. Além disso, a internet, com múltiplas sátiras, análises e comentários que surgem a cada semana, ajudou para que o fenômeno *Game of Thrones* se alastrasse. (BBC MUNDO, 2016).

Segundo a revista Superinteressante (2013), somente as três primeiras temporadas da série mobilizaram mais de 650 profissionais, sendo que 130 são atores, 21 produtores, 8 diretores, 8 diretores de arte, 32 diretores assistentes, 5 roteiristas, 52 maquiadores e cabeleireiros, 265 técnicos de efeitos visuais e 137 profissionais, que variam entre equipes de áudio e apoio, paramédicos, figurantes, decoradores, escultores, artistas gráficos e carpinteiros.

Desse modo, a adaptação para televisão recebeu o nome de *Game of Thrones*. Sua primeira temporada, composta por 10 episódios, estreou em 17 de abril de 2011 e conta a história, que se passa na ilha de Westeros, ocupada por “Sete Reinos”, cada qual independente. Essa ocupação acabou quando Aegon Targaryen submeteu os reinos a sua casa e ao Trono de Ferro. Assim, surgiram sete casas nobres, fiéis ao rei: Arryn, Baratheon, Greyjoy, Lannister, Stark, Targaryen, Tully e Tyrell. Uma grande guerra aconteceu e, Aegon Targaryen perdeu o poder do Trono de Ferro para Robert Baratheon. Nesse ponto da história, em que somos apresentados aos personagens e à trama, conhecemos Eddard “Ned” Stark - patriarca da família Stark, que vive em Winterfell, norte de Westeros – sendo convidado para ser a Mão do Rei,

uma espécie de conselheiro do Rei Robert Baratheon, e se mudar para Porto Real<sup>51</sup>, a capital de Westeros.

Enquanto Ned Stark tenta manter a situação tranquila no reino, Viserys Targaryen, o príncipe exilado, vende sua irmã Daenerys a *Khal Drogo*<sup>52</sup>, líder do povo *dothraki* – guerreiros nômades de Essos – como troca por um exército para recuperar a liderança do Trono de Ferro que um dia foi de seu pai. Os Targaryen, antes de chegarem a Westeros e unificarem os Sete Reinos, eram uma das 40 famílias aristocráticas da antiga Valíria<sup>53</sup>, um império que dominou grande parte do continente de Essos. São, extremamente, conhecidos como domadores de dragões e, mesmo depois de conquistarem Westeros, a família continuou seguindo vários costumes valirianos, especialmente o casamento entre irmãos para manter a pureza do sangue. Sob o lema fogo e sangue<sup>54</sup>, Viserys, que se considera um verdadeiro dragão, obriga Daenerys a casar com *Khal Drogo* e ela então, torna-se uma *Khaleesi*, rainha dos *dothraki*. Porém, o que o irmão não esperava é que ela se apaixonasse por Drogo e que se tornaria uma concorrente ao trono.

Cersei Lannister é casada com o Rei Robert Baratheon, porém, mantém um relacionamento incestuoso com o irmão Jaime por anos. Assim, o rei acredita ter filhos com ela, mas, na verdade, são frutos de sua relação com o irmão. Esse segredo da rainha é descoberto por Bran Stark, uma criança, que a vê com o irmão. Para se livrar de provas, Jaime empurra o garoto de uma torre, deixando-o paraplégico. Enquanto Catelyn Stark cuida de seu filho Bran, Ned vai com as filhas Arya e Sansa para a sede do reino em Porto Real. Arya é uma menina rebelde, que não se importa com a postura feminina ou nos interesses do reinado. Já Sansa está sempre em volta do príncipe Joffrey Baratheon, filho de Cersei com Robert, que um dia poderá vir a ser rei.

O Rei Robert é ferido durante uma caçada e Ned descobre que Joffrey, o futuro rei, não possui sangue real, que é, na verdade, filho dos irmãos Lannister, contando para os conselheiros reais. Ninguém acredita e certo mal-estar se instaura na capital. Joffrey, já agindo como rei, obriga Ned a admitir seu erro perante toda a população de Porto Real. O patriarca dos Stark

---

<sup>51</sup> Em inglês Kings Landing.

<sup>52</sup> Poderoso senhor da guerra dos *dothraki*, uma nação tribal nômade de cavaleiros que ataca e saqueia Essos. É um guerreiro poderoso que nunca foi derrotado em batalha. É, ao mesmo tempo, amado e temido por seus seguidores, conhecidos como *khalasar*.

<sup>53</sup> Valíria é uma cidade em que os dragões foram domados pela primeira vez. No passado, foi o centro de um grande império, mas, foi supostamente destruída por uma sequência de erupções vulcânicas.

<sup>54</sup> Em inglês *Fire and blood*.

confessa que errou e então, Joffrey, ao invés de perdoá-lo, conforme o combinado, acusa-o de traidor e manda decapitá-lo.

A primeira temporada da série acaba com Joffrey mostrando sua verdadeira personalidade e torturando Sansa, que seria sua futura esposa. A outra filha de Ned, Arya, é levada por um estranho a outra cidade e passa a assumir outra identidade – agora ela é Arry, um órfão. Então, fica prenunciado que uma guerra em disputa ao trono virá.

Ao longo das próximas temporadas – no total são sete e com 67 episódios de, em média, 60 minutos cada<sup>55</sup> - as famílias passam a lutar pelo Trono de Ferro e, inúmeras batalhas acontecem. Grande parte dos principais candidatos ao reinado falecem e dão lugar a novas possibilidades. Por exemplo, Daenerys, a princesa exilada, ao perder o marido torna-se a *Mãe dos Dragões*, pois consegue fazer com que os dragões, extintos há milhares de anos, nasçam após ela entrar, juntamente com os ovos, em meio a uma fogueira. Esse fato faz com que seja vista como uma rainha e parte em busca de seu trono. As irmãs Arya e Sansa ficam órfãs e são obrigadas a seguirem caminhos diferentes – inclusive, mudando suas identidades -, voltando a se encontrar apenas na sétima temporada. Ao longo do tempo, ambas passaram por inúmeros tipos de violência e, ao se unirem, estão mais fortes do que nunca. Além disso, ao final da sétima temporada, veiculada em 2017, uma ameaça comum faz com que as famílias se unam em prol do bem dos povos dos Sete Reinos: a invasão dos *whitewalkers* ou zumbis que transformam humanos em seus semelhantes. No momento, a série conta com sete temporadas e, a oitava e última estreará em abril de 2019.

Quanto à audiência, encontramos no site Adoro Cinema (2018)<sup>56</sup>, os números referentes a todas os episódios e temporadas da série. Assim, já no primeiro episódio, a série teve 2,22 milhões de espectadores(as). O episódio com maior audiência da temporada foi o último, *Fire and Blood*, com 3,04 milhões de telespectadores(as), no dia 19 de junho de 2011. A média total da temporada foi de 2,5 milhões por episódio. As temporadas seguintes superaram expectativas. Em 1º de abril de 2012, estreou a segunda temporada da série, também com dez episódios. O primeiro, *The North Remembers*, já iniciou com mais de 3,8 milhões de espectadores e o último, *Valar Morghullis*, exibido no dia 3 de junho de 2012, alcançou, de acordo com a consultora Nielsen, “5,1 milhões de telespectadores nos Estados Unidos, 38% superior à marca alcançada no capítulo final da primeira temporada” (REVISTA SUPERINTERESSANTE, p. 64). Toda a

---

<sup>55</sup> Todas os 67 episódios foram analisados pelos autores. Assistimos várias vezes para poder, demarcar, as cenas mais importantes para compreensão da representação do feminino.

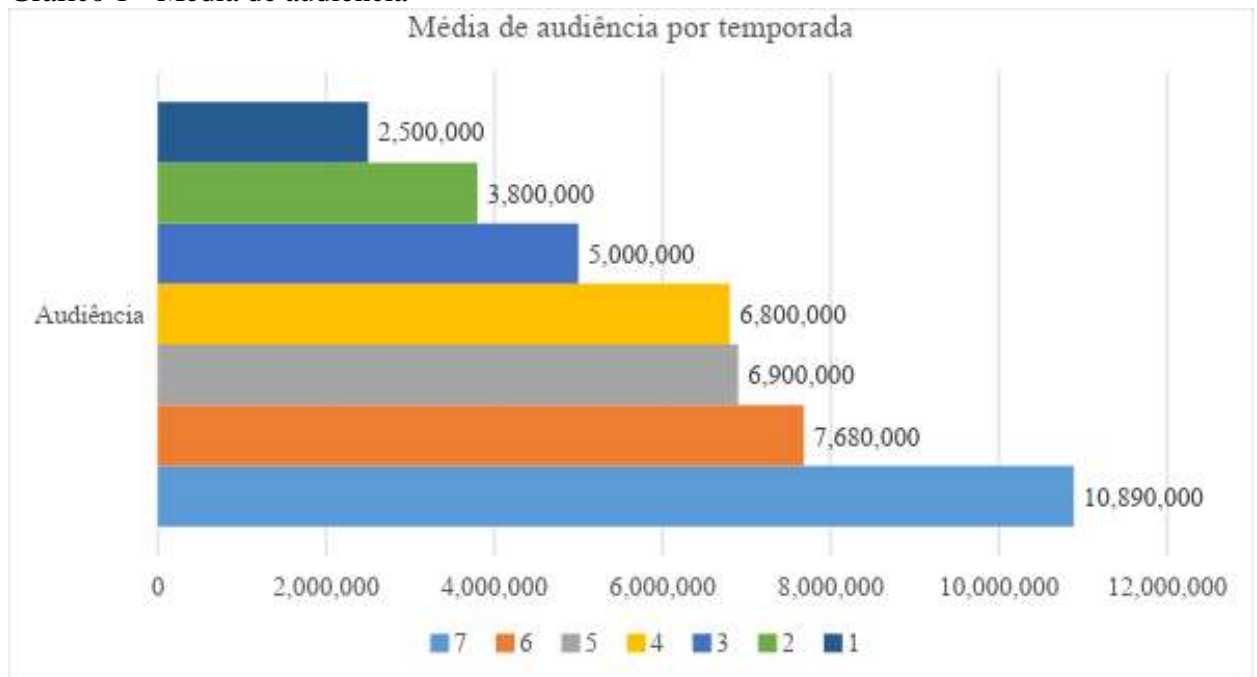
<sup>56</sup> As informações sobre a audiência podem ser encontradas no site [www.adorocinema.com/series/serie-7157/audiencias/](http://www.adorocinema.com/series/serie-7157/audiencias/)

temporada teve, em média, 3,8 milhões de telespectadores(as). Nove dias depois, foi renovada para uma terceira temporada. Já a estreia da terceira temporada aconteceu no dia 31 de março de 2013 com o episódio *Valar Dohaeris* e, já começou com uma audiência de 4,37 milhões de telespectadores(as). Dois dias depois da estreia foi renovada para uma quarta temporada. Entretanto, o recorde de audiência, que bateu todos os episódios das três temporadas, aconteceu em *The Climb*, exibido no dia 5 de maio de 2013, com 5,50 milhões de telespectadores(as). A média geral, por episódio, foi de 5 milhões. A quarta temporada da série foi lançada no dia 6 de abril de 2014 com o episódio *Two Swords* e atingiu a marca de 6,6 milhões de telespectadores(as) e, o último, *The Children*, exibido no dia 15 de junho de 2014, chegou aos 7,1 milhões. Nesta temporada, a média dentre todos os episódios foi de 6,8 milhões de telespectadores(as). Na quinta temporada, o episódio de estreia, *The Wars to Come*, veiculado no dia 12 de abril de 2015, atingiu a marca de 8 milhões de telespectadores(as). E, o último, *Mother's Mercy*, exibido em 14 de julho de 2015, foi assistido por 8,11 milhões de pessoas. A média geral por episódio foi de 6,9 milhões de telespectadores(as).

O primeiro episódio da sexta temporada, *The Red Woman*, foi exibido em 24 de abril de 2016 e 7,94 milhões de pessoas acompanharam. O último, *The Winds of Winter*, atingiu o número de 8,84 milhões de telespectadores, totalizando, em média, 7,68 milhões por episódio. Por fim, *Dragonstone*, primeiro episódio da sétima temporada da trama, foi assistido por 10,11 milhões de pessoas e o último, *The Wolf and the Dragon*, bateu o recorde de todas as temporadas da série, com 16,5 milhões de telespectadores(as) apenas nos Estados Unidos, segundo o site The Hollywood Reporter. Nesta temporada, a média por episódio foi de 10,89 milhões de telespectadores(as). No gráfico a seguir, podemos visualizar como a audiência da série foi crescendo ao longo das temporadas, baseado nas médias de cada temporada.



Gráfico 1 - Média de audiência



Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Além disso, a série é responsável por bater alguns recordes, inclusive, registrados no Guinness Book. De acordo com uma matéria publicada no site BBC Brasil, em 17 de julho de 2017, tem uma “média diária global de 7.191.848 *Demand Expressions*”<sup>57</sup>, uma medida usada pela Parrot Analytics para medir a audiência. Ainda, a maior transmissão simultânea do mundo foi no segundo episódio da quinta temporada. “Foi transmitido simultaneamente em 173 países e territórios diferentes a partir da madrugada de segunda-feira 20 de abril de 2015, sendo a maior transmissão realizada até agora” (BBC BRASIL, 2017). Somado a isso, está o fato de, atualmente, a série ser a campeã de audiência da HBO, com 18,4 milhões de telespectadores em todas as plataformas de exibição.

Nesta instância, evidenciamos algumas principais das condições de produção. Por exemplo, percebemos que o canal HBO está em uma busca constante pela excelência em suas produções, sempre apostando em tramas e assuntos que perpassam a vida na própria sociedade. Além disso, a série *Game of Thrones*, há sete anos, vem ao encontro dessa excelência do canal, já que é a produção mais rentável da emissora e, ainda, a que possui maior índice de audiência mundialmente. Desse modo, fica evidente no contexto de produção a mediação existente entre o que o canal produz e o que é, então, reproduzido na tela, com a contemporaneidade, havendo, assim, uma constante troca de experiências.

<sup>57</sup> A informação pode ser acessada no site [www.bbc.com/portuguese/geral-40630892](http://www.bbc.com/portuguese/geral-40630892).

## 4.2 CULTURA VIVIDA DA TRAMA

Produtos televisivos como a série *Game of Thrones* possuem uma cultura vivida própria, mas, que possui indícios de nossa própria realidade, da contemporaneidade. Por isso, torna-se necessário buscar dados que nos mostrem, de fato, como a agenda pública feminista é retratada. Desse modo, ao longo das sete temporadas da trama, podemos perceber que temáticas como violência sexual, psicológica ou física, casamento infantil, prostituição e mulher como moeda de troca estão bastante presentes.

Em entrevista ao *The New York Times* (2014), o autor da fantasia épica, George R. R. Martin, explica que devido ao fato de a série ter um caráter medievalista e, portanto, ser inspirada em fatos que realmente aconteceram na história da humanidade, é importante que os aspectos não tão agradáveis também sejam mostrados.

Um artista tem a obrigação de dizer a verdade. Meus romances são fantasias épicas, mas eles são inspirados e fundamentados na história. Estupro e violência sexual foram parte de todas as guerras já lutadas, desde os antigos Sumérios aos dias atuais. Omiti-los de uma narrativa centrada na guerra e no poder teria sido fundamentalmente falso e desonesto, e teria minado um dos temas dos livros: os verdadeiros horrores da história da humanidade não derivam de *orcs* ou Lorde das Trevas, mas de nós mesmos. Nós somos monstros (e heróis também). Cada um de nós tem dentro de si a capacidade para o bem e para o mal. (MARTIN in ITZKOFF, 2014, tradução nossa).

O estupro é uma das questões centrais da trama quando queremos falar sobre violência contra a mulher, o qual, segundo a Convenção de Belém do Pará (1994, p.2), significa “qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público como no privado”. Assim, já no primeiro episódio, da primeira temporada da série, a personagem Daenerys Targaryen é estuprada pelo marido na noite de núpcias. Outra cena chocante é quando Cersei Lannister é violentada pelo próprio irmão, com quem tem um relacionamento incestuoso, ao lado do corpo do próprio filho, que está sendo velado. Ainda, há as cenas em que Sansa Stark casa-se com Ramsey Bolton, um sádico, e é violentada diversas vezes. Sabemos que o estupro é algo que deve ser debatido em nossa sociedade, porém, trazer estas cenas em produtos que visam o entretenimento, é questionável, afinal, servem apenas para deslegitimar a presença do feminino, como se precisasse de uma violência para poder se reafirmar e “ressurgir das cinzas”. Para Ana Vieira (2006) estupro “não é forma de redenção, não é entretenimento, é violência contra a mulher. Simples e estirada. Não é divertido, e embora seja real e aconteça o tempo todo – e vez que outra seja bem trabalhado na TV e cinema –, [...] de nada serviu” na série. O caso da personagem

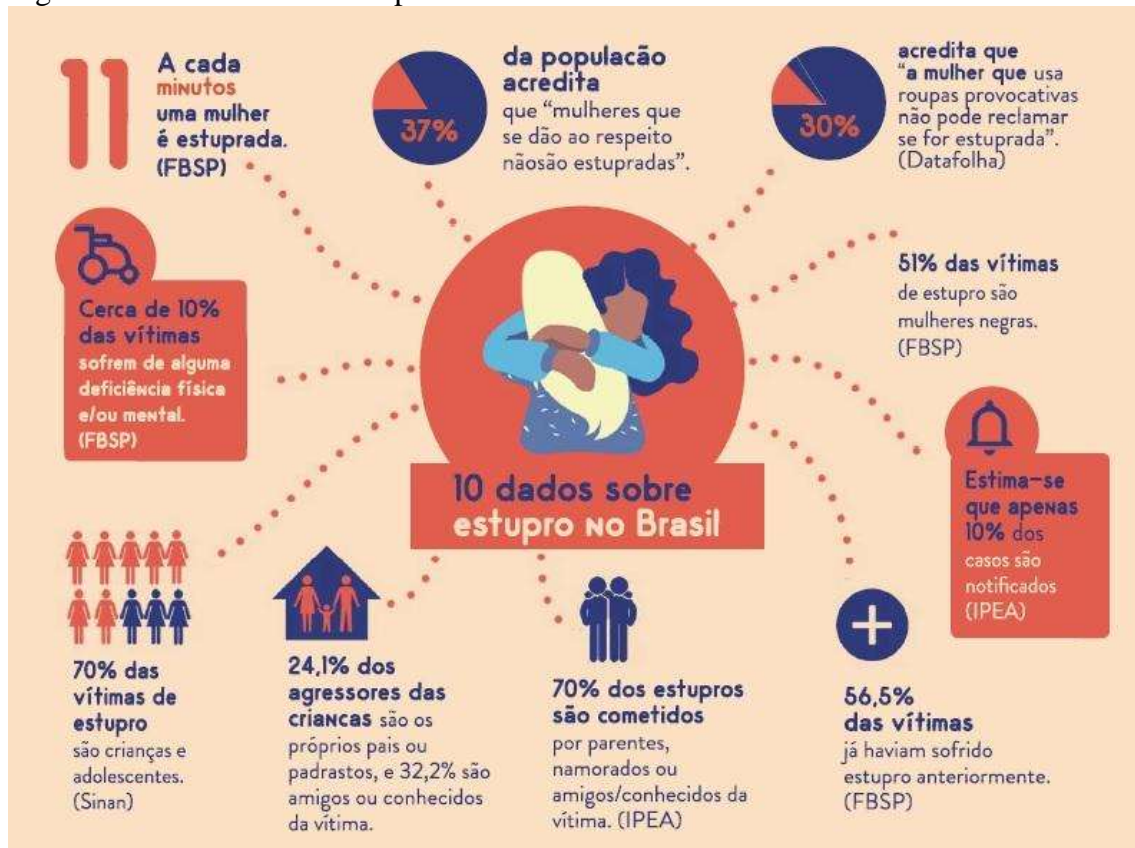
Sansa, em específico, gerou muita repercussão e, o produtor David Benioff teve que explicar o porquê de suas escolhas em entrevista ao *Entertainment Weekly*. “Nós realmente queríamos que Sansa desempenhasse um papel importante nesta temporada [...] Se continuássemos a ficar absolutamente fiéis ao livro, seria muito difícil”. Na saga literária homônima, inúmeras das cenas de estupro, que acontecem na série televisiva, não estão presentes. Sabemos que as histórias são readaptadas para poderem se adequar ao meio que serão veiculadas. No entanto, criar cenas de estupro onde antes não existia, nos faz refletir que, provavelmente, a violência presente em *Game of Thrones* serve apenas como instrumento narrativo, como forma de entreter os(as) telespectadores(as), como se precisassem dessas formas de violência para ascenderem na trama. Assim, é como se fosse necessário que a mulher fosse estuprada para, então, empoderar-se e poder lutar por seus ideais e transformar-se em alguém de destaque na história.

O estupro, de acordo com Brownmiller (1975) é uma relação de poder do homem em relação à mulher. Portanto, essas cenas de violência sexual contra as mulheres transmitidas pela série são buscadas em nossa realidade. Segundo dados da Organização Mundial da Saúde – OMS (2016), uma, em cada cinco mulheres maiores de 18 anos, já foi vítima de violência sexual ou estupro.

Segundo uma pesquisa feita pela Thomson Reuters Foundation (2017), São Paulo é considerada a megalópole com o maior potencial de risco de violência contra as mulheres, estando no mesmo patamar que a capital da Índia, Nova Déli. Seguidas de Cairo, no Egito, Cidade do México, Dhaka, em Bangladesh, Istambul, na Turquia, Jacarta, capital da Indonésia, Kinshasha, no Congo, Carachi, cidade do Paquistão, e Lima, no Peru. Na União Europeia, conforme dados da Eurostat (2015), no ano de 2015, 215 mil crimes sexuais foram registrados e, destes, 90% das vítimas eram mulheres. Dentre os países do bloco, a Suécia é a campeã em violência, com 178 crimes para cada 100 mil habitantes.

No Brasil, segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2018), foram registrados cerca de 164 estupros por dia durante o ano de 2017, ou um a cada dez minutos. Quanto às vítimas, estima-se que 51% sejam mulheres negras. Além disso, de acordo com o Cerqueira e Coelho (2014), em pesquisa para o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 70% dos estupros são cometidos por pessoas próximas como namorados ou amigos. No Rio Grande do Sul, por exemplo, de acordo com o Anuário, 4.372 pessoas foram vítimas de violência sexual em 2017, sendo que as notificações de estupro entre 2014 a 2017 tiveram aumento de 36%. Na Figura 9, criada pela Ong *Think Olga* (2018), é possível verificar alguns dados sobre essa violência no Brasil.

Figura 9 - 10 dados sobre estupro no Brasil



Fonte: Ong *Think Olga* (2018).

Já América Latina e Caribe são consideradas como regiões mais violentas do mundo para as mulheres de acordo com relatório da ONU Mulheres e Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD (2017). A Guatemala figura entre os países com maior índice de feminicídio<sup>58</sup>, totalizando 1.161 casos no país somente em 2016. Já o Brasil, segundo um levantamento da Comissão Econômica para América Latina e Caribe (Cepal), vinculada à ONU, concentrou 40% dos casos de feminicídio na região em 2017 – estima-se que 2,995 mulheres tenham sido assassinadas em razão de sua identidade de gênero e destes 1.133 ocorreram no Brasil. Esses dados alarmantes nos mostram que a violência contra a mulher é uma pandemia mundial.

Outro ponto de destaque é o casamento forçado e infantil. Por exemplo, logo na primeira temporada, uma das personagens principais, Daenerys Targaryen, uma menina de 13 anos, é forçada a se casar para que seu irmão possa atingir seus objetivos. Segundo Daniela Bianchin (2015), essa tradição era muito comum no passado, pois, era usada como um recurso para expandir territórios, acordo de paz e obtenção de riquezas. No entanto, ainda hoje, em alguns

<sup>58</sup> De acordo com o Instituto Patrícia Galvão (2017), o termo feminicídio é utilizado para designar o assassinato de mulheres em contextos discriminatórios.

países, essa prática ainda está fortemente enraizada. De acordo com a *Girls Not Brides* (2017), uma organização não governamental, cerca de 700 milhões de mulheres já foram casadas antes de completarem 18 anos.

No Níger e Índia, por exemplo, essa prática ainda é realizada pois está ligada à crença de que a mulher é inferior e, por isso precisa ter um homem como guardião. O caso do Níger, país da África Ocidental, traz números alarmantes, pois é o que detém a maior taxa de casamento infantil no mundo, sendo que 76% se casam antes de completarem 18 anos conforme dados *Girls Not Brides* (2017). Em algumas áreas do país, o número pode chegar até 89% de meninas que se casam ainda crianças. Na Índia, os dados coletados pela *Girls Not Brides* (2017, online), apontam que os matrimônios infantis normalmente ocorrem, pois “as meninas são vistas como um fardo econômico e o casamento transfere a responsabilidade para o novo marido”. Somado a isso está o fato de que não há uma regulamentação eficaz que forneça proteção a estas meninas (DEVENEY, 2012). Ainda, segundo a *Girls Not Brides* (2017), a Índia é o país com maior número de noivas infantis no mundo. Estima-se que 27% das meninas do país sejam obrigadas a se casar antes de completar 18 anos. As taxas de casamento infantil variam entre os estados e podem chegar a 69% e 65% nos estados de Bihar e Rajasthan.

No Brasil, o casamento infantil também é uma realidade. A pesquisa *Ela vai no meu barco*<sup>59</sup> (2015, p.9), feita pelo Instituto Promundo, sobre casamento na infância e adolescência, mostra que “o Brasil ocupa o quarto lugar no mundo em números absolutos de mulheres casadas até a idade de 15 anos” e é também “o quarto país em números absolutos de meninas casadas com idade inferior a 18: cerca de 3 milhões de mulheres com idades entre 20 e 24 anos casaram antes de 18 anos” (TAYLOR et al, 2015, p. 9). Dentre os resultados desta pesquisa, os autores destacaram que existem alguns fatores principais que levam ao casamento infantil:

- (1) o desejo, muitas vezes, de um membro da família, em função de uma gravidez indesejada e para proteger a reputação da menina ou da família e para segurar a responsabilidade do homem de “assumir” ou cuidar da menina e do(a) bebê potencial;
  - (2) o desejo de controlar a sexualidade das meninas e limitar comportamentos percebidos como ‘de risco’ associados à vida de solteira, tais como relações sexuais sem parceiros fixos e exposição à rua;
  - (3) o desejo das meninas e/ou membros da família de ter segurança financeira;
  - (4) uma expressão da agência das meninas e um desejo de saírem da casa de seus pais, pautado em uma expectativa de liberdade [...]
- (TAYLOR et al, 2015, p. 11).

---

<sup>59</sup> A pesquisa foi realizada em dois estados brasileiros em que há maior incidência dessa, conforme o censo de 2010: Pará, no Norte, e Maranhão, no Nordeste.

Essas meninas, ainda, passam por diversas outras violências domésticas como servidão e escravidão sexual, além de sofrerem violações no direito à saúde e à educação. Para Heleieth Saffioti (2004, p. 87) “são muito tênues os limites entre quebra de integridade e obrigação de suportar o destino de gênero traçado para as mulheres: sujeição aos homens, sejam pais ou maridos”.

Outra temática frequente na série, aliada justamente ao casamento forçado, é a violência doméstica e intrafamiliar contra a mulher. De acordo com o “Mapa da Violência 2015: Homicídios de Mulheres no Brasil” (2015), foram mais de 147.691 mil mulheres vítimas de violência atendidas pelo Sistema Único de Saúde – SUS, em 2014. E, desse número, 67,2% dos casos ocorreram em ambiente doméstico. Esse tipo de violência pode ocorrer tanto dentro de casa como no âmbito familiar, “compreendido como a comunidade formada por indivíduos que são ou se consideram aparentados, unidos por laços naturais, por afinidade ou por vontade expressa” (MARIANO, 2016), ou até mesmo em um relacionamento em que o agressor conviva ou tenha convivido com a vítima.

Somam-se a essas formas de violência, o abuso psicológico. São “gestos que parecem inofensivos, mas que na verdade roubam nossa força, nosso espaço e limitam as possibilidades das mulheres”, segundo o site *Think Olga*. Assim, chantagens emocionais e piadas machistas, mesmo que sutis, são violências e estão bastante presentes em nosso cotidiano. O *Think Olga* criou uma compilação que explica quatro tipos invisíveis de machismo: *manterrupting*<sup>60</sup> (SANDBERG; GRANT; 2015), quando os homens interrompem as mulheres, não deixando que estas concluam seus pensamentos; *bropropriating*, um homem se apropria da ideia de uma mulher; *mansplaining*<sup>61</sup> (SOLNIT; 2014), quando um homem explica, da forma didática, como se a mulher fosse incapaz de compreender; *gaslighting*<sup>62</sup>, a violência emocional através da manipulação psicológica.

Além das formas de violência, *Game of Thrones* faz um apelo à maternidade, a qual, o movimento feminista considera como “eixo central da ‘opressão das mulheres’, que sua realização determinava o papel das mulheres na família e na sociedade” (SCAVONE, 2011, p. 52). Nesse contexto, a trama apresenta o fato de ser mãe como eixo central no papel

---

<sup>60</sup> O termo surgiu através do artigo *Speaking while Female, and at a Disadvantage*, publicado no The New York Times em 2015. O texto foi escrito pela chefe de operações do Facebook, Sheryl Sandberg, e pelo professor da Universidade da Pennsylvania, Adam Grant, os quais citam um estudo de pesquisadores da Universidade de Yale que mostra como senadoras americanas tendem a se pronunciar menos que os homens.

<sup>61</sup> Rebecca Solnit, ao participar de um programa de televisão sobre política, teve a explicação de um termo, o qual ela dominava, por um homem. Após, escreveu o livro *Men Explain Things to Me*, que levou à criação do termo.

<sup>62</sup> O termo tem origem no filme *Gaslight*, de 1944, em que o marido manipula lâmpadas de gás de casa para que a mulher acredite estar vendo coisas estranhas, praticando, então, violência psicológica.

desempenhado pelas personagens. Por exemplo, Daenerys torna-se a Mãe de Dragões; a Rainha Cersei perderá o respeito devido a sua debilidade materna frente ao filho Joffrey e Catelyn Stark, por sua vez, provoca o massacre de seus companheiros ao optar por salvar suas filhas, algo que uma mãe faria, ao invés de ganhar a guerra, fato esperado de um homem. A mulher ocupa, portanto, lugares sociais previamente definidos e a maternidade se materializa como uma positividade absoluta, de forma que qualquer comportamento, por parte de uma mulher, que questione a validade ou *exigência social* da maternidade, costume ser refutada como antinatural. A maternidade, nesse contexto, não é uma escolha – é um desejo e uma obrigação moral da mulher. E a escolha contrária, por não ter filhos, ainda que tolerada será, tendencialmente, discriminada como arbitrária, em uma visão de ataque à coletividade (SCAVONE, 2001).

Por isso, aquelas que fogem às regras socialmente impostas em *Game of Thrones* são castigadas devido aos "erros femininos" - as personagens da trama, quando conseguem conquistar algo, “são manipuladoras, masculinas ou sexualizadas, de forma que são punidas ou precisam de homens para atingir seus objetivos” (MALAGÓN, 2016). Desse modo, a imagem que nos é passada é que o feminino somente consegue se empoderar ao passar por situações traumáticas ou que sempre precisam ter um homem por trás de seus sucessos. *Game of Thrones* é uma série televisiva que tem como mote dar voz aos subalternos. Porém, esse foco está sendo disseminado em forma de violência generalizada, como se somente através do sofrimento gratuito que um marginalizado possa empoderar-se.

Em contrapartida a esse falso protagonismo feminino, que vai de encontro a agenda feminista pela luta de equidade entre os gêneros, as atrizes que atuam na série posicionam-se como feministas. Em entrevista ao jornal britânico *The Telegraph* (2017), a atriz Emilia Clarke, que interpreta a personagem Daenerys Targaryen, afirmou que a trajetória de sua personagem na trama, a fez ser mais feminista.

Isso me deu uma visão real sobre o que é ser uma mulher que resiste à desigualdade e ao ódio. E conforme [Daenerys] se torna mais empoderada como mulher, você não pode mais esconder. Você está adicionando às vozes que vão fazer com que as pessoas percebam que uma sociedade igualitária é que o queremos. (CLARKE, 2017, tradução nossa).

*Game of Thrones* perpassa, portanto, as telas ao trazer para discussão o embate da representação feminina. Maise Williams, que interpreta Arya Stark, e defensora do movimento feminista, discursou em um evento da marca Always, em Nova York sobre a importância das mulheres serem livres. “É tempo das garotas serem livres, livres para cultivar e celebrar

quaisquer qualidades e talentos que fazem elas diferentes. Essa transição deve acontecer com um coração e mente abertos” (WILLIAMS, 2016, on-line). Devido a esta ampla discussão sobre a representação das mulheres, as próprias atrizes da série abraçam a bandeira do feminismo.

Nesta instância da cultura vivida da trama percebemos que produtores e o próprio escritor da saga literária buscaram problematizar tipos de violência que acontecem na contemporaneidade em relação ao feminino. No entanto, apesar de sabermos que é necessário que essa discussão exista, bem como que sejam criadas políticas públicas, acreditamos que o papel de uma série de televisão é entreter os(as) telespectadores(as), e não veicular cenas de violência gratuita contra mulheres, que buscam, dia a dia, por equidade.

#### 4.3 FORMAS TEXTUAIS: PERSONAGENS E INTERAÇÕES

De modo a compreender a representação da mulher contemporânea nas personagens Arya e Sansa Stark, da série *Game of Thrones*, e considerando os aspectos formais de organização da pesquisa, consideramos a necessidade de um recorte no *corpus* de análise que permitisse o desenvolvimento desta e se mostrasse satisfatório para mapearmos os eixos adequados representativos dos valores presentes nas personagens. Realizamos, para tanto, um exercício empírico de contato com o material de análise, buscando apurar nosso olhar de pesquisa em busca de *pontos de virada* na narrativa e selecionando as *cenas* que se mostraram mais relevantes para a investigação que propomos.

Realizamos uma observação flutuante da série *Game of Thrones*, considerando o universo de episódios que compõem as sete primeiras temporadas, totalizando 67 episódios. E, devido à quantidade de episódios, optamos por selecionar as cenas consideradas mais relevantes para compreender, ainda que parcialmente, os elementos centrais utilizados na narrativa audiovisual na representação do feminino através da construção da identidade das personagens. Assim, selecionamos, no total, 30 cenas que se referem as sete temporadas e, mostramos na Tabela 1 quais são os episódios e suas respectivas temporadas.



Tabela 1 - Episódios analisados

TEMPORADA E EPISÓDIO	NOME DO EPISÓDIO
S01E01	<i>Winter is Coming</i>
S01E04	<i>Cripples, Bastards, and Broken Things</i>
S01E10	<i>Fire and Blood</i>
S02E02	<i>The Night Lands</i>
S02E07	<i>A Man Without Honor</i>
S03E08	<i>Second Sons</i>
S03E09	<i>The Rains of Castamere</i>
S03E10	<i>Mhysa</i>
S04E01	<i>Two Swords</i>
S04E05	<i>First of His Name</i>
S04E07	<i>Mockingbird</i>
S05E03	<i>High Sparrow</i>
S05E04	<i>Sons of the Happy</i>
S05E06	<i>Unbowed, Unbent, Unbroken</i>
S05E10	<i>Mother's Mercy</i>
S06E03	<i>Oathbreaker</i>
S06E05	<i>The Door</i>
S06E08	<i>No One</i>
S06E09	<i>Battle of the Bastards</i>
S07E02	<i>Stormborn</i>
S07E03	<i>The Queen's Justice</i>
S07E06	<i>Beyond the Wall</i>

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Trabalhamos, portanto, dentro do universo dos 67 episódios que compõem as sete temporadas da série *Game of Thrones* e, extraímos aqueles que contribuíssem para a compreensão da representação feminina associadas às personagens Arya e Sansa na narrativa. Encerramos nosso *corpus* com um total de 30 episódios e 30 cenas/acontecimentos, sendo que 15 são de Arya (Tabela 2) e 15 de Sansa (Tabela 3). Destacamos que a escolha se deu através da análise da trajetória individual de cada uma das personagens e por isso foram selecionados os episódios que contribuíssem para a compreensão dessas trajetórias e que constituíssem

marcos muito importantes na vida delas. Portanto, optamos por analisar cada personagem separadamente.

### 4.3.1 Arya Stark

Arya Stark é a filha mais nova de Eddard Stark e, desde o primeiro episódio da primeira temporada da trama, podemos perceber que, ao invés de pensar em casamento e ter filhos – condição associada a maioria das mulheres do enredo - prefere cavalgar, brincar, lutar com espadas e disparar arco e flecha com seus irmãos e outros garotos. Por muitos, é considerada como “rebelde, que se aborrece com tudo o que seja considerado ‘feminino’”. Não dá a mínima para costura, música ou vaidade” (SPECTOR, Caroline, 2015, p. 121) no universo da trama.

Para tornar mais clara a seleção dos momentos que correspondem à personagem Arya Stark, optamos por criar a Tabela 2. Nesta, podemos visualizar cada um e de que episódio faz parte.

Tabela 2 - Cenas de Arya Stark

TEMPORADA E EPÍSÓDIO	ACONTECIMENTO
S01E01	Arya atira uma flecha no lugar do irmão (10'59'')
S01E04	Quer ser senhora de um castelo (24'31'')
S01E10	Transforma-se em Arry (39'28'')
S02E02	Gendry sabe que ela é uma menina (32'04'')
S02E07	Arya conversa com Twyin (15'06'')
S03E09	Arya ameaça Cão de Caça (21'50'')
S03E10	Mata pela primeira vez (41''17)
S04E01	Recupera a espada (50'04'')
S04E05	Cão de Caça humilha Arya (28'57'')
S04E05	Cão de Caça bate em Arya (29'22'')
S04E10	Arya conhece Brienne (42'00'')
S05E03	Jaquen questiona Arya (29'15'')
S06E03	Era Arya Stark (38'28'')
S06E08	Reassume ser Arya Stark
S07E06	Arya diz que pode ser quem quiser (1'02''000'')

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Selecionamos, inicialmente, a Figura 10. Esta mostra a personagem disparando uma flecha no lugar de seu irmão, Bran, que estava sendo ensinado pelos irmãos, Jon e Robb, afinal, ainda não sabia manusear a arma adequadamente, e os semblantes deles ao verem que foi Arya, uma garota, quem disparou a flecha. A incredulidade dos três homens pode ser relacionada ao fato de que, de acordo com os padrões da sociedade, são os meninos que devem brincar de bola e carrinho, enquanto as meninas de boneca e casinha. Ainda, os garotos valorizam o fazer e o poder, enquanto as meninas se preocupam mais com o ser e o ter (BROUGÈRE, 2004). Esse binarismo classifica sexualmente tanto brinquedos quanto brincadeiras, contribuindo para a reprodução de estereótipos de que a mulher é dominada pela emoção, por exemplo, e, portanto, não pode brincar de arco e flecha porque não faz parte do seu papel social. Assim, na presente sequência, Arya, uma garota, estaria violando um dos princípios masculinos e adentrando em um campo proibido para quem é mulher.

Figura 10 - Arya atira uma flecha no lugar do irmão



Fonte: HBO

Além disso, já fica visível que, diferentemente do que estamos acostumados a ver nas representações de meninas, Arya se veste com um vestido simples, que não demarca o corpo, na cor cinza. De acordo com Freitas (2007), a preferência por essa cor significa revolta com o destino – no caso ser uma lady. Já o cabelo, por exemplo, está preso para trás e, portanto, o figurino nos mostra que a personagem não se preocupa com vaidade e sim, em sentir-se confortável. Ainda, a personagem aparece do joelho para cima, dando ênfase para o que se tem nas mãos - um arco - mas que permite que o cenário também seja visto. Este, por sua vez, tem a intenção de fazer o(a) telespectador(a) refletir sobre se ela está em um local adequado ou não, pois podemos ver que há animais mortos, como uma espécie de açougue, portanto, por ser uma menina, não estaria em um local adequado.

A Figura 11 mostra Arya junto ao pai, em Porto Real. No entanto, a menina não gosta do local por ser muito pomposo e, passa o tempo aprendendo a manejar a espada com Syrio Forel, um espadachim. Em uma conversa com o pai, no quarto episódio da primeira temporada,

a menina pergunta se algum dia poderá ser a senhora de um castelo, conforme podemos ver na sequência representada na Figura 11.

Figura 11 - Quer ser a senhora de um castelo



Fonte: HBO

O pai, no entanto, responde “você se **casará** com um grande senhor e governará seu castelo. Seus **filhos** serão cavaleiros e princesas e senhores” (GAME OF THRONES, 2011), reforçando a ideia de que a liderança é destinada aos homens. Portanto, pelo teor da conversa, podemos perceber que, no universo ficcional da trama, ser mulher está fortemente associado ao lar, marido e aos filhos. Assim, Arya, por ser uma menina, não pode ser a dona de um castelo e sim, apenas governá-lo: cuidar dos empregados, refeições e limpeza. Porém, Arya retruca ao pai e responde “não, essa **não sou eu**”. Nesse sentido, o destino das mulheres na trama é ser do lar e não ser proprietária, fato que vai ao encontro do que afirma Ivoni Reimer (2006a, p. 79): “a mulher não pode ser proprietária ou herdeira, nem possuir dinheiro”, o que nos faz perceber uma relação de sentidos, proposta pela série, com os valores do patriarcado de que a mulher é

vista como propriedade do homem – ele é o senhor das terras, escravos, dos filhos e da mulher. Há, portanto, uma valorização do masculino em relação ao feminino. Segundo Muraro (1991), controlando a mulher significa para o homem a possibilidade de controlar a sexualidade feminina. Este valor é reconstruído no contexto narrativo de *Game of Thrones*: a série retrata um mundo fantástico não correspondente, por si só, ao nosso mundo (real) – não observamos um momento no passado da humanidade<sup>63</sup>, ao contrário, é da construção de universos fantásticos que estamos falando quando observamos a narrativa da série, já que, podemos dizer que ela se enquadra no gênero maravilha-puro, pois, a ocorrência de eventos sobrenaturais não causa reação no espectador, por considerar normal a convivência de humanos e seres sobrenaturais (TODOROV, 2008). Apesar disso, e pelas próprias exigências da narrativa ficcional, é necessário que os autores inscrevam sua narrativa em movimentos de verossimilhança, que permitam que o telespectador reconheça situações, valores e contextos, e possa, portanto, se relacionar/envolver com a história<sup>64</sup>. *Game of Thrones* elegeu, para tanto, certo imaginário sobre a Idade Média, com servos e a mulher servindo apenas como moeda de troca. Um universo monárquico em que ocorre uma submissão por parte de toda a população, além da ausência de uma efervescência cultural – não havia um plano artístico<sup>65</sup>. Por esse contexto, o telespectador é capaz de imaginar que essa submissão da mulher seja normal, já que naquele período – de nossa história (real) – era dessa forma que acontecia.

Assim, fica evidenciado que a mulher está predestinada a ser esposa de alguém e que não pode escolher qual será o seu destino. Quanto ao figurino, a personagem segue com o mesmo estilo de quando estava em casa, em Winterfell: roupas folgadas, que não demarcam o corpo, com cores neutras. No entanto, aqui chama a atenção o fato de ela estar usando uma blusa em tom pastel e, por baixo uma camisa verdade, além de calça. O uso do verde, mesmo que pouco visível, significa, segundo Freitas (2007), coragem e harmonia, que pode ser interpretado no ato de querer aprender a manejar a espada. Além disso, a câmera está abaixo do nível dos olhos, o que sugere certa superioridade. No entanto, pelo posicionamento vemos que essa superioridade se dá apenas para um dos personagens, afinal o pai, Eddard, está na frente

---

<sup>63</sup> Há séries que exploram fatos que aconteceram no passado da humanidade, como Roma, produzida pela HBO em 2005, que retrata a história de Roma, à época dos generais Julio César, Pompeu e Otávio. Outra, é The Tudors, baseada na história do rei Henrique VIII, da Inglaterra, e que foi exibida em 2007. Estes exemplos, apesar de corresponderem ao nosso passado histórico, possuem fatos não verossímeis. Ou seja, sabemos que são fatos reais que estão sendo retratados, porém, nem tudo é exatamente fiel.

<sup>64</sup> Não importa que a história aconteça no espaço, no futuro, no passado. O importante é que ela ofereça condições de compreensão dessa realidade ao telespectador do presente.

<sup>65</sup> A Idade Média é conhecida como “Idade das Trevas”, por ser uma época em que as pessoas, tinham a mente fechada e viviam em constante medo – a Inquisição imperava. Portanto, a arte e cultura, em geral, voltam no Iluminismo.

da filha, Arya, confirmando, portanto, que o homem é superior a filha, a mulher. No desenrolar da trama, Eddard, é morto por traição, sendo decapitado na frente das duas filhas e, esse fato faz com que toda a família Stark torne-se inimiga daqueles que estão no poder. Assim, Yoren, um amigo da família, faz com que Arya transforme-se em um menino para não ser reconhecida e, então, feita de refém. Na Figura 12, podemos ver a personagem com os cabelos curtos.

Figura 12 - Transforma-se em Arry



Fonte: HBO

Além da mudança estética, Yoren obriga a garota a mudar de nome também. “Você é **Arry** agora, escutou? Arry, **o garoto órfão**. Ninguém faz muitas perguntas a um órfão. Porque ninguém dá a mínima” (GAME OF THRONES, 2011). Pelo diálogo, percebemos que Arya precisou usar um disfarce para não ser descoberta, passando a chamar-se Arry. Então, outrora ela era Arya Stark, a filha de Ned Stark, membro da nobreza. Era a filha de alguém e, portanto, era reconhecida no meio em que vivia. No entanto, ao mudar de nome e passar a ser um órfão, perde a identidade vinculada à família, como se precisasse ter um sobrenome reconhecido para ser alguém. Para Spencer (2015, p. 122), ao perder esse vínculo, Arya passa a não ser ninguém, afinal, as identidades femininas, na trama, “dependam largamente do poder masculino — a posição, a posse de terras e a riqueza de seus pais ou maridos. Tire isso e elas se tornam, na essência, ninguém, pessoa alguma”. Por isso, no momento em que precisa mudar de nome, perde sua identidade inicial, a de mulher e filha de um nobre. Agora, precisa agir como um menino, pois, é uma importante peça política para o desenrolar da trama e, continuar sendo Arya, uma mulher, faz com que corra inúmeros riscos como ser presa, estuprada ou até mesmo morta. Por isso, Arya se reinventa como Arry e, desta vez, pela imagem, evidencia-se o papel assumido pela personagem, que passa ser um garoto como disfarce. Desse modo, o plano é utilizado como estratégia para dar ênfase devido ao fato de ser um menino – é superior, agora, por ser homem, por isso tem lugar de destaque na cena.

Já na segunda temporada da trama (Figura 13), Arry convive em meio a um grupo de homens que serão levados para a Muralha, local onde os desertores ficam para defender o reino

de qualquer ameaça. Durante uma conversa com Gendry, o homem fala que sabe que Arya não é um menino, e sim, uma garota. Contrariada, então, Arya abre o jogo para o amigo e esclarece quem ela é, de fato, afirmando “Meu nome não é Arry. É **Arya**. Da **Casa Stark**. Yoren está **me levando para casa**, em Winterfell”. Gendry, então, percebe que ela é, na verdade, uma nobre e a chama de “dama”, algo que é rebatido por Arya, que afirma que sua mãe e irmã eram damas, ela, não. O diálogo segue e, Gendry comenta: “Você era **filha de um Lorde** e morava em um castelo. Aquilo **sobre o pau**. Eu **não devia ter falado isso**. Tenho mijado na sua frente, e tudo. Eu **deveria te chamar de senhora**” (GAME OF THRONES, 2012).

Figura 13 - Gendry diz que sabe que ela é uma menina



Fonte: HBO

Desse modo, o que podemos perceber neste momento é, novamente, em como as diferenças entre homens e mulheres são reafirmadas no cotidiano, tanto da trama como em nossa realidade. Na cena exposta, fica evidente o quão ser mulher está associado à delicadeza, à emoção e à educação, enquanto o masculino vincula-se aos modos mais grosseiros e linguajar considerado impróprio para mulheres. Ademais, pela fala de Gendry, outra questão é reafirmada: a de classe, afinal, desde o início, ele sabia que Arya era, na verdade, uma menina e, mesmo assim, seguiu agindo normalmente como um homem na frente dela. Entretanto, no momento em que soube que era filha de um nobre, mudou o discurso. Isto significa que, enquanto pertencente a uma classe mais baixa, a menina poderia ver o pênis de Gendry e ouvir palavrões, como se aquele fosse o seu lugar. Porém, no momento em que descobre que ela é uma “dama”, muda o tom de voz e desculpa-se, afinal, aquele não é um ambiente apropriado, muito menos pode agir como homem na sua frente. Desse modo, segundo Safiotti (1998), existem categorias sociais subalternas de preconceito, sendo que, hierarquicamente, a mulher negra e pobre está em último lugar, enquanto o homem branco e rico está no topo. Arya não se enquadra na base dessa *pirâmide* disseminada pela supracitada autora, está em um nível acima pelo fato de não ser negra. Entretanto, a mensagem passada pela série é clara, a de que existe

distinção entre o gênero e a classe social. Por isso, está marcada na série a mulher nobre e a mulher pobre. Uma deve ser delicada, casar-se e ter filhos; a outra deve viver em meio à promiscuidade, ouvir e ver o que não deseja. Assim, percebemos que ser mulher já é motivo de preconceito; se for pobre, há preconceito duplo. Quanto ao traje de Arya, aqui percebe-se que ocorreu uma troca de cores: saem os tons pastéis e verdes, e entra em cena o marrom. Para Freitas (2007), essa cor pode significar mal-estar e desconforto e se enquadra no momento que Arya vive, pois é fugitiva, perdeu o pai e não sabe onde os outros familiares estão. O uso do marrom segue na próxima imagem, que acaba reafirmando esse sentimento vivido pela garota.

Após a conversa com Gendry, a garota acaba sendo presa por um grupo de homens liderados por Polliver, que servem ao rei para Harrenhal, uma espécie de prisão, e tem sua espada Agulha<sup>66</sup> roubada e é obrigada a trabalhar como empregada de Twyn Lannister, que não sabe que a garota é filha de Ned Stark. Os dois conversam sobre a fortaleza em que estão e, sobre a história dos Sete Reinos. Arya então demonstra saber muito, principalmente em relação a grandes guerreiras que lutaram no passado e, Twyn estranha uma simples garota, filha de um mero construtor, ter tanto estudo. Devido a isso, comenta que normalmente “as **garotas** se interessam pelas **donzelas das canções, Jonquil**<sup>67</sup>, **flores nos cabelos**” (GAME OF THRONES, 2013). A fala de Twyn vai ao encontro do que afirma Mary del Priore (2013, p. 14), pois leitura e estudo era algo destinado ao universo masculino e, em contrapartida, “a maior parte das meninas não aprendia a ler. Passavam a meninice entre o oratório e a esteira. Ensinavam-lhes a fazer rendas, bordado e costura. Esperava-se que fossem incultas, piedosas, prisioneiras da casa”. No entanto, Arya responde que a “**maioria das garotas é idiota**”.

Figura 14 - Arya conversa com Twyin



Fonte: HBO

<sup>66</sup> Arya ganhou a espada Agulha de seu meio-irmão Jon Snow.

<sup>67</sup> Jonquil é uma personagem das histórias e contos de Westeros.



A fala de Twyn nos faz refletir sobre como a mulher, da série e também da contemporaneidade, ainda é vista muitas vezes: deve se interessar apenas por frivolidades cotidianas como qual vestido usar ou qual penteado é mais adequado para determinadas ocasiões. É como se existisse uma barreira: de um lado está o feminino, restrito ao lar, e do outro o masculino, que tem o mundo aos seus pés. Então, a fala do personagem acaba por legitimar discursos que restringem o ser mulher a determinado lugar e papel e que muito menos tenha o poder de ser quem quiser na sociedade, afinal se tiver liberdade, corre o risco de tornar-se um homem, já que “mulheres não devem ser homens porque elas não têm capacidade para isso, porque isso vai contra sua natureza” (TORRÃO FILHO, 2005, p. 15). Desse modo, fica evidente na cena em questão que existem dois pesos e duas medidas e que, portanto, mulheres estão em um patamar, enquanto homens, no outro, o qual é conseqüentemente mais elevado. No entanto, para tentar romper essa barreira, a fala de Arya acaba por ir de encontro ao que Twyn acredita ser o correto, mostrando seu forte posicionamento em relação ao lugar que o feminino deveria ocupar. Para Arya, meninas que só pensam em “**donzelas das canções, jonquil, flores nos cabelos**” são consideradas tolas por permanecerem na situação que lhes foi imposta: a que mulheres devem ficar restritas ao universo privado e não se aventurar para além das portas do lar. Desse modo, Arya demonstra ter um pensamento visionário em relação ao lugar que o feminino da trama deveria ocupar.

Somado a isto está o fato de Arya estar com o cabelo curto e usar roupas largas e escuras que não marcam o corpo. Ainda, as roupas não mostram os braços e nem o pescoço, costas ou pernas – este tipo de roupa é utilizado pelas mulheres da trama justamente para demarcar quem é homem e quem é mulher. Portanto, o fato de a personagem estar vestindo essas roupas pode ser considerado como uma estratégia para confundir os(as) telespectadores(as), que podem ficar em dúvida se é uma menina ou menino. Além disso, Arya não usa brincos ou adornos que a identifiquem como uma garota. Assim, pode ser facilmente confundida como um menino.

Arya consegue fugir de Harrenhal junto com Gendry e Torta Quente com a ajuda de Jaqen H'ghar<sup>68</sup>, um prisioneiro de Bravos, e estão indo para o Norte de Westeros, onde fica sua casa. A garota mantém as roupas, as quais a fazem parecer com um menino. No entanto, durante o trajeto, a Irmandade Sem Bandeiras, um grupo fora-da-lei, descobre sua verdadeira identidade – Arya Stark – e exigem que os três fiquem com eles. Enquanto estão com esse grupo, Sandor Clegane, ou Cão de Caça, como é popularmente conhecido, outrora guarda da família real Baratheon, reconhece Arya e a sequestra com o intuito de leva-la para sua família em troca de

---

<sup>68</sup> Jaqen H'ghar cultua o Deus de Muitas Faces.

dinheiro. Ele leva a garota conta a vontade e, em meio à viagem, param em um vilarejo em que será realizado um casamento do tio de Arya, a qual segue com a mesma roupa na cor marrom. Além de tristeza, essa cor também pode significar revolta e, muitas vezes, ação insensata e precipitada, segundo Freitas (2007). É usando essa mesma cor que Arya torna-se uma assassina, vingando-se de seus inimigos.

Enquanto Sandor espera o momento propício para entregar a menina, os dois conversam. “Você está mais perto da família desde que Ilyn Payne decapitou seu pai”, ao passo que a menina responde que “um dia, **enfiarei uma espada** pelo seu olho adentro” (GAME OF THRONES, 2013) conforme podemos ver na Figura 15.

Figura 15 - Arya ameaça Cão de Caça



Fonte: HBO

Neste momento da trama, percebemos um momento que pode ser considerado como divisor de águas na vida de Arya, pois, ela perde a “inocência emocional” (SPECTOR, 2015, p. 121) ao ameaçar de morte o próprio sequestrador. Ela posiciona-se perante todo o seu sofrimento e, assim, cresce diante dos(as) telespectadores(as), fato perceptível pelo posicionamento da câmera em uma das imagens, fortalecendo a ideia de superioridade, que tem continuidade na outra imagem quando fala, em pé, com um homem sentado. E, após ameaçar seu algoz, a última gota de inocência emocional da garota se esvai ao matar pela primeira vez conforme podemos ver na Figura 16.

Figura 16 - Matando pela primeira vez



Fonte: HBO

Na imagem acima, a garota ouvira um soldado contando como havia matado Rob Stark<sup>69</sup>, seu irmão com requintes de crueldade. Tomada pela fúria, de início, pediu comida para o jovem e ofereceu uma moeda em troca. No momento em que o soldado tentou pegar a moeda, Arya a deixou cair e, então, começou a esfaqueá-lo impiedosamente, diversas vezes, até ser parada por Sandor Clegane. Assim, o que se percebe neste momento da trama é que a jovem, de fato, transformou-se em outra pessoa devido a tantas perdas e horrores que passou, o que a motiva a se vingar de todos que a fizeram sofrer. Para Caroline Spector (2015, p. 127), “Arya busca se vingar daqueles que a prejudicaram assumindo poder onde e quando pode — não importando que esse poder a distancie cada vez mais da garota que foi um dia”. Desse modo, a jovem assume um papel social com características comumente associadas aos homens como independência, frieza, racionalidade e poder. É o que Bernardes (2009) chama de independência masculinizada, que para se sobressair em um ambiente dominado pelo masculino, precisa adquirir as características destes e, as vestes e corte de cabelo contribuem para que se torne semelhante a um garoto. Desse modo, Arya teve a sua conduta moral alterada ao matar alguém. Isso significa que, o fato de ser mulher não permite que pode sofrer, ser maltratada e aceitar tudo calada. Ela demonstra sua força e coragem e que a mulher também pode tomar decisões difíceis, condição que estava, até então, vinculada ao homem. Não questionamos aqui a moralidade do ato; a morte é, no contexto da série, um valor amplamente naturalizado. O destaque da cena se restringe ao reconhecimento, na construção da personagem, de um movimento em que Arya assume para si a competência de agir como um homem, tomar decisões a partir dos regramentos morais estabelecidos por eles para o mundo. Assim, conforme

---

<sup>69</sup> Cão de Caça tinha a pretensão de entregar Arya para sua mãe, Catelyn, e o irmão, Rob, em troca de dinheiro. No entanto, ao chegarem ao casamento, perceberam que os dois Stark, juntamente com os soldados, haviam sido assassinados. Esse fato faz com que o homem mude de estratégia e queira levar Arya para a tia Lysa Arryn.

Vieira (2005, p. 14), podemos relacionar a mudança da personagem com sua identidade, a qual “é aberta, dominada pela incompletude, multiforme. Tem contornos fugidios e adota traços pessoais, culturais e contextuais que se confundem com a sua própria história. A identidade é, por natureza, híbrida e inconstante”.

Após cometer o primeiro assassinato, Arya segue viagem com Cão de Caça como sua prisioneira e rumam para a casa da tia da garota, Lysa Arryn. Durante o percurso, no início da quarta temporada, ambos estão famintos e encontram uma casa com cinco homens e cinco cavalos. Imediatamente Arya reconhece um dos homens, Polliver, como podemos verificar na Figura 17, responsável por captura-la e leva-la a Harrenhal. Além disso, roubou Agulha, espada que Arya havia ganhado do meio-irmão Jon, e usou-a para matar um amigo da garota.

Figura 17 - Recupera sua espada



Fonte: HBO

Na conversa, Cão de Caça profere “**claro** que deu um nome para a espada” (GAME OF THRONES, 2014) e, o uso da palavra **claro** pressupõe que ele não se surpreende com o fato de ela ter nomeado a própria espada. Assim, fica evidente que, para ele, dar nome a uma espada é *coisa* de mulher e reafirma isso ao falar “muitas **vaginas**”. Esse pensamento pode ser associado à percepção sobre o gênero feminino presente em nosso senso-comum, o qual relaciona mulheres à sentimentalidade e “fragilidade como reflexo da inconsistência emocional feminina [...] A construção de uma mentalidade que acredita que a fragilidade se associa à incapacidade

feminina ainda é algo naturalizado” (BORGES; RODRIGUES, 2018, p.122). Em contrapartida, homens são representados enquadrando-se “no padrão de masculinidade legitimado pelo senso comum - força, atividade, dominação, racionalidade” (OLIVEIRA et al, 2004, p.1313). Desse modo, Cão de Caça usa uma linguagem sexista e discrimina a escolha de Arya por ela pertencer ao gênero feminino (WERBA; DE CARVALHO; 2018). Ainda, esse tipo de comportamento machista e excludente em relação à mulher, segundo Werba e De Carvalho (2018, p.17) “além de privilegiar o gênero masculino a fim de manter relações desiguais de poder sobre as mulheres [...] corrobora com a manutenção de comportamentos discriminatórios”. Portanto, mais uma vez, ser mulher é associado à fragilidade, apelando para o senso-comum que diminui o feminino ao sexo biológico. Após essa conversa, a garota segue para perto da casa e diz para seu algoz que quer recuperar sua espada, pois era um presente de seu irmão – aqui esse fato pode ser associado ao laço que ela ainda detém com sua família e com quem era antes de perder tudo, a filha de Ned Stark. Então, para não perder essa memória afetiva, Arya mata Polliver com a própria espada, recuperando-a.

A garota e Cão de Caça seguem viagem e, em um momento de descanso, ela treina com sua recém recuperada espada. O sequestrador caçoa o seu jeito de manejar o objeto pois parece uma “**dança** e é melhor colocar **um vestido**” (GAME OF THRONES, 2014), associando o dançar a algo pertencente somente às mulheres e que, portanto, a menina deveria colocar uma roupa adequada ao seu sexo. Assim, o discurso acerca da compreensão do que é ser mulher e do que é ser homem acaba fomentando, muitas vezes, violências materiais, as quais podem constituir determinados saberes, os quais moldam “práticas cotidianas alicerçadas pelo binarismo de gênero. Assim, existe uma conexão estreita entre as construções de feminilidade, masculinidade e as violências de gênero” (SOUZA, 2017, p. 14). No entanto, Arya explica que havia aprendido a lutar daquele jeito com o melhor espadachim de Bravos, uma das cidades de Westeros e que ele havia sido morto por um dos guardas do rei, Meryn Trant. Cão de Caça ri, e questiona, duas vezes, se “**o melhor espadachim foi morto pelo merda do Meryn Trant?**” e “**o melhor espadachim não tinha uma espada?**” (GAME OF THRONES, 2014). Pelas palavras, podemos perceber o escárnio e deboche que o homem reproduz praticando, portanto, uma violência de gênero, a qual é “perpetrada pelos homens mantendo o controle e o domínio sobre as mulheres” (CASIQUE, FUGERATO, 2006, p.2). Na Figura 18, a violência tem nome: *gaslighting*, ato de manipulação psicológica que tenta convencer a vítima que ela está errada, que enlouqueceu ou até mesmo que é incapaz de executar tarefas.

Figura 18 - Cão de Caça humilha Arya



Fonte: HBO

Além disso, podemos perceber que o enquadramento utilizado mostra o homem do peito para cima, o qual significa ênfase ao que o personagem está falando, como se ele fosse mais importante na história. E, isso fica evidenciado ao mostrar apenas a parte de trás da cabeça de Arya. Ainda, em uma das cenas utiliza-se um plano geral, que tem por finalidade enquadrar os(as) personagens de corpo inteiro, além de mostrar o cenário como forma de evidenciar a interação do(s) personagens com o ambiente em que estão inseridos – no caso estão em um lugar deserto, sozinhos, e pelo posicionamento da câmera percebe-se a disparidade entre os dois: o homem, mais alto e forte, e uma menina, pequena e frágil. Assim, fica evidente a relação de poder do masculino perante o feminino. E, como forma de mostrar o poder, Cão de Caça questiona a veracidade dos fatos para Arya, que estava presente no momento em que o espadachim foi morto, pondo em xeque sua própria história e no que acredita. Portanto o fato de ser mulher a coloca em uma posição de inferioridade, como se o que falasse e contasse não fosse verdade, como se estivesse inventando ou, ainda, como se fosse louca afinal “o mito da mulher louca é uma ferramenta para deslegitimar e desqualificar aquilo que as mulheres dizem e fazem” (SOUZA, 2017, p. 19). O homem segue provocando a garota e pede para ela mostre o que aprendeu com o espadachim. Arya então acerta a armadura do homem e a espada acaba ficando presa, fazendo com que ele, imediatamente, dê uma tapa na cara da menina, que cai no chão e não reage.

Figura 19 - Cão de Caça bate em Arya



Fonte: HBO

O ato de bater em Arya significa que Cão de Caça quer mostrar dominância, que na relação de poder estabelecida – sequestrador e refém – ele é quem manda. Para Matas (2002), “a violência de gênero não é mais do que o resultado das relações de dominação masculina e de subordinação feminina, em que o homem pretende evitar que a mulher lhe escape pois não deseja separar-se da mulher, mantendo-a sujeita a uma submissão sem escapatória”. Essa submissão sem escapatória a qual a autora se refere fica evidenciada no fato de que a garota sequer reage, tenta fugir ou mesmo grita. Ao que parece ela aceita a condição de submissa do homem por entender que ele é mais forte e que em um possível embate, provavelmente ela sairia prejudicada. Portanto, a não reação de Arya é o que acontece com a maioria das mulheres ao sofrer alguma agressão. Para Saffioti (2001, p. 125) “na posição vitimista não há espaço para se ressignificarem as relações de poder. Isto revela um conceito rígido de gênero. Em outros termos, a postura vitimista é também essencialista social, uma vez que o gênero é o destino”. Assim, a garota aceita nesse momento seu destino de mulher, inferior ao homem e fica evidente pelo posicionamento de ambos na cena: ela levando o tapa e caída no chão, enquanto ele permanece em pé após ter usado sua força para bater em alguém menor e mais frágil. Para Saffioti (1987, p. 79), “dada sua formação de macho, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher. Esta, educada que foi para submeter-se aos desejos masculinos, toma este ‘destino’ como natural”.

Ao longo da quarta temporada, os dois descobrem que a tia, Lysa Arryn, está morta, o que acaba frustrando os planos de Cão de Caça em ganhar um resgate pela garota. Ambos estão seguindo viagem, sem rumo, quando encontram Brienne de Tarth, uma guerreira. Arya imediatamente questiona Brienne se ela é uma cavaleira pois carrega uma espada e veste uma armadura de aço e camisa de cota de malha, roupas tradicionais de quem carrega tal título - na trama somente homens podem ser cavaleiros. A mulher responde que não e Arya pergunta “mas **sabe usar** a espada?” (GAME OF THRONES, 2015) e Brienne responde que sim. Neste

momento, a garota questionar se Brienne sabe manejar uma espada está associado ao fato de que é raro encontrar alguma mulher que saiba lutar e usar a espada, e muito menos usar aquelas vestimentas, afinal vivem em uma sociedade patriarcal em que lutar é destinado aos homens, enquanto às mulheres cabe o cuidado do lar. A conversa segue e a garota pergunta quem ensinou Brienne a lutar, a qual responde que foi o pai. Arya então comenta que o pai “**nunca quis**, disse que era para **meninos**” (GAME OF THRONES, 2015) como pode ver na Figura 20.

Figura 20 - Arya conhece Brienne



Fonte: HBO

Assim, ser mulher, tanto para a sociedade da série como para a contemporaneidade é uma carga muito grande, pois é como se um destino tivesse sido traçado e todas devem segui-lo, sem questionamentos. Marcadores são colocados nas mulheres antes mesmo de nascerem. São ensinadas a “cozinhar, a costurar, a cuidar do lar, o pudor e ao mesmo tempo a seduzir e se submeter a papéis de objetificação, impõe-lhe regras, comportamentos, ‘virtudes femininas’, vestem-lhe de determinados jeitos” (SOUZA, 2017, p. 16) não havendo espaço, portanto, para escolherem o seu destino. E, é o que acontece na fala de Arya, que queria aprender a lutar, mas o pai a impediu, pois era algo para meninos, como se somente eles pudessem aprender a manejar uma espada, afinal, uma menina e mulher não pode perder a graciosidade, muito menos ter atitudes de meninos. Para Beauvoir (1980, p. 23), a mulher “deverá reprimir seus movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, proíbem-lhe exercícios violentos,



brigas: em suma incitam-na a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo”. Isso significa que o feminino é controlado pelo masculino.

Após esse momento da trama, Arya finalmente consegue desvencilhar-se de Cão de Caça e foge para Bravos à procura de Jaqen H'ghar, que a ajudou fugir de Harrenhal. Na nova cidade, encontra-o servindo ao “Deus de Muitas Faces”, uma divindade adorada pelos “Homens Sem Rosto”, assassinos que acreditam adorar tal deus por meio de assassinatos. Como Arya não tem para onde ir – perdeu mãe, pai e irmãos – decide morar junto com Jaqen e outros fiéis. No entanto, para que esteja apta a cultuar o deus, precisa deixar de ser, definitivamente, Arya Stark, o que inclui esquecer suas origens, quem são os responsáveis pela morte de seus familiares, bem como jogar Agulha, a espada, fora, além de suas roupas marrons. É uma nova fase a qual exige que crie uma nova identidade, sem olhar para trás: não ser ninguém. Essa busca por não ser ninguém faz com que, de início, trave alguns embates com Jaqen, que diz que a garota ainda não está preparada para ser ninguém. Arya então responde que está “pronta para ser um ‘Homem Sem Face’” (GAME OF THRONES, 2015), deixando claro que quer participar do culto. O homem então a questiona conforme podemos ver na Figura 21.

Figura 21 - Jaqen questiona Arya



Fonte: HBO

“De quem é esta espada? Pertence a Arya Stark. É a espada de Arya, as roupas de Arya, o dinheiro roubado por Arya. **Como pode ser ninguém se está cercada pelas coisas de Arya Stark?**” (GAME OF THRONES, 2015). O questionamento de Jaqen é carregado de elementos condicionais: o como, indicando que a garota não poderia ser ninguém e o se em que se percebe que, para Jaqen, Arya precisa despir-se de tudo que lembre quem ela realmente é, quase como se precisasse nascer de novo e construir uma nova história sem nenhuma sombra do passado. E, fica evidente que a garota está disposta a traçar seu destino afinal já perdeu a família, que era o último vínculo que a ligava a casa e ao nome Stark. Portanto, mesmo sob pressão, Arya tem consciência do que quer, mesmo que precise esquecer seu nome. Assim vai cortando os

laços com o passado e moldando sua identidade, a nova menina. E, precisa ser tão sem amarras que sequer deve ter um nome. Aqui podemos associar com o que diz Hall (2003, p. 13) acerca da identidade que se torna “uma ‘celebração móvel’: transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Isto é, o ambiente em que está inserida a faz moldar sua identidade e, por isso joga fora a única roupa que possui e o dinheiro, porém, esconde a espada como sinal de que não quer cortar totalmente o laço com seu passado. Ainda, usar a mesma roupa durante maior parte da trama pode significar, além de não ter outra para substituir por ser foragida, a certo apego emocional com o passado. As roupas, bem como a espada, faziam parte da sua constituição como sujeito, como Arya Stark.

Ao jogar as roupas fora, Arya precisou optar por novas iniciando o processo de uma nova identidade. Assim, começa a usar vestido azul escuro, sandálias nos pés e tem o cabelo penteado para o lado. Para Freitas (2007), a cor azul indica fidelidade, satisfação e contentamento, portanto, a garota contentou-se com os serviços que fazia para Jaqen, deixando, portanto, de ser Arya Stark para o meio em que estava vivendo. No entanto, esquecer quem se é não é tarefa fácil, ainda mais quando se tem uma lista de pessoas para se vingar, as quais foram responsáveis pela morte de seus entes. Assim, Arya acaba matando um soldado, responsável por ter assassinado seu pai e acaba provando para Jaqen e o “Deus de Muitas Faces” que ainda não havia se despido totalmente de sua antiga identidade, fazendo com que seja punida perdendo a visão, por meio de magia, e, de quebra, expulsa do local em que estava vivendo.

Por um tempo, a garota vive nas ruas mendigando até Jaqen busca-la com a promessa de que, no momento em que fosse ninguém, voltaria a enxergar. Ela volta com o homem, que a ensina a lutar em um longo processo de aceitação de quem deveria passar a ser. Em um dos períodos cruciais de sua vida, o homem oferece água para que volte a enxergar, no entanto, ela titubeia e ele fala “**Se** a garota realmente **não for alguém**, não tem **nada a temer**” (GAME OF THRONES, 2016). Novamente o uso do “se” mostra uma condição: a de que ela não deveria temer nada se tivesse deixado de ser Arya Stark. Portanto, fica subentendido que se ela ainda carregasse algum traço de suas origens, provavelmente morreria. É uma condição, ou deixa de ser Arya e volta a enxergar, ou continua sendo e corre-se o risco de morrer. Então ela, com uma expressão de dúvida no olhar, fecha os olhos e toma a água, e ao abri-los, volta a enxergar e é questionada imediatamente pelo homem: “**Quem é você?**”, ao qual ela responde “**Ninguém**” como podemos ver na Figura 22.

Figura 22 - Não é ninguém



Fonte: HBO

Ao beber a água, Arya curou-se de todas as feridas que carregava desde o início da trama como a morte do pai, sua fuga, ser sequestrada, descobrir que a mãe e o irmão também haviam sido mortos e a cegueira. Portanto, ela passa por um momento de transição entre quem havia sido e quem era agora, ninguém. Ocorre aqui uma mudança radical de identidade. Para Fernandes (2006, p 2) “às voltas com a necessidade de percorrer o difícil caminho que qualquer mudança de posição subjetiva exige, as mulheres parecem ter hoje diante de si um espectro amplo de ideais a buscar e alcançar”. Isto significa que, Arya precisa se adaptar ao meio em que está inserida, independente do preço que tenha que pagar – no caso, a abdicação de suas origens porque depende de um homem, Jaen, para poder voltar a enxergar. Fica explícita aqui a relação de poder que o masculino exerce sobre o feminino quando é ele quem dita as regras e ela deve acata-las.

Por um período, Arya realmente assume a nova vida e passa a ser ninguém. Porém, acaba sendo confrontada com seu passado ao presenciar uma peça de teatro que contava a

história de seu pai quando foi morto. É como se um alarme tivesse soado no interior da garota e a tivesse acordado de que seria impossível se desvincilhar de suas origens e de tudo que a identificava como pessoa, afinal a identidade é composta pelas vivências e experiências, estando sempre em modificação (HALL, 2006). Assim, ela reassume quem é e decide ir embora ao falar para Jaqen “A menina é **Arya Stark**, de Winterfell e **eu vou para casa**” (GAME OF THRONES, 2016) mostrando que assumiu o controle de sua vida e não depende mais dele e de ninguém na Figura 23.

Figura 23 - Reassume ser Arya Stark



Fonte: HBO

É neste sentido que podemos afirmar que a personagem sofre uma transformação – em uma nova mulher. Para Zinani (2006, p.97), essa mudança pela qual a personagem passa, de fragilizada e dependente, significa que “a nova mulher se impõe pela competência e seriedade com que executa suas tarefas, instituindo-se um novo sujeito, o sujeito ‘gendrado’ que se define por suas práticas sociais e discursivas e que reconhece e valoriza a experiência feminina”. Assim, Arya passa por cima do poder instituído pelo masculino e “deixa a posição de objeto para tornar-se efetivamente sujeito” (ZINANI, 2006, p.187-188), tomando as rédeas da própria vida. Arya acreditava que todos seus familiares haviam morrido e que, portanto, estava sozinha, não tendo uma casa para ir. Assim, o seu “vou para casa”, mencionado para Jaqen pode ser relacionado a um encontro consigo mesma, quando percebe quem é, de fato. Ela sai de Bravos e vai vagando, sem um destino final e, no meio do caminho, para em uma estalagem para comer, reencontrando o amigo Torta Quente, o qual conta que seu meio-irmão, Jon, tomou Winterfell, sua casa, durante uma batalha. Imediatamente Arya se levanta, ficando subentendido que irá ao encontro de Jon, fato que acaba se consumando. Desse modo, a garota vai para casa e, é surpreendida ao reencontrar a irmã, Sansa, que pensou que estivesse morta. Neste momento é notável o quanto Arya mudou ao longo da trama e, agora, está muito parecida com o pai, Ned, tanto no jeito de se vestir – uma camisa marrom, um colete azul escuro, preso por uma cinta,

além de uma saia da mesma cor -, quanto no corte de cabelo, preso para trás, De acordo com Michele Clapton (2013), figurinista da série, os homens de Winterfell usam saias devido à praticidade. E, os tons de azul foram escolhidos por serem frios e remeterem ao rígido do Norte. Segundo Freitas (2007, p.8), essa cor “representa amplitude e profundidade de sentimento [...] indicador de satisfação e contentamento, tradição e valores duradouros, perpetua o passado”. Assim, Arya passa a usar roupas que se adequem ao lugar onde vive, sua casa e que remetam a seu passado.

Em um dos diálogos da sétima temporada, Arya fala para Sansa sobre quem queriam ser quando eram crianças e em quem haviam se tornado. “Queríamos ser pessoas diferentes na infância. Você queria ser uma rainha, sentar-se ao lado de um lindo rei no Trono de Ferro. **Eu queria ser cavaleiro**, manejar a espada **como nosso pai** e ir para a guerra. Não conseguimos ser essas pessoas. **O mundo não permite que garotas decidam seu futuro. Mas agora eu consigo**” (GAME OF THRONES, 2017).

Figura 24 - Arya diz que pode ser quem quiser



Fonte: HBO

Pela conversa podemos perceber que Arya sempre teve consciência de estar entrando um terreno proibido ao tentar aprender a manejar a espada ou disparar uma flecha ao invés de gostar de costurar, bordar e cuidar da casa. A garota sabia que não tinha livre arbítrio para poder decidir quem gostaria de ser e o que fazer de sua vida pois seu destino estava ligado à família e em seguir as regras da sociedade da trama, a qual dita os lugares que homens e mulheres devem pertencer. Porém, em meio ao caos e a reviravolta que aconteceu em sua vida, conseguiu conquistar seu lugar no mundo e, o principal de tudo, a decidir o seu futuro.

Todavia, essa conquista é problemática, pois, para Colling e Camargo (2017, p.4) geralmente “quando a mulher é independente em relação aos homens é apresentada de maneira masculinizada, vingativa, insensível e, até mesmo, assexuada” e é essa ideia que a trama passa:

a de que para Arya ser independente precisaria portar-se como um homem, que fica evidente nas vestes usadas ao longo da trama, as quais são associadas à figura do homem, e podem indicar “uma busca pela sensação de poder, confiança e segurança relacionadas à imagem do sexo oposto. Ou seja, a partir da utilização desses elementos, procura-se minimizar as diferenças existentes entre os sexos, em um contexto de dominação masculina” (HENRIQUES, 2016, p. 115). Ainda, o corte e estilo de cabelo também ganham destaque, pois é majoritariamente curto e, quando usa um pouco mais comprido, está preso. Portanto, a personagem consegue decidir seu futuro após um longo período de lutas, mas subentende-se que o fato de ser masculinizada foi decisivo para lograr êxito.

Dessa forma, constatamos que Arya foi construída, inicialmente, como se fosse *propriedade* de inúmeros homens ao longo da trama – a personagem sempre esteve acompanhada de um homem, seja com o pai e os irmãos, com os sequestradores, amigos ou com o ladrão que cultuava um Deus. Assim, o fato é que a personagem foi construída de forma a entender que precisava ter um apoio para poder seguir em frente, o qual se deu na figura masculina, como se a garota precisasse ter um salvador. No entanto, através de um lento processo de mudança interna, a garota começa a mudar: inserida num mundo representado a partir dos valores do patriarcado, em que era vista apenas como moeda de troca, ela mostra que o fato de ser mulher não é um fator determinante para ser submissa. A transformação moral faz com que Arya adquira características existentes na mulher contemporânea. Ou seja, sua identidade é fragmentada – formada por um misto de fatores que a tornam uma “mulher elástica” (FERNANDES, 2006), porém carregada de uma independência masculinizada, já que ela adquire elementos antes presentes apenas nos homens da trama.

#### 4.3.2 Sansa Stark

Sansa Stark é a filha mais velha de Catelyn e Eddard Stark. É bonita, educada, dócil, bem arrumada, destaca-se no bordado e, tem como sonho casar-se com um príncipe. É o padrão ideal de mulher imposto pela sociedade da trama<sup>70</sup>. Logo no início, no primeiro episódio da série, ela demonstra ter como objetivo de vida casar-se com o filho do atual rei, o príncipe

---

<sup>70</sup> Em muitos casos, a existência das personagens femininas fica condicionada ao matrimônio devido ao período em que a série faz alusão, o medieval. Segundo Macedo (2002), a mulher desta fase era constantemente relegada ao domínio do masculino que a cercava, seja como filha, esposa ou como mãe. Assim, era extremamente importante que se casasse e, mesmo que fosse proveniente de uma família com posses, o dote seria administrado pelo marido, reafirmando a relação de dependência da mulher ao homem.

Joffrey Baratheon. Para Caroline Spector (2015, p. 119), mesmo que ela aparente estar apaixonada pelo garoto, “o que ela realmente ama é o mito central de sua cultura – um rei gentil e sábio, príncipes nobres e bons, damas que devem ser belas e se comportar de maneira elegante”. Assim, Sansa é aquilo que todos desejam de uma garota: que aceite sua condição como mulher e, que seja, portanto, submissa a um universo dominado pelo masculino sendo resultado de “um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2010, p.59).

Para tornar mais clara a seleção das cenas que correspondem à personagem Sansa Stark, optamos por criar a Tabela 3. Nesta, podemos visualizar cada cena e de que episódio ela faz parte.

Tabela 3 - Cenas de Sansa Stark

TEMPORADA E EPISÓDIO	ACONTECIMENTO
S01E01	Sansa costurando (10'02'')
E01E01	Sansa pergunta à mãe se Joffrey irá gostar dela (39'37'')
S01E04	Mulher falando sobre casamento (17'18'')
S02E07	Sansa menstrua (30'20'')
S03E07	Sansa é ajudada por Shae
S03E08	Casa-se com Tyrion (43'25'')
S04E07	Petyr beija Sansa (46'13)
S05E03	Sansa descobre que casará com Ramsay (15'55'')
S05E04	Petyr diz para Sansa “tomar” Ramsey (29'15'')
S05E06	Ramsay estupra Sansa (53'29'')
S05E10	Myranda fala com Sansa (18'09'')
S06E05	Sansa diz que é uma Stark (41'42'')
S06E09	Sansa mata Ramsey (55'37'')
S07E02	Jon deixa Winterfell aos cuidados de Sansa (41'37'')
S07E03	Você nasceu para comandar (41'27'')

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Na primeira figura selecionada para nossa análise (Figura 25), nos deparamos com Sansa bordando em meio a um grupo de garotas e, sendo elogiada por desempenhar a tarefa brilhantemente. “Bom trabalho **como sempre**. Bem feito” (GAME OF THRONES, 2011), subentendendo que ela sabe bordar com perfeição. Ela, como esperado por uma garota de sua



classe social, fica feliz com o elogio, afinal precisa saber desempenhar com maestria os deveres do lar para que seu futuro casamento seja bem-sucedido.

Figura 25 - Sansa é elogiada por bordar bem



Fonte: HBO

De acordo com Boucinha (2016) o fato de Sansa estar aprendendo a bordar pode ser relacionado com a nossa realidade, afinal, desde pequenas, a maioria das mulheres é ensinada a saber cozinhar, lavar, passar e, ainda, estar sempre bem arrumada para conseguir um bom casamento com um homem de classe social alta e, com uma boa condição financeira. É extremamente comum ouvir as frases que reproduzem o senso comum ao dizer “tem que aprender a cozinhar para casar” ou “desse jeito nunca vai arrumar um homem que te queira”. Ainda, a imagem mostra a personagem dos joelhos para cima, dando ênfase na roupa que usa e cor: um vestido em tom azul claro, a qual, segundo Freitas (2007), pode ser relacionada à feminilidade. Além disso, a imagem também mostra o que está ao seu redor – podemos perceber a presença de outras meninas aprendendo a bordar. Assim, o que a cena demonstra é que elas estão aprendendo a desempenhar suas funções do lar, como uma espécie de escola.

A Figura 26 mostra a personagem questionando sobre casamento. Na primeira, pergunta à mãe se o príncipe Joffrey irá gostar dela. “E **se ele pensar** que eu sou feia? Ele é tão bonito. **Quando** será que **nós casaremos?** Em breve? Ou vamos ter que esperar?” (GAME OF THRONES, 2011) são alguns dos questionamentos da jovem para a mãe, que apenas rebate dizendo que, se ele não quiser, é o príncipe mais estúpido que já viveu. Não satisfeita, Sansa ainda argumenta: “**Por favor**, por favor! **É a única coisa que eu já quis**” (GAME OF THRONES, 2011). Assim, o uso do “se” demonstra uma grande preocupação da menina sobre o que ele, o príncipe, vai pensar dela. Já o “quando” mostra a expectativa que ela tem em casar-se com ele, por isso precisa saber o dia que seu sonho se concretizará, finalizando com a súplica ao implorar e dizer que é a única coisa que já quis.

Figura 26 - Sansa pergunta à mãe se Joffrey irá gostar dela



Fonte: HBO

Pelo diálogo entre as duas, podemos perceber que o sonho de Sansa é casar-se com um príncipe, o qual poderá ser rei no futuro e, sua maior preocupação é que ele não goste de sua aparência. Esse ideal de vida requerido pela personagem pode ser classificado como complexo de cinderela, termo utilizado, pela primeira vez, nos anos 1980, pela psicóloga Colette Dowling. Segunda a autora (2002, p. 13), “as mulheres são ensinadas a crer que, algum dia, de algum modo, serão salvas”. Esse pensamento vai se consolidando ao longo dos anos e, quando a mulher chega na idade adulta, desenvolve um sentimento de inferioridade e incapacidade e, ntre então, o desejo de ser cuidada e protegida. Para Colette (2002, p. 26), o complexo de cinderela pode ser compreendido como:

[...] uma rede de atitudes e temores profundamente reprimidos que retém as mulheres numa espécie de penumbra e impede-as de utilizarem plenamente seu intelecto e criatividade. Como Cinderela, as mulheres de hoje ainda esperam por algo externo que venha transformar sua vida.

Essa transformação de vida que a autora explica seria, portanto, o casamento com o príncipe encantado – no caso de Sansa, a união com Joffrey - aquele que resolveria seus problemas e melhoraria sua vida. Tem-se, portanto, o homem como o salvador. E, essa ânsia da jovem fica explícita ao mostrar seu rosto bem de perto, o que traz intimidade e nos aproxima da personagem, demonstrando uma súplica. E, esse sentimento está explícito pela expressão dos olhos, que transmite a necessidade de querer que seu desejo seja atendido. Esse sentimento,

portanto, poderia ser considerado na questão identitária, já que, parece que a personagem, por exemplo, precisa casar-se para ser, de fato, alguém, possuir uma identidade. Além disso, o uso da cor cinza em seu vestido também remete a esse ideal requerido, pois significa que não está vendo cores em sua vida, que tudo está sem graça e que, portanto, precisa que a união ocorra para que sua vida tenha cor e para ser mais reconhecida perante a sociedade da qual ela faz parte. Por essa razão, Sansa Stark pode ser considerada, inicialmente, como uma representação da heteronormatividade no que diz respeito ao “conjunto de normas, regras, procedimentos que regula e normaliza não apenas as identidades sexuais como também as identidades de gênero, estabelecendo maneiras usuais de ser, [...] dirigindo-os ao encontro do gênero/sexo oposto” (SABAT, 2003, p. 68). Portanto, é uma menina criada dentro do padrão heteronormativo, que sonha em casar-se com um homem”.

Já na segunda cena sobre casamento (Figura 27), Sansa Stark já está em Porto Real, capital dos Sete Reinos, e aguarda ansiosamente o dia em que casará com o príncipe Joffrey. Durante uma conversa com a Septã Mordaine, uma espécie de aia, a garota questiona o que acontecerá se ela tiver somente filhas e não filhos, pois são os filhos que assumem o poder após a morte do pai. “Pelo amor dos deuses, **terá muitos meninos e meninas**” (GAME OF THRONES, 2011), é a resposta da mulher, enfatizando que ela terá os dois e que, portanto, não precisa se preocupar, pois seu legado estará a salvo. No fim, após a garota questionar mais uma vez, a Septã responde que supõe “que o **trono** passaria para o **irmão menor** do Príncipe Joffrey”, ao passo que Sansa responde “e **todos me odiariam**”.

Figura 27 - Septã Mordaine fala sobre a importância de ter filhos



Fonte: HBO

Essa conversa entre as duas remete, novamente, ao patriarcalismo, pois é levado em consideração que apenas o homem pode governar e ser líder. À mulher, em contrapartida, fica reservado o espaço do lar e gerar filhos. No entanto, o deslumbramento de Sansa com o príncipe Joffrey dura pouco pois ele revela ser um sádico ao condenar e mandar executar seu pai. Com a morte do patriarca, Sansa torna-se refém da família real e é torturada tanto psicológica quanto

fisicamente por todos que vivem no castelo e, assim é obrigada a continuar sendo pretendente de Joffrey. A pressão pela qual passa ao precisar viver no castelo e tornar-se mulher do príncipe faz com que a garota viva com medo e, por isso segue usando vestidos na cor cinza, que significam que “gosta de isolamento, e não quer envolvimento” (FREITAS, 2007, p. 9). Esse medo transforma-se em pavor ao menstruar pela primeira vez, pois aquilo significava que ela estava apta a casar-se e ter filhos. Segundo Moreira e Batista (2016, p. 29), o fenômeno da menstruação “produz comportamentos, emoções e sentimentos que não são, pelo menos exclusivamente, organizados pela biologia, mas, pela interação entre fenômenos biológicos e aspectos culturais e simbólicos”, gerando consequências para a vida adulta como a obrigação de ter filhos, inerentemente imposta à personagem. Na Figura 28 podemos ver o terror estampado no rosto da garota ao ver o sangue entre suas pernas e ao pronunciar, chorando, “**Não. Não**”.

Figura 28 - Sansa menstrua



Fonte: HBO

A primeira reação que tem ao ver o sangue na cama faz com que tire os lençóis imediatamente para esconder das pessoas que viviam no castelo. No entanto, uma de suas aias, Shae, vê a situação e se solidariza com Sansa, dizendo “está tudo bem. Dê-me isso”, tentando acalmá-la. Ainda em desespero, a garota fala “se a Rainha vir... **posso ter os filhos** do Joffrey agora” (GAME OF THRONES, 2012). Podemos perceber, portanto, que ter filhos do futuro rei aterroriza Sansa e, por isso a Rainha não pode descobrir, caso contrário seu destino será selado como podemos ver na Figura 29.

Figura 29 - Sansa é ajudada por Shae



Fonte: HBO

Ao ver o pavor da garota, Shae sugere virar o colchão para esconder o sangue, demonstrando empatia. Essa ajuda da aia mostra sororidade que, segundo Tinoco (2016, p.1) “se refere a uma espécie de pacto entre mulheres relacionado às dimensões ética, política e prática do feminismo”. Dito de outra forma, “uma aliança, baseada na empatia e no companheirismo”. É relevante esse comportamento ser evidenciado na trama, pois surge como ferramenta de apagamento de um padrão muito comum imposto às mulheres: a competição feminina. Assim, de acordo com Tinoco (2016, p.1), a sororidade pode ser compreendida como um antônimo da rivalidade feminina.

Em certo momento da trama, Joffrey resolve não se casar mais com Sansa, porém arranja um novo casamento para ela: Tyrion Lannister, um homem mais velho e tio de Joffrey, além de ser anão, o que faz com que seja repudiado por toda a família. Sansa, ao descobrir que deveria se casar com ele, vê seu mundo desabar pois o homem não é quem ela desejaria ter como marido – foge totalmente do estereótipo de um príncipe, alto, com cabelos loiros e bonito que ela sonhava. Os dois acabam se casando e, quando estão sozinhos no quarto, Tyrion diz que o pai o havia mandado consumir o casamento. Sansa toma um gole de vinho, como se precisasse de coragem, e se dirige para perto da cama, começando a se despir. Após apreciar a cena da garota tirando a roupa, Tyrion manda-a parar, dizendo “eu poderia, mas **não quero**”, enquanto Sansa comenta “mas **seu pai...**” (GAME OF THRONES, 2013) como podemos ver

na Figura 30. Ademais, a expressão no rosto da garota demonstra quão insegura estava ao ter que desempenhar aquele papel.

Figura 30 - Sansa se casa com Tyrion



Fonte: HBO

O fato de Tyrion afirmar que poderia consumir o casamento, mas não quer, pode significar que ele não concorda com aquilo, afinal Sansa tem apenas 14 anos e ele, entre 33 a 38 anos, tornando o casamento ilegal por estar unindo-se a uma criança. No entanto, mesmo que a garota tenha somente 14 anos, uma das estratégias da trama, neste momento, é mudar seu cabelo fazendo um penteado diferente, mais elaborado que faz com que aparente ter mais idade. Ainda, o vestido de casamento é sem mangas, diferentemente do que usava nas outras cenas, na cor dourada, com a cintura bem demarcada, além de ter um decote. O uso da cor pode ser associado à riqueza e ao ouro, além de ser a cor-símbolo da família do noivo, representada por um leão dourado, subentendendo-se que agora ela é propriedade dele.

O casamento infantil é associado à sociedade patriarcal em que consideram homens superiores às mulheres e de acordo com a ONU (2014, p. 7) “o casamento na infância é

considerado uma forma de casamento forçado, uma vez que uma e / ou ambas as partes não expressaram consentimento pleno, livre e esclarecido”. Além disso, há uma série de fatores que influenciam que essa prática seja realizada como pobreza, dotes e também conflitos armados (VARIA, 2015). No caso de Sansa, podemos associar o casamento a um possível conflito armado, pois ela e sua família são considerados inimigos da coroa e por isso é mantida como refém, fato que a deixou a mercê da família real e, conseqüentemente a aceitar tudo que lhe é imposto. Essa submissão a qual a personagem vive pode ser vista ao simplesmente aceitar que terá que dormir com um homem que não gostava e mais velho, pois sabe que não poderá fugir dessa situação. Por isso tira a roupa e só para quando Tyrion a impede. Ademais, quando completa a frase de Tyrion “**mas seu pai...**”, pressupõe-se que, para ela, ele deveria obedecer ao pai, já que é quem manda na vida do homem. Portanto, o casamento não é consumado pois Sansa foi “salva” por um homem que achava imoral deitar-se com uma criança.

A trajetória da personagem na trama segue quando ela consegue fugir de Porto Real com a ajuda de Petyr Baelish, um homem obcecado pela mãe de Sansa. Petyr vê em Sansa um futuro promissor e a leva para a casa da tia, Lysa Arryn, com quem é casado. Por ser um homem ardiloso, acaba manipulando-a dizendo que “**é mais bela** do que ela **jamais foi**”, indicando que a filha era mais bonita que a mãe, por quem ele era apaixonado. Sansa, por outro lado, demonstra não ser tão íntima do homem, e o chama de “**Lorde Baelish**”, mostrando ter respeito por ser alguém mais velho. No entanto, ele a corrige e pede para ser chamado de “Petyr”. Neste momento da trama, o homem beija a garota, que mostra estar atônita com o acontecido (Figura 31).

Figura 31 - Petyr beija Sansa



Fonte: HBO

A estratégia utilizada pelo homem, de elogiar a garota e fazê-la sentir bonita e querida após tanto sofrer nas mãos da família real, nada mais é do que manipulação, afinal está usando a fragilidade de Sansa para usá-la como uma arma para conquistar o poder. Portanto, beijar a garota não é associado ao amor que sente por ela, por estar apaixonado, mas sim na tentativa de fazê-la apaixonar-se e acabar cedendo aos seus caprichos. Assim, a mulher é relacionada, mais uma vez, à fragilidade e em prezar pela emoção, fato que acaba se concretizando no desenrolar da trama.

Lorde Baelish, portanto, nunca teve a intenção de construir uma relação com Sansa e sim de usá-la como moeda de troca: fazê-la casar-se com Ramsey Bolton, filho bastardo de um lorde e que invadiu Winterfell. Ao descobrir que se casaria com Ramsey, Sansa disse para Petyr que faria greve de fome, que preferia morrer a se casar com um traidor e um assassino em uma vã tentativa de decidir o que poderia ou não fazer de sua vida. Ela tenta empoderar-se através do terror, mas Petyr, um homem muito ardiloso, acaba convencendo-a a casar-se e diz “**não a forcarei a fazer nada**” (GAME OF THRONES, 2015), dando a entender que entende a situação em que a garota se encontra e que ela poderia escolher o que faria. No entanto, em seguida, ele tenta convencê-la apelando para o lado emocional, perguntando se ela não percebe que ele se importa com ela, afinal já tinham se beijado, o que comprovaria seu real sentimento, ficando subentendido que está propondo o matrimônio porque gosta de Sansa (Figura 32). Neste momento também é perceptível a mudança nas vestes da garota: está usando roupas escuras, se



assemelhando muito à figuração de Baelish, além de ter tingido os cabelos de preto. O uso da cor, segundo Freitas (2007, p. 9), indica “uma atitude negativa perante a vida. A preferência por essa cor denota revolta do indivíduo contra o destino, e ação insensata e precipitada. Obstinadamente ele quer renunciar a tudo”. Assim, a garota expressa, através das roupas, a revolta com sua vida e destino.

Figura 32 - Sansa descobre que vai casar-se com Ramsey Bolton



Fonte: HBO

É claro que Petyr não se importa com o bem-estar da garota, e sim com o que receberá caso o matrimônio for efetivado. Assim, novamente, Sansa serve como moeda de troca: casar-se com um homem que detesta com a promessa de que talvez, no futuro, volte para seu lar. Por isso acaba cedendo aos caprichos do homem, que pratica violência psicológica para convencê-la através da intimidação (CASIQUE; FUGERATO, 2006, p.5) ao assustar com olhares, gestos ou gritos, além de segurá-la pelos ombros, como se quisesse prendê-la, exercendo força. Nas cenas percebemos que Sansa está chorando e incrédula com a situação, mas acaba aceitando pois, no universo em que vive, são os homens que escolhem o caminho que as mulheres deverão percorrer, não importando se serão felizes ou sofrerão. Portanto percebe-se que o contexto em que Sansa se situa “é bem diferente daquele imaginado pela personagem. Ao invés de belos cavalheiros e amáveis príncipes, os homens com os quais se envolve são rudes e cruéis, e a relação que tem com eles é baseada na imposição, no assédio e na violência” (MULLER; SCHMIDT, 2018, p. 79). Desse modo, o mundo que a garota sempre sonhou é totalmente

diferente e ela, por ser mulher, serve apenas como um mecanismo para que os homens ao seu redor ascendam socialmente.

A relação estabelecida entre Sansa e Petyr passa a ser de dono e propriedade, afinal ele age, mesmo que sutilmente, com dominância perante a garota, reforçando novamente o universo patriarcal da série. E, essa relação é confirmada quando, antes de casar-se, Petyr avisa Sansa que irá para Porto Real pois a família real está chamando. Ela fica amedrontada ao saber que ficará sozinha com a família Bolton, ao passo que o homem diz “Você **toma o garoto Bolton, Ramsey, e o torna seu**”. A menina responde “**não sei como fazer isso**”, e ele rebate “**claro que sabe**” (GAME OF THRONES, 2015) como vemos na Figura 33.

Figura 33 - Petyr diz para Sansa “tomar” Ramsey



Fonte: HBO

A palavra **tomar** pode ser compreendida como torna-lo seu e, pelo contexto da conversa isso só aconteceria sexualmente. O fato de Sansa falar que não saberia como conquistar apenas comprova que ela é uma menina e que, portanto, não teria motivo para saber como agradar um homem sexualmente. Porém, para Petyr ela ser mulher demonstra que sabe o que precisa fazer, relegando a garota ao sexo biológico, como se saber satisfazer um homem fosse inerente à mulher. Além disso, o sexo, neste contexto, “não é requisito para a construção da cumplicidade no relacionamento afetivo e pode ser usado, naturalmente, para manipular os homens” (LANA, 2014, p. 76). Portanto, para Petyr a garota deve usar o sexo para manipular o futuro marido como uma legítima *femme fatale*, aquela mulher que consegue alcançar seus objetivos por meio da sedução, bem como de truques do corpo feminino.

Todavia, mesmo que a intenção de Sansa fosse seduzir e manipular o marido, ela não poderia pois é surpreendida, na noite de núpcias, com um homem brutal e sádico, pior que Joffrey e, acaba sendo estuprada. Ainda, não bastasse a violência cometida, o homem insiste para que outro jovem, que conhecia Sansa desde pequena, assistisse tudo e a visse “tornar-se mulher”. Pela Figura 34 vemos o horror da garota ao saber o que aconteceria. Além disso, é perceptível a fúria do homem ao, literalmente, rasgar seu vestido. Sansa usa, no dia do seu

casamento, um vestido branco, cor tradicionalmente usada nas bodas, com peles da mesma cor. O branco é associado à pureza e pode querer dizer, muitas vezes, “não me toque” (GROENHOLM, 2010, p. 5) para não ser maculada. Ainda, também pode transmitir a ideia de frieza, que caberia para o momento que Sansa passa de precisar se casar, mais uma vez, com alguém que não sente amor nem respeito.

Figura 34 - Sansa é estuprada por Ramsey



Fonte: HBO

Nesta parte da trama novamente a lógica patriarcal, a qual destaca a mulher como propriedade, predomina afinal Sansa foi “vendida” por Petyr, que a reconhecia apenas pelo seu valor sexual e, o “comprador” a estupra por estar exercendo seu direito sobre ela. Portanto, “a cultura do machismo, disseminada muitas vezes de forma implícita ou sub-reptícia, coloca a mulher como objeto de desejo e de propriedade do homem, o que termina legitimando e alimentando diversos tipos de violência, entre os quais o estupro” (CERQUEIRA; COELHO, 2014, p. 2). O estupro tem sido utilizado, ao longo dos anos, como uma espécie de gatilho nas séries de televisão na tentativa de humanizar determinada personagem ou para justificar a força (MARIA, 2017). No entanto, essa demonstração gratuita de violência acaba fomentando a chamada “cultura do estupro”, termo criado na década de 1970, nos Estados Unidos, para mostrar como a sociedade culpa as vítimas da violência pelo ocorrido. É o popular: “ela estava usando roupa curta, então pediu”, ou “ninguém mandou provocá-lo”. No caso de Sansa, o produtor da série, Bryan Cogman, em entrevista à Entertainment Week, comentou o porquê da cena:

Essa não é uma garota tímida entrando numa noite de casamento com Joffrey. Essa é uma mulher amadurecida fazendo uma escolha e ela vê essa escolha como a forma de recuperar sua terra natal. Sansa tem uma noite de casamento no sentido que ela nunca imaginou que iria com um dos monstros do programa. É bastante intensa e horrível e a personagem terá de lidar com isso.

De fato a personagem acaba se tornando forte após a violência sofrida. No entanto, a cena serve como um trampolim no desenvolvimento de Sansa, como se ela precisasse ser

estuprada para encontrar o sentido da vida. Por isso, trazer o estupro à baila em um programa de televisão, campeão de audiência em todo o globo, é problemático no sentido de torná-lo banal, como se as mulheres, por exemplo, precisassem passar por um trauma como este para ascenderem na vida. Além disso, outro ponto de destaque nessa cena é que a garota foi estuprada pelo marido, o que é caracterizado como violência doméstica. “Esse tipo de violência caracteriza qualquer ação ou omissão que cause à mulher morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (MARIANO, 2016, online). De acordo com dados do IPEA (2017), no Brasil, 70% dos estupros são cometidos por pessoas que convivem diariamente com a vítima como parentes, namorados ou amigos/conhecidos. Isso indica que o principal inimigo está dentro de casa e que a violência, muitas vezes, ocorre dentro dos lares. Ainda, o Sistema Único de Saúde atendeu, em 2011, mais de 70 mil mulheres vítimas de violência e, deste total, cerca de 70% correspondem ao ambiente doméstico.

Na série, a personagem, além de ser estuprada na noite de núpcias, segue sendo violentada pelo marido e mantida em cárcere privado. O fato é que a violência sexual, bem como a cultura do estupro, está enraizada na trama, a qual busca na sociedade contemporânea a inspiração para suas produções. E, toda a violência sofrida faz com que Sansa saiba qual será o seu destino: a morte, conforme podemos ver na Figura 35 quando, na tentativa de fuga, é interceptada por Myranda, amante de Ramsey.

Figura 35 - Sansa sabe que irá morrer



Fonte: HBO

Ao falar “eu sei o que **Ramsey** é. Sei o que **ele fará comigo**” (GAME OF THRONES, 2015), Sansa mostra que tem plena consciência de quem é seu esposo e do que ele é capaz de fazer: matá-la, classificado como feminicídio. O termo significa, para Lagarde (2006, p. 221), “uma violência exercida por homens em posição de supremacia social, sexual, jurídica, econômica, política, ideológica e de todo tipo, sobre mulheres em condições de desigualdade, de subordinação, de exploração ou de opressão, e com a particularidade da exclusão”. É “a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte” (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013). No caso de Sansa, a violência que ela acreditava que aconteceria seria praticada por alguém em posição superior a ela tanto econômica quanto socialmente, enquanto ela era alguém em vulnerabilidade e, conseqüentemente, em situação de subordinação.

No contexto brasileiro, o crime de feminicídio está previsto pela Lei nº 13.104/2015, a qual alterou o Código Penal, para o feminicídio como crime de homicídio, reconhecendo então o assassinato de uma mulher por seu gênero. Ainda, o feminicídio é considerado crime hediondo<sup>71</sup>. É importante ressaltar ainda que o Brasil é o 5º país em mortes violentas de mulheres no mundo de acordo com o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH), perdendo para El Salvador, Colômbia, Guatemala e Rússia.

Por isso, ao ser descoberta por Myranda, a qual tem um arco e flecha apontado para Sansa, diz que prefere morrer pelas mãos dela, enquanto ainda “resta algo”, demonstrando que quase não possui emoções e isso é perceptível pela cor de suas roupas: vestido, luvas e um lenço sob a cabeça em tons de azul. De acordo com Groenholm (2010), o azul também pode ser associado à falta de emoção. Portanto, ao proferir essas palavras, Sansa quer dizer que, se permanecer no ciclo vicioso criado pelo marido, deixará de ser ela mesma, perderá sua identidade, pois o estupro deixa marcas irreparáveis nas vítimas. De acordo com Souza et al (2012, p. 1) dentre as sequelas estão “transtorno de estresse pós-traumático (TEPT), depressão, ansiedade, transtornos alimentares, distúrbios sexuais e do humor [...] além de comprometimento da satisfação com a vida”. Portanto, Sansa sabe que viver como refém do marido a deixará vazia e prefere morrer logo que perpetuar sua sina.

No entanto, Myranda acaba morrendo e Sansa consegue fugir para a Muralha, local em que seu meio-irmão Jon Snow está. Ela logo demonstra o desejo em retomar sua casa, Winterfell, das mãos de Ramsey e Jon convoca uma reunião com homens interessados em

---

<sup>71</sup> “Os crimes hediondos são aqueles que, segundo a doutrina, além de afetarem outras pessoas e, por isso, serem passíveis de pena, são praticados em total desrespeito à dignidade humana, aos valores da humanidade e de forma avessa aos valores coletivos” (DIREITOS BRASIL, online).

retomar o Norte juntamente com Sansa. Na sala estão os dois irmãos, duas mulheres e mais alguns homens. É importante destacar que as mulheres não participam ativamente da reunião, apenas permanecem em silêncio ouvindo a discussão, exceto por Sansa, que expõe suas ideias. Porém, tudo o que os homens falam é direcionado para Jon, quem consideram como líder. Em determinado momento, enquanto falam sobre que famílias se aliarão à causa, um dos homens fala que se Jon quisesse convencê-los a lutar, eles precisariam crer que seria possível vencer e Sansa afirma que “O Norte se lembra da família Stark e por isso lutaria com unhas e dentes”. O homem concorda, mas em seguida comenta que “Jon não tem o nome Stark”, ao passo que Sansa afirma “Mas **eu tenho**” (GAME OF THRONES, 2016) como vemos Figura 36.

Figura 36 - Sansa afirma ter o nome Stark



Fonte: HBO

Ao proferir estas palavras perante o grupo de homens, Sansa mostra que é digna de carregar o nome do pai tanto quanto Jon seria, e que o fato de ser mulher não interferiria no aceite das famílias. O que importava era o nome Stark, independente de quem o tivesse, reforçando, portanto, certo empoderamento da personagem perante o masculino. Cabe destacar, no entanto, que essa ascensão da personagem se deu após ser violentada pelo marido e que, pelo contexto da história, subentende-se que ela precisava passar por aquela situação para, finalmente, encontrar-se na história e assumir uma posição de liderança.

Sansa, portanto, sai do contexto privado do lar e da família para integrar a vida pública – que antes era reservada apenas aos homens. Para Perrot (1998, p.92), a inserção de “mulheres

ao domínio público reforça-se, a ponto de se ter podido falar de ‘feminização do mundo’, já que essa ‘invasão’ das mulheres às vezes provoca a angústia de seus parceiros, ansiosos com sua própria identidade”. Essa angústia pode ser comprovada pelas expressões dos homens, as quais podem ser vistas no foco da câmera, que desfoca a personagem para centralizar a reação do irmão, que parece estar atônico, bem como a do outro homem, que olha para Sansa, de costas para a câmera, com olhar incrédulo. Portanto, aqui, a jovem assume um lugar permitido somente para o gênero masculino.

No desenrolar da história, Sansa e o irmão conseguem retomar Winterfell e fazem Ramsey de refém, deixando-o preso no porão junto com seus cachorros. Sansa então aproveita que ele está preso para vê-lo e, diz “Suas **palavras desaparecerão. Sua casa desaparecerá. Seu nome desaparecerá. Toda memória de você desaparecerá**” (GAME OF THRONES, 2016). Pelas palavras da garota podemos inferir que ela está afirmando que tudo o que Ramsey significa desaparecerá. Não se trata, portanto, se uma ameaça, do que poderá vir a acontecer, mas sim de uma sentença: ele morrerá devido a todas as atrocidades que fez com ela. É Sansa que está no comando da situação e tem o poder de decidir o destino dele, sendo uma inversão de papéis já que era ele quem determinava e comandava sua vida e seu corpo – o poder era dele. Ao terminar de falar, os cachorros de Ramsey, famintos<sup>72</sup>, aparecem e, acabam comendo-o vivo. Sansa assiste a cena, aos poucos se afasta ao som dos cachorros e do marido gemendo. Ela sorri (Figura 37).

Figura 37 - Sansa sorri ao saber que Ramsey morrerá



Fonte: HBO

Ao deixar Ramsey morrer, Sansa, assim como a irmã Arya, faz com que sua moralidade mude. Ou seja, ela rompe uma barreira moral e social, já que matar é um atributo amplamente

---

<sup>72</sup> Ramsey era conhecido por esfolar as pessoas vivas e também deixar que seus cachorros comessem suas vítimas. Em um dos episódios anteriores, ele falou que havia deixado os animais sem comer durante sete dias e que, portanto, estavam famintos.

masculino no universo da série. No momento em que decide o destino de Ramsey, percebemos que a personagem adquire novos valores e posturas para se adaptar ao meio em que vive. A morte dele é uma demonstração de força da personagem. Assim, a passagem de Sansa da vida privada ao público a faz adquirir força e, portanto, acentuar certo valor masculino de sua feminilidade. É uma quebra de paradigmas, já que ela adquire valores vistos apenas no mundo masculino e compõe o que chamamos de identidade da mulher contemporânea, que é formada de acordo com o ambiente e valores sociais.

Essa ascensão pela qual Sansa passa se consolida ao precisar governar Winterfell no lugar de Jon, que precisa sair do local para buscar reforços para uma batalha que está prestes a acontecer. Em meio ao salão principal da residência, Jon diz para todos os presentes, representantes de outras famílias, que precisará se ausentar. Sansa, não acreditando no que estava ouvindo, fala “Vai abandonar a sua casa”, e Jon responde: “Vou deixar tudo **em boas mãos, nas suas**. Você é minha irmã, é a **única Stark** em Winterfell. **Até eu voltar, o Norte é seu**” (GAME OF THRONES, 2017) conforme a Figura 38. Na imagem também é possível reparar nas roupas de Sansa, que agora são pretas, de couro, e possuem alças. Segundo a figurinista da série, Michele Clapton, em entrevista à revista Time, as fivelas, cintos e alças de couro que arrematam o vestido, simbolizam uma barreira posta pela personagem: o autocontrole sobre o próprio corpo, principalmente depois de ter sofrido violência por inúmeros homens.

Figura 38 - Jon deixa Winterfell nas mãos de Sansa



Fonte: HBO



Ao afirmar que deixará o Norte em boas mãos, Jon demonstra confiar na irmã, mesmo ela sendo uma garota, pelo fato de ser a única representante dos Stark naquele local. Portanto, neste momento, o gênero não importa para ele, e sim ela ser uma Stark. Dessa forma, a moralidade é também um fator decisivo em Sansa na trama, e sua construção aparece marcada pela polarização feminino-privado/masculino-público. Esse movimento reforça, ainda uma vez, o movimento ascendente a que se submete a personagem, que passa da esfera privada do lar, em que servia como moeda de troca, para a esfera pública da liderança. Sansa passa a governar Winterfell, algo inédito para aquela sociedade, acostumada a ter somente homens no poder, e demonstra ser competente e ter espírito de líder. No diálogo com um dos conselheiros (Figura 39), questiona se estão deixando as armaduras aptas para o rigoroso inverno que se aproxima. “**Não deveriam?** Para quando o frio chegar?”, pergunta, e o homem prontamente responde “**Deveriam mesmo. Com licença, milady**” (GAME OF THRONES, 2017).

Figura 39 - Você nasceu para comandar



Ao questionar o homem sobre as armaduras, Sansa demonstra ter conhecimento do armamento que deveria ser utilizado e o homem prontamente concorda com ela, sinalizando que respeita a opinião, bem como as ordens que ela, uma mulher, está dando. Assim, ao precisar governar Winterfell, muda de roupa: um vestido com partes em pele e adornos de lobos, os quais fazem referência a sua casa e família. Além disso, o cabelo voltou a ser dividido ao meio, trazendo um ar de responsabilidade e maturidade. Ao fim, Petyr Baelish, o qual acompanha Sansa, afirma: “Você **nasceu para comandar**”. O tom afirmativo dele, assim como o do outro homem, mostra que a reconhecem como líder, e que isso está intrínseco na conduta da personagem, como se, desde pequena, ela soubesse mandar. Essa inserção da personagem significa, para Perrot (1998), que especialmente no mundo ocidental o lugar das mulheres no espaço público sempre foi considerado problemático. Isto porque, enquanto o homem era visto como sujeito eminente e de honra, a mulher pública era vergonhosa, sem individualidade própria.

Mais concreto e material, o “espaço público”, amplamente equivalente à cidade, é um espaço sexuado em que os homens e as mulheres se encontram, se evitam ou se procuram. As relações entre eles estão no centro da intriga, mesmo quando se trata, principalmente, como aqui, das mulheres, pois só nessa dualidade se pode entender o lugar delas, nessa relação dinâmica, amorosa ou indiferente, desejante ou conflituosa. O espaço ao mesmo tempo a regula e a exprime, a torna visível (PERROT, 1998, p.7).

Dessa forma, a relação entre o público e o privado de nossa personagem pode ser considerada como uma relação de força e feminilidade, pois, ela se enquadra na concepção da mulher contemporânea, já que deixa de ser vista apenas mulher e dona-de-casa, para ser vista como a líder, inserida em um espaço dominado pelo masculino. Assim, podemos dizer que essa relação é resultante de uma mudança de padrões e, podemos afirmar que “estão em ascensão hoje a internacionalização, a flexibilidade, a comunicação, a descentralização. Com isso, a nossa própria identidade está comprometida, localizando-nos em um momento de transição” (BERNARDES, 2009, p. 78) – isto é, a identidade da personagem está em transição, por influência do meio em que vive. Assim, Sansa Stark muda sua identidade ao longo da trama: de menina sonhadora, que queria casar-se com um príncipe, à Senhora de Winterfell, governante de sua casa e também da região. Porém, diferentemente da irmã, Arya, que usa roupas masculinas ao longo da trama em uma tentativa de se rebelar e mostrar força, Sansa, desde o início usa vestidos, ficando subentendido que não precisou mudar a forma de se vestir para ser reconhecida na sociedade em que vive, permanecendo *feminina*, porém precisou passar por inúmeros traumas que a transformaram, definitivamente, em sujeito na trama.

#### 4.4 MEDIAÇÕES ENTRE OS SETE REINOS E A CONTEMPORANEIDADE

No intuito de responder nossa questão de pesquisa: “como são representadas as identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark, de *Game of Thrones*, e quais sentidos sobre o feminino contemporâneo são mobilizados?” relacionamos todas as observações feitas até aqui para mapear os sentidos que, a partir das personagens Arya e Sansa Stark, nos permitem refletir sobre os valores atribuídos ao feminino na série.

Neste momento, acionamos o conceito de mediação, compreendido aqui, nesta pesquisa, como uma interpretação da realidade, para elencar os sentidos sobre o feminino contemporâneo que mais se destacaram a partir de uma ampla investigação de categorias anteriores, advindas da análise textual e da cultura vivida. Nossa construção sobre o feminino considerou, de forma mais geral, três eixos de problematização: uma disputa entre as matrizes biológica e cultural-construcionista, que refletem o feminino por suas características físico-biológicas e os papéis sociais femininos; uma disputa de sentidos sobre o feminino que se manifesta na construção de papéis sociais decorrentes de um âmbito público e de um privado; e a construção moral, intrínseca a matriz judaico-cristã, de que a mulher é pecadora por natureza (MURARO, 1991).

A partir desses eixos de observação, expostos na parte teórica da pesquisa, desenvolvemos um duplo olhar sobre as cenas e mapeamos os sentidos que, entrecruzados por esses eixos mais gerais, nos permitiram perceber a construção destes sobre o feminino. Acabamos encontrando três sentidos mais gerais: a) conservadorismo de gênero; b) competência como valor do feminino público; e c) moralidade masculina no contexto da feminilidade contemporânea. Essas categorias correspondem, portanto, à mediação que a série *Game of Thrones* faz com a sociedade contemporânea, afinal, busca em nossa realidade a inspiração para produzir seu enredo. Por isso, ficou comprovado que a representação das duas personagens, Arya e Sansa Stark, é baseada em valores amplamente difundidos em nosso cotidiano como relegar à mulher ao seu sexo biológico ou associar sua competência e moralidade a atributos masculinos.

##### **a) Conservadorismo de Gênero**

As distinções de gênero, discutidas na parte teórica do trabalho, nos permitem compreender que quase sempre a mulher esteve submetida por seu caráter biológico – ou seja, sua função era a de reprodutora, apenas para dar continuidade a espécie. As questões sobre a liberdade da mulher sobre o seu corpo são, ainda hoje, importantes nos debates sobre o feminino

e, geralmente, se estabelecem a partir da noção de polêmica – como é o caso do aborto, por exemplo, alvo constante de polêmicas envolvendo instituições, historicamente, condicionadoras da moral popular, como a igreja, e os movimentos feministas que, de outro lado, buscam a descriminalização da prática com justificativas na liberdade individual da mulher (SCAVONE, 2001).

Assim, o sexo é uma característica importante na construção das personagens Arya e Sansa Stark e, de modo mais amplo, é temática relevante na compreensão discursiva sobre a mulher. Como procuramos discutir no contexto teórico desta pesquisa, a compreensão da sexualidade feminina de que a mulher é considerada inferior ao homem por ser mulher, ou seja, por ser o *sexo frágil* (CUNHA BUENO, 2010) foi considerada natural por muito tempo, já que era amparada pelo determinismo biológico.

E, na representação das personagens não é diferente. Arya Stark, por exemplo, é construída como uma menina que não quer seguir as regras que lhe são impostas como vestir-se como uma menina da trama deveria, casar, ter filhos e ser feliz para sempre. Ela quer aprender a atirar uma flecha, a lutar com espada e liderar seu castelo, e não a costurar, porém é vista com maus olhos pelos seus parentes, afinal, mulher não deveria questionar e sim, seguir as regras. Além disso, em conversas com outros homens, todos desdenham o fato de uma garota saber tanto ou querer coisas que seriam destinadas somente ao masculino. No entanto, esse conservadorismo acaba por ser “quebrado” quando conhece Brienne, uma jovem cavaleira, que se veste como tal, e percebe que nem só os homens podem conquistar o mundo.

Tabela 4 - Conservadorismo de Gênero em Arya

<b>Conservadorismo de Gênero</b>	Quando atira a flecha
	Quando pede para ser a senhora de um castelo
	Gendry diz que ela é uma lady
	Arya conversa com Twyin
	Cão de Caça humilha Arya
	Cão de Caça bate em Arya
	Arya conhece Brienne

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Com Sansa, esse conservadorismo de gênero também é muito presente ao longo de sua trajetória, no entanto, ela não questiona seu lugar como faz sua irmã, Arya, e sim, aceita sua condição de submissa. Veste-se como uma lady, aprende a costurar, e fica feliz por saber

desempenhar tão bem o trabalho, tem medo de que o príncipe encantado não goste de sua aparência e de que não tenha filhos homens. No entanto, começa a questionar seu papel quando tem sua primeira menstruação, o que a aterroriza, afinal sabe que precisará cumprir seu destino a partir daquele momento. Mas, mesmo que questione seu papel, aceita casar-se, duas vezes consecutivas, a mando de dois homens e que deverá seduzir um deles para, quiçá, ter sua casa novamente. Por isso, acaba sendo violentada, mas só volta a questionar a vida a qual está sendo submetida ao desejar a morte para não precisar desempenhar seu papel, imposto desde seu nascimento. Assim, é interpretada “como uma menina frágil, insegura e violentada, que está presa em relações de dependência marcadas por violência e humilhação” (MULLER; SCHMIDT, 2018, p.80). Na Tabela 5 podemos visualizar o conservadorismo de gênero associado a personagem com maior precisão.

Tabela 5 - Conservadorismo de Gênero em Sansa

<b>Conservadorismo de Gênero</b>	Sansa costurando
	Sansa pergunta à mãe se Joffrey irá gostar dela
	Mulher falando sobre casamento
	Sansa menstrua
	Casa-se com Tyrion
	Sansa descobre que casará com Ramsay
	Petyr diz para Sansa “tomar” Ramsey
	Ramsay estupra Sansa
	Myranda fala com Sansa

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Portanto, o conservadorismo de gênero é bastante forte na construção das duas personagens, sendo que a única diferença é que uma delas questiona desde o início se precisaria seguir aquele padrão, a começar pelas roupas que veste, associadas ao universo masculino, enquanto a outra apenas aceita seu destino. Assim, podemos dizer que a série buscou na sociedade contemporânea por fatos concretos acerca da violência contra mulher que enriquecessem a história do ponto de vista de seus produtores e roteiristas. Por isso há tantas cenas de violência, tanto física quanto psicológica gratuitas contra mulheres, ficando subentendido que precisam sofrer e passar por grandes traumas para ascenderem na trama, ficando evidente que as duas personagens são definidas pelo seu sexo (MURARO, 1991) ao longo de toda a trama.

## b) Competência como Valor do Feminino Público

Conforme estudado anteriormente, nem sempre a mulher foi reconhecida no espaço público. Foi um lento processo que, só mudou a partir de mudanças na matriz de pensamento econômico. Algumas mudanças que ocorreram na sociedade, como a queda de monarquias e regimes absolutistas, a industrialização e a transformação de espaços públicos e privados a partir da urbanização, entre outros, permitiram que a mulher passasse a ser vista além do lar, ou seja, como trabalhadora e operária e, conseqüentemente, como agente do espaço público, lentamente ocupando diferentes ambientes e papéis sociais. Assim, a inserção das personagens no espaço público nos faz refletir sobre um caráter importante em suas construções narrativa: a competência.

Arya Stark, desde o início da trama, demonstra ser uma menina “fora da curva”, uma *outsider*, pois não aceita seguir o padrão que é imposto às mulheres desde o nascimento: casar-se com um homem de posses. Ao contrário, a jovem não quer que lhe digam o que deve fazer, ela quer trilhar seu próprio caminho e, por isso, aprende a usar uma espada, atirar uma flecha. Assim, a competência está intrínseca na personagem no sentido de querer liderar suas escolhas e seu destino como quando recupera sua espada, mostrando maestria. Além disso, em determinado momento da trama, precisa deixar de ser Arya Stark para comprovar ao meio em que vive que realmente é competente naquilo que faz. No entanto, essa competência presente na personagem parece estar ligada ao masculino, pois está sempre acompanhada de um homem, como se, ao precisar fazer uma escolha, precisasse ter um homem ao seu lado porque não seria capaz de gerenciar sua vida. Essa ligação com o masculino muda somente no final da trama quando decide voltar para casa, por conta própria, sem o auxílio de ninguém. Portanto, mesmo que a competência esteja intrínseca na personagem, esse valor somente é consolidado no final da sétima temporada, quando, reassume sua identidade de Arya Stark e, ao voltar para casa por conta própria, afirma que pode ser quem quiser, conforme vemos na Tabela 6.

Tabela 6 - Competência em Arya

<b>Competência como Valor do Feminino Público</b>	Recupera a espada
	Era Arya Stark
	Reassume ser Arya Stark
	Diz que pode ser quem quiser

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Já em Sansa Stark, esse valor é ascendente pois, nas primeiras cenas da série, ela é uma garota que, por ter crescido em uma sociedade patriarcal, acabou por aceitar seu destino e a sonhar com o futuro casamento, que deveria ser com um príncipe. Ela amava a vida que viria a ter, o marido, os filhos, o título de nobreza porque nunca havia saído daquela zona de conforto. No entanto, com o desenrolar da história, e após passar por traumas, ser violentada tanto física quanto psicologicamente, e ser considerada apenas como uma moeda de troca para atender aos desejos de homens que estavam ao seu redor, começa a demonstrar ter um espírito de liderança, bem delineado na sexta e sétima temporadas quando, após libertar-se de um marido cruel, volta para casa e é tratada como igual pelo seu meio-irmão, liderando conjuntamente com ele a casa e o vilarejo. Neste momento ela ascende na trama e atinge um patamar outrora ocupado somente por homens, mostrando ser competente. E, aqui, o que se destaca é que, de início, conforme as cenas analisadas, os homens tinham certa ressalva em aceitar uma mulher como líder, como se acreditassem que, por ser mulher, não seria competente. Porém, aos poucos, ela torna-se governante, de fato, e todos a tratam como tal. Assim, demonstra ser uma líder nata e, isto se confirma na parte empírica estudada anteriormente, em que ela consegue se inserir em um espaço público, amplamente, masculinizado. Sansa sai, portanto, do contexto privado do lar e da família para integrar a vida pública – que antes era reservada apenas aos homens de acordo com a Tabela 7.

Tabela 7 - Competência em Sansa

<b>Competência como Valor do Feminino Público</b>	Sansa diz que é uma Stark
	Jon deixa Winterfell aos cuidados de Sansa
	Você nasceu para comandar

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

Neste sentido, a competência adquirida por Arya e Sansa é, portanto, um valor relacionado à ascensão pelas quais elas passam – do universo privado ao público. Ou seja, esse valor adquirido, que vem ao encontro do feminino contemporâneo, serve como elo com o(a) telespectador(a), já que eles passam também a se reconhecer nas personagens. Dessa forma, a competência é um valor importante na inserção de Arya e Sansa na esfera pública.

### c) Moralidade Masculina no Contexto da Feminilidade Contemporânea

Outro fator interessante na construção de sentidos das personagens é a moralidade. Como estudado anteriormente, o pensamento religioso – especialmente o catolicismo ocidental – baseia-se no mito da criação. De acordo com este, Deus criou, primeiramente, o homem e, a partir da costela deste, fez a mulher. Para esta corrente, a mulher é a responsável pela expulsão do homem do paraíso, já que cedeu às tentações e acabou comendo o fruto proibido. Essa matriz nos permite compreender a dominação masculina, pois, a mitologia judaico-cristã - base fundamental do catolicismo – acredita que a mulher, de doadora de vida passa a ser “a primeira e maior pecadora” (MURARO, 1991, p. 16), isto é, a partir do momento em que cede a tentação, a relação do homem e da mulher, que era de integração, passa a ser de dominação. Assim, esse momento faz com que a mulher seja “definida por sua sexualidade, e o homem, por seu trabalho” (MURARO, 1991, p. 10).

Dessa forma, a moralidade é também um fator decisivo em ambas personagens na trama, e sua construção aparece marcada pela polarização feminino-privado/masculino-público. Esse movimento reforça, ainda, a ascensão que se submetem, pois passam da esfera privada do lar para a esfera pública da liderança.

Arya, desde o início, demonstra ter traços pertencentes ao universo masculino ao demonstrar sua força e coragem, o que, para Fernandes (2006), pode ser considerado como uma conformação de uma independência masculinizada – já que ela adquire valores que, outrora, apenas o homem teria como querer ser independente, passar a ser um menino por um tempo, ameaçar seu algoz e, ao matar pela primeira vez. E, em Sansa essa mudança ocorre ao deixar o marido morrer. Assim, ocorre uma espécie de *elastização* da personalidade feminina, que deve desempenhar papéis diversos, por vezes mesmo contraditórios, numa gama variada de funções, com sucesso. Podemos verificar os momentos em que ocorreu essa mudança na moralidade de Arya na Tabela 8 e de Sansa, na Tabela 9.

Tabela 8 - Moralidade Masculina em Arya

<b>Moralidade Masculina no Contexto da Feminilidade Contemporânea</b>	Quando pede para ser a senhora de um castelo
	Transforma-se em Arry
	Ameaça Cão de Caça
	Mata pela primeira vez
	Jaçen questiona Arya sobre não ser ninguém

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)



Tabela 9 - Moralidade Masculina em Sansa

<b>Moralidade Masculina no Contexto da Feminilidade Contemporânea</b>	<b>Deixa Ramsey morrer</b>
---	----------------------------

Fonte: Elaborada por Ortis (2019)

O que acontece com as duas personagens é, portanto, uma ampliação dos ideais, ou seja, tanto Arya quanto Sansa veem a necessidade de corresponder também aos ideais próprios do espaço público – que eram, antes, restritos ao universo masculino. “Às voltas com a necessidade de percorrer o difícil caminho que qualquer mudança de posição subjetiva exige, as mulheres parecem ter hoje diante de si um espectro amplo de ideais a buscar alcançar” (FERNANDES, 2006, p. 2). Isto significa que, além das duas precisarem se adaptar ao meio em que estão inseridas, precisam ter sucesso, independente do preço que tenham que pagar – no caso, a transformação da moralidade.

Por isso, o ato de matar acaba sendo crucial para que a moralidade de ambas mude. Ou seja, rompem uma barreira moral e social, já que matar é um atributo amplamente masculino no universo da série. Nas cenas tanto de Arya como de Sansa, matam homens que as fizeram sofrer, seja por ter matado a família, ou por ter violentado. É neste sentido que percebemos que as personagens adquirem novos valores e posturas para se adaptarem ao meio em que vivem. A ameaça e morte dos homens é uma demonstração de força, afinal, precisam comprovar para si próprias e para a sociedade que são líderes e independentes e que quem as machucar, será morto.

Assim, a passagem de Arya e Sansa da vida privada à pública faz com que adquiram força e, portanto, acentue certo valor masculino. É uma quebra de paradigmas, já que adquirem valores vistos apenas no mundo masculino, compondo o que chamamos de identidade da mulher contemporânea, que é formada de acordo com o ambiente e valores sociais vigentes e próprios do patriarcado.

## CONCLUSÃO

Buscamos compreender, com este trabalho, quais sentidos sobre o feminino contemporâneo estão presentes a partir da representação das identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark que contribuem para a construção e representação do feminino, considerando em relação à cultura vivida e ao processo de mediação. Esse interesse de pesquisa nos permitiu debater, entre outras questões, elementos sobre o feminino contemporâneo, na tentativa de compreender como esses valores são apropriados pela ficção televisiva e como a mulher é representada nessas narrativas. Assim, recorremos ao contexto social, cultural e político, denominado cultura vivida, para tentarmos elucidar quais as relações entre o objeto de pesquisa com a formação das representações das identidades femininas das personagens. Metodologicamente, criamos um modelo de análise próprio, inspirado no modelo proposto por Johnson (2006), e que contemplasse os pontos relacionados à pesquisa. Com isso, englobamos técnicas para darmos conta dos três objetivos específicos propostos para, ao final, encontrarmos uma resposta ao nosso questionamento inicial.

Como primeiro objetivo buscamos verificar as condições de produção que contribuem para a configuração da identidade da mulher contemporânea na série. Essa primeira etapa foi realizada ao investigarmos a emissora em que a série é veiculada, a HBO. Nesta fase, compreendemos que o canal é reconhecido internacionalmente e investe em produções originais, que tenham como fio condutor temáticas relacionadas com a sociedade contemporânea. Além disso, a série *Game of Thrones* é a produção mais rentável da emissora e que possui maior índice de audiência mundialmente, com média de 6.224.285 telespectadores(as)<sup>73</sup> ao longo das sete temporadas. Desse modo, percebemos a mediação existente entre o que o canal produz e o que é, então, reproduzido na tela, com a contemporaneidade, havendo, assim, uma constante troca de experiências.

O segundo objetivo centrou-se em investigar, a partir da cultura vivida, que agendas feministas são acionadas a partir da série. Aqui, percebemos que a série *Game of Thrones* trabalha com inúmeras pautas referentes ao feminismo como violência sexual, psicológica, casamento infantil e forçado, e mulher como moeda de troca. Portanto, percebemos que a série busca trazer à baila tipos de violência que acontecem na contemporaneidade em relação à mulher. Por exemplo, segundo a OMS (2016), uma em cada cinco mulheres maiores de 18 anos, já foi vítima de violência sexual ou estupro. No Brasil, de acordo com o Fórum de Segurança

---

<sup>73</sup> Média de audiência de acordo com o site Adoro Cinema (2018).

Pública (2017), foram registrados 164 estupros por dia durante o ano de 2017, o que significa um a cada dez minutos. Além disso, o casamento infantil retratado na trama também é uma realidade pois, de acordo com a *Girls Not Brides* (2017), uma organização não governamental, cerca de 700 milhões de mulheres já foram casadas antes de completarem 18 anos. No entanto, apesar de sabermos que é necessário que exista a discussão sobre as distintas formas de violência, bem como que sejam criadas políticas públicas, acreditamos que o papel de uma série de televisão, de renome internacional e com recordes de audiência, é trazer entretenimento os(as) telespectadores(as), e não naturalizar cenas de violência gratuita contra mulheres. Desse modo, o que percebemos é que, em *Game of Thrones*, o feminino somente consegue se empoderar através do sofrimento ou que sempre precisam ter um homem por trás de seus sucessos.

Por fim, como terceiro objetivo estava identificar a base de construções identitárias das personagens selecionadas para o estudo. Nesta seção, por meio da análise textual proposta por Casetti e Chio (1999), verificamos que a construção das personagens analisadas se deu de maneira a mostrar o caráter fluido de suas identidades, que vão sendo moldadas conforme suas vivências e experiências ao longo da trama. Assim, compreendemos que as representações da mulher em uma série de televisão refletem tanto aspectos sociais, quanto políticos, culturais, econômicos e de gênero, que são pauta constante na contemporaneidade.

Esses objetivos nos permitiram, portanto, responder ao nosso questionamento principal: “como são representadas as identidades femininas das personagens Arya e Sansa Stark, de *Game of Thrones*, e quais sentidos sobre o feminino contemporâneo são mobilizados?”, por meio do conceito de mediação. Aqui, utilizamos o termo como um negociador de sentidos, o qual nos permite verificar as bases pelas quais a série busca referências para produzir sua trama. Encontramos, portanto, três sentidos: a) conservadorismo de gênero; b) competência como valor do feminino público; e c) moralidade masculina no contexto da feminilidade contemporânea. Percebemos o primeiro sentido ao associarem, constantemente, o feminino ao sexo biológico, como se fosse o sexo frágil e que por isso não poderia ter espaço no universo da série, tampouco questionar os padrões socialmente impostos. A competência como valor do feminino público diz respeito ao fato de que a mulher demorou para ser reconhecida no espaço público além do lar e da esfera privada da família. Assim, é um valor relacionado à ascensão pelas quais as personagens passam na trama – do universo privado ao público, e que vem ao encontro do feminino contemporâneo. A última categoria, da moralidade masculina no contexto da feminilidade contemporânea, pode ser percebida no fato de que ambas as personagens

transformam sua moralidade ao matarem, que é um valor vinculado ao universo masculino da trama, e assim passam a ser aceitas na sociedade em que vivem.

Portanto, percebemos que as representações midiáticas de gênero, são firmadas sobre ideias, sentidos e estereótipos que perpassam gerações. No entanto, elas podem ser alteradas com o passar do tempo. Desse modo, frequentemente temas como sexualidade e mulher como propriedade do homem são circulados na mídia e, por isso, torna-se relevante tentar desmistificar isso. A série *Game of Thrones*, por ser um produto audiovisual relativamente novo e com uma das maiores audiências do canal HBO, é relevante, pois, ao mostrar personagens com padrões diferentes do que é imposto pela sociedade contemporânea – no caso, Arya Stark -, propõe novas formas de representação e significação. Se hoje temos um mundo mais plural e diverso, com diferentes constituições de identidade, gênero, família, para que se tenha uma ligação com seu público, é preciso que isso seja levado em conta na hora de criar representações. Podemos ver estas mudanças na configuração do papel da mulher. Entretanto, o produto audiovisual ainda é dotado de estereótipos e, podemos perceber isso na questão da sexualidade da mulher, que é vista apenas como um meio para atingir um fim – no caso, gerar filhos ou como moeda de troca - ou mesmo na menina masculinizada, que não aceita sua condição de ser propriedade de alguém, mas que, por isso, é caracterizada como se fosse um garoto.

Desse modo, conseguimos mostrar ao longo da pesquisa a transformação pelas quais Arya e Sansa Stark passam no decorrer da trama. De meninas passam a ser visíveis perante a sociedade em que vivem. Ou seja, é uma passagem da vida privada – em que deveriam seguir a regras impostas por alguém - à vida pública. E, essa mudança faz com que adquiram força e, dessa forma, acentue a percepção de uma feminilidade masculinizada, amplamente relacionada com valores contemporâneos do feminino, destacados no contexto teórico desta pesquisa.

É neste sentido que podemos dizer que se trata de uma quebra de paradigmas, pois, as duas adquirem valores antes restritos apenas ao mundo masculino, caracterizado como uma independência masculinizada, compondo, portanto, o que chamamos de identidade da mulher contemporânea. Isto significa que os sentidos negociados entre a ficção e a realidade presentes em Arya e Sansa, na série, são formadas de acordo com o ambiente em que vivem, valores sociais e privados impostos pela sociedade. Essa mudança nas identidades é responsável por um desenvolvimento ascendente das personagens na série – do privado para o público. Sendo assim, constatamos que Arya e Sansa Stark passam a ter posições de destaque em *Game of Thrones* e, essa mudança de posição só ocorre porque tem suas identidades alteradas, adquirindo valores outrora presentes no universo masculino.

Ao final de um estudo sempre emergem possibilidades de pesquisas futuras. Assim, sugerimos que novas investigações possam ser feitas a partir de *Game of Thrones* visto que a própria série se populariza cada dia mais, batendo recordes de audiência. Desse modo, é possível pesquisar também etnia, classe social e sexualidade, bem como as próprias *fanfictions*, histórias baseadas na trama, porém criadas por fãs do produto audiovisual com outras perspectivas, que vão além do que é veiculado na tela da televisão.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Heloísa Buarque. Gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.27, n. 79, p.126-231, 2012. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/107/10722948008/>> Acesso em 1 de julho de 2018.
- ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. 2018. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2018/>> Acesso em 15 de setembro de 2018.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte e sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary Del (org). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 45 - 77.
- ANDERSON, C. Producing an Aristocracy of Culture in American Television. In: EDGERTON, G. R.; JONES, J. P. (orgs.). **The Essential HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008.
- BAPTISTA, Maria Manuel. Estereotipia e representação social: uma abordagem psico-sociológica. In: BAKER, Anthony David. **A Persistência dos estereótipos**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004. Disponível em: <<http://mariamanuelbaptista.com/pdf/EstereotipiaeRepresentacaoSocial.pdf>> Acesso em 17 de maio de 2017.
- BARROS, Janayna. **Harry Potter: Sua Combinatória Narrativa e a Presença e Contribuição do Feminino na Saga de J. K. Rowling**. Santa Maria, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- \_\_\_\_\_. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BECK, D.; GUIZZO, B. Estudos culturais e estudos de gênero: proposições e entrelaces às pesquisas educacionais. **Holos**, vol.4, 2013. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/4815/481548606016/>> Acesso em 10 de janeiro de 2018.
- BENEDICT, Ruth. **Padrões de Cultura**. Tradução: Alberto Candéias. Lisboa: livros do Brasil, 2000.
- BERNARDES, Walkyria Wetter. Pós-modernidade, mídia e perfil identitário feminino. In: VIEIRA. **Olhares em Análise do Discurso Crítica**. 2009. 1ªed. Brasília: Josênia Antunes Vieira, 2009, v. 1, p. 75-88.
- BROUGÈRE, G. **Brinquedo e cultura**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- BRUNSDON, C. A thief in the night: stories of feminism in the 1970's at CCCS. In: MORLEY, D.; CHEN, K.-H. (Eds.). **Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies**. Londres/Nova York: Routledge, 1996. p. 275-285.
- BULHÕES, M. M. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

CASIQUE, Leticia; FUREGATO, Antonia. Violência contra mulheres: reflexões teóricas. **Rev. Latino-Am. Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 14, n. 6, p. 950-956, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-11692006000600018&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-11692006000600018&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 28 de Novembro de 2018.

CARREIRA, Pedro. **Como a cor de rosa se tornou sinónima de feminino**. 2017. Disponível em: <<https://esqrever.com/2017/08/25/como-a-cor-de-rosa-se-tornou-sinonima-de-feminino/>>. Acesso em 5 de janeiro de 2018.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo. **Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde**. IPEA, 2014.

CEVASCO, M. E. Prefácio. In: **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 10-20.

COELHO, Luciana. **Seriados atropelam cinema e tornam-se protagonistas do debate cultural**. 2018. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1949950-seriados-atropelam-cinema-e-tornam-se-protagonistas-do-debate-cultural.shtml>> Acesso em 15 de janeiro de 2018.

COIRO, Ana Luíza. A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas. **Questões Transversais** – Revista de Epistemologias da Comunicação, São Leopoldo, vol. 4, nº 7, janeiro – junho, 2016.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: Versos, 2015.

COSTA, SUELY. Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: Representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: Anos 70/80 do século XX). **Interthesis**, Florianópolis, vol. 6, nº2, junho-dezembro, 2009.

CONVENÇÃO DE BELÉM DO PARÁ. **Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher "Convenção de Belém do Pará". 1994**. Disponível em: <[http://www.unfpa.org.br/Arquivos/convencao\\_belem\\_do\\_para.pdf](http://www.unfpa.org.br/Arquivos/convencao_belem_do_para.pdf)>. Acesso em 4 de julho de 2018.

CRÔNICAS DO AGORA. **Quanto gasta e quanto ganha a HBO para produzir Game of Thrones**. Disponível em: <<http://cronicasdoagora.xpg.com.br/quanto-custa-game-of-thrones-hbo/>> Acesso em 9 de abril de 2018.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA BUENO, M. **Feminismo e direito penal**. Dissertação (Mestrado em Direito Penal), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

- DANTAS, Ana Karine de Sousa. **De King's Landing a Winterfell: a luta pelo poder como estratégia de construção narrativa em Guerra dos Tronos**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- DEL PRIORE, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Planeta, 2013.
- DE LUCA, Tania Regina. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.) **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.
- DEFINO, D. J. **The HBO effect**. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- DESTRO, Paloma. **Identidade e representação na série Game of Thrones: uma análise da personagem Cersei Lannister**. UFJF: Juiz de Fora, 2014.
- DIREITOS BRASIL. **O que são crimes hediondos?** Disponível em: <<https://direitosbrasil.com/o-que-sao-crimes-hediondos/>>. Acesso em 28 de novembro de 2018.
- DOWLING, Colette. **Complexo de Cinderela**. [Tradução de Amarylis Eugênia F. Miazzi]. 53ed. São Paulo: Melhoramentos, 2002.
- ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. **L'innovazione nel seriale. In: Sugli specchi e altri saggi**. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine. Bompiani: Milano, 2001.
- EDGERTON, G. R. A Brief History of HBO. In: EDGERTON, G. R.; JONES, J. P. (orgs.). **The Essential HBO Reader**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2013.
- ELLIS, John. **Visible Fictions: Cinema, Television, Vídeo**. London: Routledge, 1982.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Rio de Janeiro, Editorial Vitória Ltda, 1884.
- ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body: Fashion, dress and modern social theory**. Malden: Polity Press: Blackwell, 2000.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- \_\_\_\_\_. Estudos Culturais: uma introdução. IN: SILVA, Tomás Tadeu da. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- \_\_\_\_\_. Stuart Hall e feminismo: revisitando relações. **Matrizes**, São Paulo, v.10, n.3, p. 61-76, set/dez 2016.
- EURODATA. **One Television Year in the World: Between safe bets and innovative content trends, TV has kept its appeal and is taking advantage of new usages**. 2018. Disponível em: <<http://www.mediametrie.com/eurodatatv/communiques/one-television-year-in-the-world-between-safe-bets-and-innovative-content-trends-tv-has-kept-its-appeal-and-is-taking-advantage-of-new-usages.php?id=1854>>. Acesso em 3 de julho de 2018.



EUROSTAT. Violent sexual crimes recorded in the EU. 2017. Disponível em: <<http://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/-/EDN-20171123-1?inheritRedirect=true&redirect=%2Feurostat%2Fnews%2Fwhats-new>>. Acesso em 4 de julho de 2018.

FERNANDES, Maria Helena. A mulher elástico. **Revista Viver Mente & Cérebro**, n. 161, 2006, p. 28-33. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/mulher\\_elastico.html](http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/mulher_elastico.html)> Acesso em: 20 de junho de 2018.

FONTANEL, Béatrice. **Sutiãs e Espartilhos**: uma história de sedução. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda, 1998.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **FAMECOS**. Porto Alegre, nº 28, dezembro, 2005.

FREITAS, Ana Karina Miranda de. Psicodinâmica das cores em Comunicação. Limeira. **Nucom**, ano 4, nº 12, 2007.

FRIEDRICH, Fernanda. **O Vanguardismo Cinematográfico Transposto nas Séries de Televisão**: Um Breve Estudo Sobre o Canal HBO e a Série True Detective. In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, junho, 2015, Joinville. Anais. Joinville 2015. Disponível em: <>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

FROMM, Erich. **Caráter Social de uma Aldeia**: um estudo sociopsicanalítico. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.

FRYE, Joanne. "**The Politics of Reading Feminism**: The Novel and the Coercions of 'Truth.'" Paper presented at the Midwest Modern Language Association Meeting, Columbus, Ohio, November 1987.

GIRLS NOT BRIDES. 2017. Disponível em: <<https://www.girlsnotbrides.org/>> Acesso em 14 de junho de 2018.

GONÇALVES, E.; PINTO, J. Reflexões e problemas da "transmissão" intergeracional no feminismo brasileiro. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332011000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100003)> Acesso em: 23 de maio de 2017.

GONZÁLEZ, Jaime. **Cinco segredos por trás de 'Game of Thrones'**. 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/internacional-37405789>> Acesso em 9 de abril de 2018.

GOVERNO DO BRASIL. **Televisão ainda é o meio de comunicação predominante entre os brasileiros**. 2017. Disponível em: <<http://goo.gl/xwnRwe>>. Acesso em: 5 de abril de 2017.

GROENHOLM, Micco. **Color Psychology**. 2010. Disponível em: <<https://www.coursehero.com/file/24038111/Micco-Groenholm-on-Color-Affects-Systempdf/>>. Acesso em 28 de novembro de 2018.

GUIMARÃES, C.; LEAL, B. Experiência estética e experiência mediada. **Intexto.**, n.19, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/7998/4765>> Acesso em 2 de dezembro de 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, L. (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília, DF: Unesco, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HENRIQUES, Mariana Nogueira. **Identidade feminina gaúcha: representações de gênero nos programas regionais Bah!**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

IPSOS. **Feminismo & Igualdade de Gênero**. 2017. Disponível em: <<https://www.ipsos.com/pt-br/feminismo-igualdade-de-genero>>. Acesso em 23 de abril de 2018.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **Dossiê Violência Contra as Mulheres**. Disponível em: <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossies/violencia/violencias/violencia-domestica-e-familiar-contra-as-mulheres/#dados-nacionais>> Acesso em 12 de maio de 2018.

JAMES, G. A. 2011. **HBO: Brand Management and Subscriber**. PhD Thesis. University of Exeter. Disponível em: <[https://www.academia.edu/13056258/HBO\\_Brand\\_Management\\_and\\_Subscriber\\_Aggregation\\_1972-2007](https://www.academia.edu/13056258/HBO_Brand_Management_and_Subscriber_Aggregation_1972-2007)> Acesso em: 15 mai. 2018.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (org.). **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JOST, F. A televisão entre a “grande arte” e a arte pop. In: **Revista Comunicação Midiática: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação**. Universidade Estadual Paulista. n. 5. Bauru (SP), ago. 2006.

\_\_\_\_\_. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

KNOX, S. Muito boa qualidade, de fato: Shooting the Past e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na era da televisão de qualidade americana. In: BORGES, G.; REIA-BAPTISTA, V. **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

LAGARDE, Marcela y de los Ríos. **Del femicidio al feminicidio**. Desde el jardín de Freud, Bogotá, n. 6, p. 216-225, 2006.

LANA, L. A popularização da periguetete em telenovelas brasileiras recentes. **Rumores – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**, v. 8, n. 15, p. 69-86, 9 ago. 2014.

LARRAIN, Jorge. El concepto de identidade. **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 21, agosto, 2003.

LOPES, Maria I. V. de; BORELLI, Sílvia H. S.; RESENDE, Vera da R. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo, Summus, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós estruturalista Guacira Lopes Louro. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 14 – 36.

MACDONALD, Myra. **Representing women**: myths of femininity in the popular media. Nova Iorque: Arnold, 1995.

MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

MALAGÓN, Raquel Pereira. **O falso feminismo que ‘Game of Thrones’ esconde**. 2016. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/18/cultura/1460976876\\_668436.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/18/cultura/1460976876_668436.html)> Acesso em 12 de maio de 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coords.). **Televisión y melodrama**. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

\_\_\_\_\_. Comunicação e mediações culturais. Entrevista por Claudia Barcelos. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 151-163, jan./jun. 2000.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MATAS, Alberdi. **La violencia doméstica**: informe sobre los malos tratos a mujeres en España. Barcelona: Fundación “La Caixa”, 2002.

MATTELART, A. e NEVEAU, E. La institucionalización de los estudios de la comunicación. In: **Revista Telos**, n. 49, FUNDESCO, 1997.

MAZZOTTI, Alda Judith Alves. A abordagem estrutural das representações sociais. **Revista Psicologia da Educação**. São Paulo, 2002, p. 17-37.

MCCABE, J; AKASS, K. Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO’s Original Programming and Producing Quality TV. In: MCCABE, J.; AKASS, Kim (orgs). **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres/Nova York: I. B. Tauris, 2007.

MELLO PISANI, Marília. **A linguagem cinematográfica de planos e movimentos**. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jp03RE>> Acesso em 25 de maio de 2018.

MITTEL, J. **Narrative Complexity in Contemporary American Television**. University of Texas Press, The Velvet Light Trap, Number 58, 2006.

MODLESKI, Tania. **Feminism without Women**: Culture and Criticism in a “Postfeminist” Age. New York: Routledge, 1991.

MORIGI, Valdir José. Teoria social, comunicação: representações sociais, produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-Compós*, n.1, dez. 2004.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **Representações Sociais**: investigação em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. La representación social: un concepto perdido. **IEP - Instituto de Estudios Peruanos**. Lima, Mayo del. 2002. Disponível em: <[www.cholonautas.edu.pe](http://www.cholonautas.edu.pe)>. Acesso: 9 de janeiro 2017.

MORGANE, Mirela; Nader, Maria. **O patriarcado nos estudos feministas**: um debate teórico. In: XVI Encontro Regional de História da Anpuh, 2014, Rio de Janeiro. Anais: Anpuh, 2014. Disponível em: [http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465\\_ARQUIVO\\_textoANPUH.pdf](http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoANPUH.pdf)> Acesso em 10 de abril de 2018.

MUNGIÖLE, M. C. P.; LEMOS, L. M. P.; KARHAWI, I. Narrativa fantástica e identidade brasileira na minissérie *A cura*. **Revista Rumores**. São Paulo, volume 7, nº 14, p. 218 – 238, 2013. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/viewFile/69440/72020>> Acesso em 21 de março de 2018.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica [a obra *O Martelo da Feiticeiras*]. In: KRAMER, Heinrich, SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

NEXO JORNAL. **As séries tomaram o lugar dos filmes? Estes especialistas respondem**. 2018. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/02/12/As-s%C3%A9ries-tomaram-o-lugar-dos-filmes-Estes-especialistas-respondem>> Acesso em 09 de maio de 2018.

OBSERVADOR. **Azul para os meninos e cor-de-rosa para as meninas? Nem sempre foi assim**. 2017. Disponível em: <<http://observador.pt/especiais/azul-para-os-meninos-e-cor-de-rosa-para-as-meninas-nem-sempre-foi-assim/>>. Acesso em 5 de janeiro de 2018.

O GLOBO. **'Game of thrones' bate novo recorde histórico de audiência**. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/game-of-thrones-bate-novo-recorde-historico-de-audiencia-21756884#ixzz5KOrvzElc>> Acesso em 23 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. **Maisie Williams faz discurso feminista em defesa das meninas: 'é tempo das garotas serem livres'**. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/maisie-williams-faz-discurso-feminista-em-defesa-das-meninas-tempo-das-garotas-serem-livres-16708214#ixzz5KP3PRoMd>> Acesso em 4 de julho de 2018.

ONU. **Dez universidades do mundo se comprometem a combater desigualdade de gênero**. 2016. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/dez-universidades-do-mundo-se-comprometem-a-combater-desigualdade-de-genero/>> Acesso em 23 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. **Joint general recommendation n.º. 31 of the Committee on the Elimination of Discrimination against Women/general comment n.º. 18 of the Committee on the Rights of the Child on harmful practices.** 2014. Disponível em: <[http://tbinternet.ohchr.org/\\_layouts/treatybodyexternal/TBSearch.aspx?SymbolNo=CEDAW/C/GC/31/CRC/C/GC/18](http://tbinternet.ohchr.org/_layouts/treatybodyexternal/TBSearch.aspx?SymbolNo=CEDAW/C/GC/31/CRC/C/GC/18)>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Indústria cinematográfica global perpetua a discriminação contra a mulher, diz ONU.** 2014. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/industria-cinematografica-global-perpetua-a-discriminacao-contra-a-mulher-diz-novo-relatorio-da-onu/>> Acesso em: 23 de maio de 2017.

ORTIS, Andréa; HENRIQUES, Mariana. **Representação e gênero: “Imagine the possibilities”.** In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul, junho, 2017, Caxias do Sul. Anais. São Paulo: Universidade de Caxias do Sul, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-0004-1.pdf>>. Acesso em 10 de outubro de 2017.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas Personagens Brasileiras:** A linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PUCCI, Renato Luiz; MONTEIRO, Maurício. A elaboração audiovisual como fator para manter a atenção em cenas complexas de Dr. House. In: XXVI Encontro Anual dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, junho, 2017, São Paulo. **Anais.** São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2017. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_5429H2UMVL8CHYV4753W\\_26\\_5590\\_19\\_02\\_2017\\_10\\_46\\_26.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_5429H2UMVL8CHYV4753W_26_5590_19_02_2017_10_46_26.pdf)>. Acesso em 3 de julho de 2018.

REIMER, Ivoni Richter. Patriarcado e economia política: o jeito romano de organizar a casa. In: REIMER, Ivoni Richter (Org.). **Economia no mundo bíblico:** enfoques sociais, históricos e teológicos. São Leopoldo: CEBI; Sinodal, 2006a. p. 72-97.

RIBEIRO, Regiane; John, Valquíria. Circulação de sentidos sobre a mulher latina: reflexões e tensionamentos a partir da recepção transmidiática de Orange is the New Black. In: **XXVI Encontro Anual da Compós,** Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_M94ZH7HADM8TIGGHJGU7\\_26\\_5687\\_21\\_02\\_2017\\_14\\_02\\_34.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_M94ZH7HADM8TIGGHJGU7_26_5687_21_02_2017_14_02_34.pdf)> Acesso em 13 de dezembro de 2017.

ROCHA, S.; SILVEIRA, L. Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão. Brasília. **E-Compós,** Brasília, v.15, n.1, 2012. Disponível em: <[www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/745](http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/745)> Acesso em 30 de novembro de 2018.

ROGERS, M. C.; EPSTEIN, M.; REEVES, J. L. The Sopranos as HBO Brand Equity: The Art of Commerce in the Age of Digital Reproduction. In: LAVERY, D. (ed.). **This thing of ours: investigating The Sopranos**. London: Columbia University Press, Wallflower Press, 2002, p. 42-57.

SABAT, Ruth. **Filmes Infantis e a Produção Performativa da Heterossexualidade**. 2003. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

\_\_\_\_\_. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANDBERG, Sheryl; GRANT, Adam. **Speaking while Female, and at a Disadvantage**. 2016. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2016/10/27/upshot/speaking-while-female-and-at-a-disadvantage.html>> Acesso em 20 de setembro de 2018.

SANTOS, Maíra Bianchini. **‘Não é TV – Estratégias Comunicacionais da HBO no Contexto das Redes Digitais**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de Comunicação. Belo Horizonte. **Novos Olhares**, n. 12, Setembro, 2003.

SILVA, Márcia Veiga. **Masculino, o gênero do jornalismo: um estudo sobre os modos de produção das notícias**. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/25629/000753018.pdf?sequence=1>> Acesso em 19 de junho de 2017.

SILVA, Fernanda Haubert; COLPO, Caroline Delevati. A construção da cultura de participação de fãs no seriado Game of Thrones. In: KESLE; RUBLESCKI. (Org.) **Trilhas e caminhos: comunicação em foco**. Novo Hamburgo: Feevale, 2018.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SCOTT, Joan; Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e realidade**, Volume 20, n. 2, Julho/Dezembro. EDITORA: Porto Alegre, p. 71-99, 1995.  
\_\_\_\_\_. Prefácio a gender and politics of history. **Cadernos Pagu**, n.3, p.11-27, 1994, p. 11.

SPECTOR, Caroline. Poder e feminismo em Westeros. In: LOWDER, James (Org.). **Além da muralha**. São Paulo: Editora Leya, 2015.

SOBRINHO, Gilberto. Fluxo: para a compreensão da programação televisiva. **Rebeca**. Vol.5, n.2, 2016. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/download/410/244>> Acesso em 14 de novembro de 2018.

SOLNIT, Rebecca. **Men Explains Things to Me**. Chicago: Haymarket Books, 2014.

SOUZA, Cristina. **Gaslighting**: “Você está ficando louca?” As Relações Afetivas e a Construção das Relações de Gênero. Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SOUZA, F.; DREZETT, J., MEIRELLES, A., RAMOS, D. Aspectos psicológicos de mulheres que sofrem violência sexual. **Reprodução e Climatério**, vol. 27, 2012.

STACEY, Judith. Sexism by a Subtler Name: Postindustrial Conditions and Postfeminist Consciousness in Silicon Valley. In: HELLY, Dorothy, and REVERBY, Susan (ed.). **Gendered Domains: Rethinking Public and Private in Women’s History**. Ithaca : Cornell University Press, 1992. p. 322-338.

TAVARES, Hugo de Moura. **Raymond Williams**: pensador da Cultura. Revista *Ágora*. Vitória, n. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/agora/article/viewFile/1927/1439>> Acesso em: 08 de jun de 2017.

TAYLOR, A.Y., LAURO, G. “**Ela vai no meu barco**”: Casamento na infância e adolescência no Brasil. Resultados de Pesquisa de Método Misto. Rio de Janeiro e Washington DC: Instituto Promundo & Promundo-US. Setembro, 2015. Disponível em: <[https://promundoglobal.org/wp-content/uploads/2015/07/SheGoesWithMeInMyBoat\\_ChildAdolescentMarriageBrazil\\_PT\\_web.pdf](https://promundoglobal.org/wp-content/uploads/2015/07/SheGoesWithMeInMyBoat_ChildAdolescentMarriageBrazil_PT_web.pdf)>. Acesso em 4 de julho de 2018.

TIME. **How *Game of Thrones*' Costumes Hide Secrets About the Show**. 2017. Disponível em: <<http://time.com/4793537/game-of-thrones-costumes/>> Acesso em 29 de novembro de 2018.

THE NEW YORK TIMES. **George R.R. Martin on ‘Game of Thrones’ and Sexual Violence**. 2014. Disponível em: <<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/05/02/george-r-r-martin-on-game-of-thrones-and-sexual-violence/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

THINK OLGA. **Especial Estupro**. 2018. Disponível em: <[https://think-olga.s3.amazonaws.com/pdf/Especial\\_Estupro.pdf](https://think-olga.s3.amazonaws.com/pdf/Especial_Estupro.pdf)>. Acesso em 4 de julho de 2018.

\_\_\_\_\_. **O machismo também mora nos detalhes**. 2017. Disponível em <<https://thinkolga.com/2015/04/09/o-machismo-tambem-mora-nos-detalhes/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

THOMSON REUTERS FOUNDATION. **Thompson Reuters Foundation Anual Poll**. 2017. Disponível em: <<http://poll2017.trust.org/>>. Acesso em 4 de julho de 2018.

TORRAO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 24, p. 127-152, Junho, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332005000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000100007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 28 Nov. 2018.

VARIA, Nisha. **Meeting the Global Development Goals’ Promise to Girls**. 2015. Disponível em:<<https://www.hrw.org/world-report/2016/ending-child-marriage>>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

VIEIRA, Josênia Antunes. **A identidade da mulher na modernidade**. Revista Delta, v. 21, n. spe. São Paulo, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502005000300012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502005000300012&script=sci_arttext)> Acesso em 16 de novembro de 2018.

WASELFISZ, Júlio. **Mapa da Violência 2015: Homicídios de Mulheres no Brasil**. Brasília, 2015. Disponível em: <[https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf)> Acesso em 20 de junho de 2018.

WERBA, Graziela Cucchiarelli; DE CARVALHO, Michele Chinelato. Não Nos Deixam Falar, Então Não Somos Interrompidas: A Linguagem Sexista Propagando A Discriminação De Gênero. **Conversas Interdisciplinares**, v. 14, n. 1, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octany Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 102.

\_\_\_\_\_. **Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism**. Londres: Verso, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **La larga revolución**. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

\_\_\_\_\_. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

WYKOP. 2016. Disponível em: <<https://www.wykop.pl/wpis/18375193/graotron-got-chyba-najwiekszy-spoiler-serii-pokaz-/>>. Acesso em 4 de julho de 2018.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 1º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

WORLD ECONOMIC FORUM. **The Global Gender Gap Report**. 2016. Disponível em: <<http://reports.weforum.org/global-gender-gap-report-2016/>> Acesso em 15 de mar. de 2018.

ZEMLER, Emily. **Emilia Clarke on Game of Thrones fans: 'Airports are a source of fear. It gets kind of freaky'**. 2017. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/beauty/people/emilia-clarke-game-thrones-fans-airports-source-fear-gets-kind/>> Acesso em 9 de abril de 2018.

ZINANI, C. J. A. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: Edusc, 2006.

ZUBARAN, Maria Angélica; WORTMANN, Maria Lúcia; KIRCHOF, Edgar Roberto. Stuart Hall e as questões étnico-raciais no Brasil: Cultura, representações e identidades. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 56, out. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/25714>>. Acesso em: 20 ago. 2018.