

A set of five horizontal white lines on the left side of the page, partially overlapping the title text.

Notas sobre o martírio feminino em *Game of Thrones*

**FELIPE VIERO KOLINSKI
MACHADO MENDONÇA**

Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto,
Minas Gerais, Brasil

ID 2483

Recebido em

28/04/2021

Aceito em

13/01/2022

Inserido em uma pesquisa mais ampla, este artigo se volta a seis cenas de *Game of Thrones* que, ao evidenciarem o que estamos chamando de martírio feminino, dizem sobre possibilidades do ser mulher na trama e para além dela. Ancorados em referenciais teóricos e políticos caros aos estudos feministas, empreendemos uma análise crítica cultural da mídia. A partir de três blocos de sentido então desvelados, constatamos como a representação do martírio feminino na saga atende a diferentes objetivos, tais como, sob a égide um olhar masculino, produzir entretenimento a partir de múltiplas violências contra a mulher e, ainda, reiterar lugares de submissão.

Palavras-chave: Martírio feminino. *Game of Thrones*. Análise crítica cultural da mídia. Olhar masculino. Gênero.

Notes on Female Martyrdom in *Game of Thrones*

Inserted in a broader research, this article turns to six scenes of *Game of Thrones* that, when showing what we are calling female martyrdom, say about the possibilities of being a woman in the plot and beyond. Anchored in references, theorists and politicians dear to feminist studies, we undertake a critical cultural analysis of the media. Based on three blocks of meaning then unveiled, we see how a representation of female martyrdom in the saga serves different objectives, such as, under the aegis of a male gaze, producing entertainment from multiple violence against women, reiterating places of submission.

Keywords: Female martyrdom. *Game of Thrones*. Critical cultural analysis of the media. Male gaze. Gender.

Notas sobre el martirio femenino en *Game of Thrones*

Insertado en una investigación más amplia, este artículo gira en torno a seis escenas de Juego de Tronos que, al mostrar lo que llamamos martirio femenino, dicen sobre las posibilidades de ser mujer en la trama y más allá. Anclados en referencias teóricas y políticas apreciadas por los estudios feministas, emprendemos un análisis cultural crítico de los medios. A partir de tres bloques de sentido luego desvelados, podemos ver cómo la representación del martirio femenino en la saga atiende a distintos objetivos, como por ejemplo, bajo la égida de una mirada masculina, producir entretenimiento desde múltiples violencias contra la mujer, reiterando lugares de sumisión.

Palabras clave: Martirio femenino. *Game of Thrones*. Análisis cultural crítico de los medios de comunicación. Mirada masculina. Género.



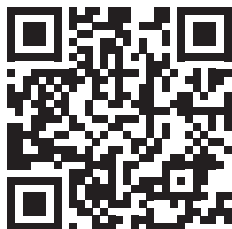
Felipe Viero Kolinski **MACHADO MENDONÇA**

Doutor em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Realizou estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). É professor adjunto do Departamento de Jornalismo e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM/UFOP). Atualmente, é vice-coordenador do GT Comunicação, Gêneros e Sexualidades (Compós).

Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: felipeviero@gmail.com

ORCID



Introdução

Veiculada entre 2011 e 2019 pelo canal HBO, *Game of Thrones* (GOT) configurou-se um grande sucesso, sendo, até então, a série de maior audiência da história (estimativas apontam que apenas a última temporada foi acompanhada por cerca de um bilhão de pessoas), a mais cara já realizada (cada um dos seis episódios da 8ª temporada custou, em média, 15 milhões de dólares) e a que mais rendeu lucro a uma emissora (o lucro anual de HBO, apenas a partir de GOT, ultrapassa a marca de um bilhão de dólares) (GAME..., 2019). Tratando-se de um fenômeno da cultura pop, consideramos que, ainda que sob a égide de um mercado, a saga corresponde, também, a um campo de tensões e a uma constelação afetiva, dizendo da estrutura de sentimentos da modernidade e exercendo uma profunda influência nos modos como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015).

A trama de GOT é costurada por batalhas pelo controle de um continente fictício chamado Westeros. Ainda que se trate de uma saga fantástica e ainda que seja, em alguma medida, inspirada na Europa medieval, a narrativa mobiliza, para além destes aspectos, discussões concernentes a representações, em alguma medida, inovadoras e, em outra, estereotipadas acerca de questões de gênero e de sexualidade (FRANKEL, 2014; GJELSVIK; SCHUBART, 2016; MENDONÇA, 2020; MENDONÇA; GONZATTI, 2021). A investigação aqui relatada insere-se em uma pesquisa mais ampla¹ que, a partir das narrativas de GOT, empreende uma análise crítica cultural (KELLNER, 2001) da saga, visando investigar quais sentidos são construídos sobre gênero e sexualidade tendo em vista a trajetória de múltiplas personagens.

Neste artigo, voltamos nossa atenção a seis cenas específicas – consideradas, então, emblemáticas tendo em vista a totalidade de nosso *corpus*² –, que dizem sobre as possibilidades do ser mulher na trama e, claro, para além dela. Ancorados em referenciais teóricos e políticos caros aos estudos feministas (DE LAURETIS, 1994; WITTIG, 2010; BUTLER, 2012) e, de modo mais particular, provocados pela noção de olhar masculino no cinema/no audiovisual (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995), nos perguntamos quais sentidos são mobilizados pelo martírio feminino³ exposto em tais cenas e o que GOT, na condição de um dispositivo discursivo das feminilidades (KOLINSKI MACHADO, 2018; MENDONÇA; DA SILVA, 2021), constitui a partir desses lugares. As cenas aqui analisadas, que serão discutidas mais adiante, consistem em: estupro, na sequência de um casamento forçado, de Daenerys Targaryen (T01Ep01); assassinato, pelo parceiro, de Lysa Arryn (T04Ep07); estupro, na sequência de um casamento forçado, de Sansa Stark (T05Ep06); marcha da expiação de Cersei Lannister (T05Ep10); desfile das prisioneiras Ellaria Sand, Tyene Sand e Yara Greyjoy (T07Ep03); e assassinato, pelo parceiro, de Daenerys Targaryen (T08Ep06).

Reflexões sobre gênero e violência de gênero em GOT

Martin, o autor da obra que inspira GOT, afirmou em entrevista (*apud* FRANKEL, 2014) assumir uma posição, como escritor, de promoção de um empoderamento feminino. Em diálogo com pesquisas que nos

¹ Trata-se do projeto “Quais vidas realmente importam em Westeros? Gêneros e sexualidades em *As crônicas de gelo e fogo* e em *Game of Thrones*”, por mim coordenado.

² Para este texto, selecionamos seis cenas que dão a ver determinadas possibilidades de representação feminina. O desenvolvimento de textos mais abrangentes, estudando a totalidade de determinadas trajetórias está em curso. Para este trabalho, contudo, optamos por analisar cenas que, ao serem coletadas por nós, advindas de um extenso banco de dados que constituímos, nos pareceram potentes e cabíveis tendo em vista a questão norteadora deste artigo. Trata-se do projeto “Quais vidas realmente importam em Westeros? Gêneros e sexualidades em *As crônicas de gelo e fogo* e em *Game of Thrones*”, por mim coordenado.

³ Paulo Bernardo Vaz e Angie Biondi (2016), a partir da noção de museu imaginário, relacionam a iconografia das santas mártires da Igreja Católica à construção noticiosa acerca da violência contra a mulher e ao feminicídio. Mobilizado por suas reflexões, empregamos o termo *martírio*, nesse texto, a fim de fazer menção a um sofrimento feminino intenso que, no contexto do produto aqui estudado, cumpre uma dupla função de entreter e ensinar.

precederam (GJELSVIK; SCHUBART, 2016), é possível constatar que as mulheres da saga são figuras complexas, multifacetadas e intrigantes. Por outro lado, é igualmente perceptível que, no contexto da trama, essas e outras personagens também são representadas a partir de lugares que reiteram lógicas machistas e patriarcais (SAFFIOTI, 2015) que limitam as mulheres, as objetificam, exploram seus corpos e, de modo contínuo, as desqualificam.

Tal qual pontua Monique Wittig (2010), a divisão masculino/feminino corresponde a uma categorização que dissimula o fato de que as diferenças sociais implicam uma ordem econômica, política e ideológica. Ao invés de serem substâncias permanentes, contudo, sexo e gênero, performativos (BUTLER, 2012), constituiriam-se a fim de garantir a manutenção de um sistema que é heteronormativo. Teresa de Lauretis (1994), ao abordar o modo como se dá a construção do gênero, recorre ao conceito de tecnologia. Para ela, várias tecnologias poderiam produzir, promover e implantar representações de gênero. Considerando, portanto, o gênero como uma repetição que se dá dentro de um quadro regulado e controlado e que apenas ao longo do tempo adquire a aparência de uma naturalidade, e tomando o gênero como a própria representação, propomos a percepção de *GOT* como um dentre vários dispositivos discursivos das feminilidades – os quais, inseridos no contexto do pop, ensinam sobre modos possíveis/interditados de ser/estar no mundo e na cultura enquanto mulher (KOLINSKI MACHADO, 2018; MENDONÇA; DA SILVA, 2021).

Laura Mulvey (1983) pontua que, em um mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar teria sido dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. No contexto de uma cultura patriarcal, avança Mulvey (1983, p. 438), a mulher seria um significante do outro masculino, a qual estaria

[...] presa a uma ordem simbólica que homens podem usar para fantasiar e para satisfazer suas obsessões por meio de um comando linguístico, ao impor a elas a imagem de mulher silenciosa ainda agarrada ao seu lugar de possuidora de significado, e não de criadora de significado.

Ann Kaplan (1995), na esteira destas proposições, sinaliza que o cinema (que podemos pensar como a cultura, de modo mais amplo, e a televisão, de modo mais particular), tendo sido forjado sob a lógica estável de divisão sexual/generificada, giraria em torno de um complexo aparato de olhar e, ainda, de modelos de domínio e de submissão, os quais, por sua vez, igualmente tenderiam a relegar às mulheres lugares específicos.

Valerie Frankel (2014) sinaliza que, por mais que o sexo seja uma constante na obra de Martin, ainda assim o modo como se dá a sua representação na série e, aliado a isso, o modo como a nudez feminina é explorada sinalizam posições sexistas. Ao falar sobre programas produzidos e veiculados pelo canal HBO e sobre *GOT*, Frankel (2014) aponta que o sexo e a violência se combinam no caso das mulheres, sendo apresentados com o intuito de excitar. Acerca dos estupro, em particular, ainda que ressalte que em determinadas situações há uma “precisão histórica” em abordá-los, a questão que se impõe como controversa é quando tais ocorrências, servindo a um olhar masculino, revestem-se de entretenimento e lugar de excitação sexual. Anne Gjelsvik e Rikke Schubart (2016) sinalizam que ainda que no contexto da batalha pelo trono de ferro (símbolo do poder monárquico sobre o continente) as mulheres sejam tão ambiciosas, capazes e ativas quanto os homens, os modos por meio dos quais suas trajetórias vão sendo constituídas em narrativa audiovisual (exploração da nudez e cenas de violência contra as mulheres) geram controvérsias.

Percursos metodológicos

Guiados pelas proposições de Douglas Kellner (2001), que compreende a mídia como uma série de produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos e que, para além de um espaço de divertimento, é também um espaço de aprendizagem, propomos o desenvolvimento de uma análise crítica cultural da mídia que, tendo como referenciais teórico-políticos os estudos de gênero/feministas, objetiva

perceber os sentidos que se constituem sobre as possibilidades e as impossibilidades de ser mulher tendo em vista determinadas cenas de martírio feminino em *GOT*. Inspirados, ainda, pelos movimentos analíticos advindos da análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006), elaboramos um protocolo analítico que prevê uma descrição detalhada da cena, uma reflexão acerca de enquadramentos/movimentos de câmera, a reprodução de um trecho de diálogo pertinente à pesquisa, ponderações acerca da paisagem sonora e, ainda, a reprodução de um ou mais *frames* que sejam ilustrativos. O modelo base de nosso protocolo analítico está reproduzido a seguir, na Tabela 1.

Temporada: __ Episódio: __ Personagem: _____ Duração Episódio: __ min.
Episódio escrito por: _____ Episódio dirigido por: _____
Cena __: __min__seg – __min__seg - Link: _____
Descrição da cena: O que se observa, uma descrição detalhada da cena em tela.
Enquadramento/movimento de câmera: Menção aos planos/enquadramentos e aos seus sentidos.
Reprodução de diálogo: Reprodução de um diálogo considerado pertinente (questão norteadora).
Paisagem sonora: ⁴ Menção à trilha e aos sons ambientes que constituem a cena.
Quadros/Frames: Imagens consideradas emblemáticas tendo em vista a investigação.

Tabela 01: Protocolo analítico

Fonte: Elaborada pelo autor.

Para nossos movimentos analíticos, reunimos as seis cenas aqui estudadas em três blocos, tendo em vista as similaridades de seus sentidos, os quais serão apresentados a seguir.

Os casamentos forçados e a cultura do estupro em *GOT*

Daenerys Targaryen, princesa exilada em Essos, é obrigada por seu irmão, Viserys, a casar-se com Khal Drogo, líder Dothraki, a fim de que um exército pudesse ser obtido e que Viserys pudesse tomar para si o trono que fora de seu pai. Após a cerimônia de casamento, Daenerys e Drogo, na cena aqui analisada, dirigem-se a uma praia rochosa, aparentemente deserta. O cenário, idílico, sob o sol poente, confere uma aura de romantismo à cena, ainda que se trate de um estupro. A paisagem sonora, por sua vez, é constituída pelos sons do mar em atrito com as rochas e por uma trilha instrumental que sinaliza tristeza. Drogo, sem camisa e muito maior e mais forte que a esposa, passa a andar ao redor de Daenerys, puxando faixas, retirando adornos e abrindo o vestido dela sem o seu consentimento. O plano, aberto, é substituído por um plano fechado, em *close*, que mostra Daenerys chorando. Essa sucessão de planos (aberto quando Drogo a rodeia, evidenciando inclusive o cenário, em *close*, ao mostrar o martírio de Daenerys, em um plano ameri-

⁴ Advindo da obra de Murray Schafer (2001), a paisagem sonora refere-se a qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudo. Nesta pesquisa, mobilizados por esse conceito, compreendemos como partícipes da paisagem sonora e promotores de sentidos específicos que merecem nossa atenção o som ambiente, a trilha sonora, os diálogos e quaisquer outros elementos sônicos que constituam a cena em questão.

cano, ao evidenciar seu corpo nu) é uma constante na cena em questão. Drogo passa a mão sobre o rosto de Daenerys, enxugando suas lágrimas e, autoritário, mas não cuidadoso, diz “não”. Daenerys, então, pergunta se ele fala “a língua comum”, fazendo referência ao inglês, que não seria a língua de Drogo. Ele diz “não”. Ela pergunta se “não” é a única palavra que ele conhece. Ele diz “não”. Posicionado atrás de Daenerys, em um plano americano que mostra rosto dela, mas não o seu próprio rosto (fora do plano), Drogo abaixa o vestido de Daenerys, ao passo que ela posiciona os braços a fim de evitar a exposição de seus seios (os quais, cabe destacar, são expostos antes que ela consiga cobri-los). Ainda atrás de Daenerys, Drogo força seus braços, obrigando-a a expor os seios não a ele, uma vez que ele está atrás dela, mas ao telespectador, que também lança seus olhos sobre ela e sobre a violência sexual da qual ela é vítima. Chorando copiosamente, ouvimos o soluçar de Daenerys. Ainda em suas costas, ele passa a mão firmemente por seu pescoço, passa a mão pelo seu dorso e a força a se abaixar, posicionando-a no chão. A cena encerra com Daenerys, nessa posição, soluçando antes da continuação do estupro.

Sansa Stark é uma jovem nobre que, também contra a sua vontade, casa-se com Ramsay Bolton a fim de que o domínio dos Bolton sobre o norte do continente seja legitimado. Os Stark, família de Sansa, eram os protetores dessa região, mas após batalhas, traições e assassinatos (perpetrados também pelos Bolton) eles perderam esse domínio, que passa à família de Ramsay. O casamento, para os Bolton, representa um modo de, via concepção de um herdeiro, evitar a constituição de uma oposição. Para Sansa, convencida então por Petyr Baelish, figura manipuladora que a cerca, o casamento poderia ser uma chance de retornar à Winterfell, seu lar, e, talvez, controlar o norte a partir de seu esposo, então herdeiro.

Após a cerimônia de casamento, na cena aqui analisada, Sansa, Ramsay e Theon (rapaz que cresceu com ela e seus irmãos, traiu sua família e, posteriormente, foi feito prisioneiro de Ramsay) entram em um quarto para a noite de núpcias. O aposento é escuro, em pedra, iluminado pelas luzes de velas e da lareira. Inicialmente, tem-se um plano aberto, que alterna entre Sansa, Ramsay e Theon conforme o diálogo avança. Há, nestes casos, uma imagem mais aproximada (*close*) da personagem que fala. Ramsay questiona Sansa sobre sua virgindade. Ela, constrangida, olha em direção a Theon, explicitando seu desconforto em ter essa conversa na frente dele. Igualmente constrangido, Theon olha para baixo, mas não deixa o aposento. Ela responde ao esposo que é virgem e ele lhe pergunta por qual razão, duvidando, uma vez que ela já havia sido casada – outro casamento forçado, dessa vez com Tyrion Lannister. Ela explica que Tyrion nunca havia lhe tocado. Ele pergunta se ela não estaria mentindo, ela diz que não, e ele a ameaça, dizendo que mentir ao esposo na noite de núpcias não seria um bom modo de começar o casamento. A paisagem sonora então se modifica. O som, até então ambiente (diálogos e o crepitar do fogo), é substituído por uma trilha instrumental que remete à tensão e ao suspense. Ramsay, delicadamente, toca o rosto de Sansa (que então vemos em *close*) e diz que agora eles são marido e mulher e que devem, portanto, ser honestos um para com o outro. Ele pergunta se ela não concorda. Com a voz trêmula, evidenciando o medo, ela diz que sim. Ele a beija, novamente de modo gentil. “Ótimo. Tire suas roupas”, diz Ramsay. Agora, já mais assustada, Sansa olha novamente para Theon, que, dessa vez, dirige-se para a saída. “Oh, não, não. Você fica aqui [...] você vai assistir”, adverte Ramsay. A câmera alterna entre um plano aberto que mostra Ramsay, com uma expressão excitada, e Sansa, com uma expressão assustada, e Theon, que, ainda que incomodado, retorna ao aposento. “Preciso pedir de novo? Odeio ter que pedir uma segunda vez.” Sansa, então, se dirige à cama. Em um primeiro plano, temos Sansa, e atrás, ainda visíveis, Ramsay e Theon. A câmera, em movimento, mostra o corpo da personagem, ainda vestido, que começa a ser, aos poucos, despido. Em *close*, vemos os laços de suas mangas sendo desatados por ela e, de modo alternado, seu rosto com um semblante assustado. A porta é então fechada por Theon (embora permaneça aberta à audiência). A trilha, que confere drama à cena, se mantém, mas em um volume ampliado, sinalizando a aproximação de um clímax. Theon olha para baixo, evitando contemplar o estupro. “Eu disse para você assistir. Você a conhece desde que ela é uma garota. Veja-a, agora, tornando-se uma mulher.” Enquanto Sansa chora (ouvimos, então, um choro mais in-

tenso), Ramsay, violentamente, rasga a parte de trás de seu vestido, expõe suas costas nuas e, com as mãos espalmadas, a empurra sobre a cama. Em *close*, vemos Sansa de bruços, deitada, chorando e soluçando. Para além da trilha (então ainda mais alta), ouve-se, para além do plano, os sons de roupas sendo rasgadas e retiradas e de uma fivela de cinto (supõe-se) sendo aberta. A câmera, então, passa a mostrar, em plano americano, Theon, que chora diante da cena. Ao fundo, ouvem-se os choros, gemidos e gritos de Sansa. A trilha, então, está altíssima, aumentando de volume conforme choros e gritos de Sansa e choros e soluços de Theon se ampliam. A cena e o episódio findam mostrando Theon, que testemunha a violência sexual da qual Sansa é vítima.

Renata de Sousa (2017) fala em cultura do estupro a fim de evidenciar que, ao falarmos em estupro, estamos nos referindo a uma prática social que se dá de modo corriqueiro e não esporádico. Sob a lógica patriarcal, prossegue a pesquisadora, ocorre uma perpetuação da violência, a qual se dirige, sobretudo, aos corpos das mulheres. Em ambas as cenas descritas, ainda que o estupro seja visibilizado como algo violento, para além de um compromisso com a denúncia da prática observa-se, via diversos marcadores, um movimento que se volta ao entretenimento, visando uma exploração da situação. Tanto em Daenerys quanto em Sansa é flagrante a exposição do corpo dessas mulheres (nu frontal, em Daenerys, e costas expostas, em Sansa) e de sua dor (via *closes* nos rostos assustados de ambas as personagens e via sons, no plano e para além dele, de gemidos, soluços e gritos). Na condição de *voyeur* e sob um olhar masculino (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995), tanto na praia deserta quanto no quarto fechado o espectador é convidado a presenciar o estupro. A paisagem bucólica (praia deserta, pôr do sol, barulho do mar), na cena do estupro de Daenerys, confere um tom paradoxalmente romântico à violência. De algum modo, o bonito quarto, com paredes em pedra, iluminado pelas luzes de velas e da lareira, do mesmo modo, evocam sentidos que se afastam do estupro no caso de Sansa. As duas cenas, para além de romantizarem, em alguma medida, o estupro, ao exporem mulheres em condição de óbvia submissão e homens em posição de poder e de controle, atendem, também, ao fetiche de um domínio que se realiza na fantasia do ativo (masculino) e do passivo (feminino), algo também observado em outras investigações que se voltaram a fenômenos semelhantes no contexto do audiovisual (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995). Ao passo que o estupro de Sansa ocorre, temos Theon, um homem que, obrigado a presenciar a violência, sofre ao contemplá-la. Theon, cabe destacar, ao ser preso e torturado por Ramsay, foi castrado. Em uma lógica generificada e patriarcal na qual o olhar e a postura ativa pertencem aos homens e o martírio e a passividade competem às mulheres, é igualmente relevante observar que o homem que se perturba diante da violência do estupro, chorando ao presenciá-lo, é um homem sem pênis e, tal qual continuamente afirmado ao longo da série, um homem menor, ou menos homem, em razão desse fato. Em grande parte da cena do estupro de Sansa (e especialmente em seu final), também é mister pontuar, partilhamos do sofrimento de Theon, que chora em um plano aproximado, e apenas ouvimos Sansa, o que, igualmente pode ser destacado, parece valorizar mais o sofrimento dele, enquanto testemunha, do que o dela, enquanto vítima.



Figuras 1-2: Frames dos estupros de Daenerys e Sansa

Fonte: HBO.

Mulheres de GOT em marcha pela remissão de seus pecados/crimes

Cersei Lannister, ao longo na narrativa de *GOT*, ocupa os postos de rainha consorte, rainha mãe e, depois da morte do esposo (orquestrada por ela) e dos filhos, de rainha. Grande vilã da saga, Cersei é manipuladora, cruel e, não raras vezes, reivindica para si espaços e lugares que lhes seriam previamente negados pelo fato dela ser uma mulher, embora, em outras, reitere lógicas patriarcais (GJELSVIK; SCHUBART, 2016). A fim de vingar-se de seus inimigos e aumentar sua influência sobre seu filho recém-casado e ainda vivo, Cersei amplia os poderes da Fé dos Sete, religião oficial de Westeros, conferindo-lhe um braço armado (Fé Militante) que há muito havia sido revogado. Ao ir visitar a nora, a Rainha Margaery Tyrell, então presa, Cersei acaba também sendo encarcerada sob acusações de adultério, incesto e assassinato do esposo. A fim de sair da prisão onde se encontrava, podendo retornar à Fortaleza Vermelha (palácio real), Cersei se dirige ao Alto Pardal (líder religioso), confessa parte de seus crimes/pecados (adultério, embora negue o incesto e o assassinato) e descobre que, a fim de se redimir, precisaria passar pela caminhada da expiação (*walk of atonement*). A cena aqui analisada é precedida por outra que se passa na masmorra em que Cersei estava presa. Nessa cena precedente, assistimos à personagem, despida, sendo lavada de modo brusco e tendo os cabelos (longos cabelos louros, uma marca de Cersei) cortados à navalha, violentamente, por outras personagens mulheres: as septas, figuras religiosas. Na cena que aqui nos interessa, temos uma Cersei que surge, ao ar livre, descendo uma escadaria ao lado das septas. Seus cabelos estão curtos, seu semblante está assustado e suas vestes consistem em uma túnica simples – muito diferente do vestuário da personagem. Mediante movimentos de câmera (plano fechado ao mostrá-la chegando e plano aberto ao mostrá-la no alto da escadaria), observamos que ela se encontra diante de uma multidão que, atenta, ouve ao Alto Pardal, até então o único que fala. Cersei, cabe ressaltar, não fala nenhuma palavra ao longo de toda a cena. “Uma pecadora está diante de vocês [...] Para demonstrar seu arrependimento, ela abrirá mão de todo o orgulho, de todo artifício, e se apresentará como foi concebida pelos Deuses a vocês, os cidadãos de bem.” Planos fechados mostrando a fala do Alto Pardal, o medo de Cersei ante a marcha e um plano aberto mostrando “os cidadãos de bem” de Porto Real constroem a cena. A paisagem sonora, até então, é constituída pelos sons ambientes (fala do Alto Pardal) e por uma música instrumental que, ao contrário daquilo que ocorre em outros martírios femininos na série, não é triste ou melancólica, mas em um ritmo crescente que evidencia que um ápice está por vir. O som cresce e toma a cena. Ouvimos o retumbar de tambores. Ao fim do discurso do Alto Pardal, mediante um aceno de sua cabeça, dirigido então às septas, Cersei tem, mais uma vez, suas roupas retiradas com violência e, desta vez à luz do dia e diante de uma grande plateia, temos um plano aberto que expõe um nu frontal da personagem. Sem trilha nesse momento, escutamos, para além do plano, os murmúrios de surpresa da população que se encontra diante da rainha, que está nua. Atrás de Cersei, uma das septas a empurra para que ela desça as escadas, ao passo que a segue, dizendo “Vergonha” e badalando um sino. Os planos, então, alternam entre aberto (que mostra Cersei, nua, descendo as escadas), fechado (que mostra o semblante de satisfação do Alto Pardal ao assistir Cersei em sua marcha) e aberto (mostrando Cersei nua, de costas, diante da população da cidade). O som dos tambores, então, está ainda mais alto, ampliando a carga dramática da cena. A cena prossegue com Cersei, nua, descendo as escadarias e avançando entre a população, que a cerca. Os planos se alternam entre aberto (que mostra Cersei, nua, andando em meio os espectadores) e fechado (expondo, então, o seu sofrimento crescente). A paisagem sonora, ainda, é costurada pelos gritos da população, que a chama de puta e vadia e a manda “se foder”, e pela trilha, agora mais intensa, que é mantida. A população que a cerca, ainda, lhe atira sobras de comida e cuspes que atingem seus corpo e rosto. Uma mulher, que também fica nua (então voluntariamente), expõe seu corpo a Cersei e ao público dizendo que não teve tantos paus quanto a rainha. Um homem, do mesmo modo, expõe seu pênis mandando que ela o chupe. Cabe ressaltar, ainda, que

a população também acaba sendo agredida ao ser contida pela Fé Militante – mulheres, inclusive, sendo empurradas ou espancadas. Ao passo que a cena avança, observamos um martírio crescente de Cersei, que, inclusive, cai, mostrando-se ferida: o sangue escorre pelo seu corpo e, ainda, deixa marcas no chão. Abaixada, em *close*, a vemos olhando de baixo para cima. No plano seguinte, em primeiro plano, temos um grupo de homens que, de cima para baixo, olha Cersei, tendo atrás de si o palácio para o qual ela se dirige. Ao chegar aos portões do palácio, em planos que se alternam entre aberto e fechado, vemos uma Cersei ainda mais abalada, frágil e ferida. Ao passo que se afasta da multidão e da marcha, passando do espaço público ao privado, Cersei passa a chorar ainda mais. Ao adentrar pelos portões, chorando mais que nunca, Cersei é amparada e coberta com uma manta por Qyburn, seu aliado, ao passo que outros homens da cena lhe encaram com um semblante que não expressa empatia, mas, ao contrário, interesse e satisfação.

Após serem feitas prisioneiras por Euron Greyjoy (aliado de Cersei), Ellaria Sand e Tyene Sand (mãe e filha) e Yara Greyjoy (sobrinha de Euron) chegam à cidade de Porto Real e, obrigadas, desfilam diante da população da cidade, sendo levadas ao palácio real. A cena em questão tem início com uma sucessão de planos aberto e fechado que evidenciam uma multidão que, ocupando as ruas da cidade, aplaude e ovaciona um desfile que, em um primeiro instante, não visualizamos totalmente. Em um dado momento, vemos mulheres gritando “assassinas”. A paisagem sonora, então, é constituída por uma trilha instrumental que remete à tensão, composta também pelo retumbar de tambores e pelos gritos e aplausos desses espectadores, que vai se ampliando conforme a cena avança. Vemos, então, Euron, a cavalo, à frente, conduzindo, por meio uma coleira, Yara, que o segue atrás, ferida. Euron sorri à multidão que o homenageia. Uma mulher envia-lhe um beijo. Ele, satisfeito, retribui. Em um plano aproximado, vemos as prisioneiras, feridas, sendo agredidas pela multidão, que lhes ofende (“vadias”, “traidoras”) e lhes joga sobras de alimento. “É disso que eu gosto. Olhe para eles. Animados com um Greyjoy.” Violentamente, Euron puxa a coleira, trazendo Yara para perto de si. “Preciso ser sincero. Isso está me deixando excitado (em inglês *hard*, duro).” Ao passo que Euron fala e Yara apenas escuta, temos uma alternância de planos que mostram o prazer de Euron e o martírio de Yara. O desfile prossegue, com planos aproximados que mostram as mulheres em seu sofrimento. Ellaria cospe em um homem que a ofende. Tyene parece exausta. Yara olha para baixo. Em todas elas são atirados mais restos de alimento. O desfile, ainda sob aplausos, ingressa no grande salão onde se localiza o trono de ferro. Euron segue a cavalo, e as personagens seguem atrás, presas. Um plano aberto mostra o grande salão, e outro plano aberto mostra Cersei, coroadada, no trono de ferro. A cena é escura, pouco iluminada. A paisagem sonora segue sendo composta pelos aplausos e, ainda, pela mesma trilha de tensão. Em *close*, vemos Yara, que parece resignada, e Ellaria, que olha para Montanha, soldado de Cersei que assassinou seu companheiro. Vemos, também em plano fechado, Jaime Lannister, irmão e amante de Cersei, que se mostra incomodado com a situação – e isto, cabe ressaltar, por ciúme de Cersei e não pelo sofrimento infligido àquelas mulheres. Euron desce do cavalo e pega as correntes que prendem Ellaria e Tyene. “Minha rainha, aceite este presente em nome de seus súditos leais das Ilhas de Ferro. Eu lhe dou o que nenhum outro homem pôde dar. Justiça. Justiça por sua filha assassinada.” Euron, então, atira as prisioneiras nas escadas ao pé do trono no qual está Cersei. Em *close*, de cima para baixo, vemos as mulheres ao chão e vemos Ellaria cuspir. Há planos abertos, ainda, que mostram Euron, em pé, ao lado do trono, provocando Jaime, que parece ainda mais incomodado. Em *close*, vemos Cersei em uma expressão que varia entre asco e satisfação. Ela sorri. “Você provou que é o melhor capitão dos 14 mares e um amigo verdadeiro na Coroa.” “Você merece mais que um verdadeiro amigo”, diz Euron, que já havia proposto matrimônio a Cersei. “E você merece um prêmio pelo seu heroísmo.” “Só existe um prêmio que eu queira”, ele retruca. Cersei sorri, mas visivelmente contrafeita. “Você terá o que o seu coração deseja quando vencermos a guerra.” Cersei fica em pé e, em plano americano, dirige-se à população que se encontra no salão. Em um dado momento, como se estivéssemos atrás de Cersei, vemos Ellaria e Tyene ao chão, em um primeiro plano, e a população ao fundo, ocupando o grande salão. “Com Euron Greyjoy comandando nossa força naval e Jaime Lannister liderando

nosso exército, os filhos e as filhas de Westeros defenderão nossa terra.” Cersei volta ao trono. Euron ergue o braço, agradecendo os aplausos. Fala baixo, dirigindo-se a Jaime. Um plano aproximado, então, mostra os dois. “Não há nada igual, não acha? O amor do povo. Mas acho que você não sabe.” Jaime, então, responde: “Essa mesma multidão cuspiu na minha irmã há pouco tempo. Se você se voltar contra nós, vão adorar ver sua cabeça numa estaca”. Euron prossegue: “Ou a sua. Eles simplesmente gostam de decapitações. Escute. Se você tiver algum conselho, eu gostaria de ouvir quando pudermos conversar como irmãos”. “Conselho?”, pergunta Jaime, sem entender. “Ela gosta carinhosamente ou com brutalidade? Um dedo no traseiro? [Jaime faz menção a atacar Euron] Agora não. Vamos conversar depois.” Euron se curva diante de Cersei, em uma exagerada reverência, e ela consente com sua saída. Ellaria e Tyene seguem no chão, aos pés do trono. Euron deixa o salão seguido por Yara, que, em *close*, traz um rosto marcado por ferimentos e permanece usando a coleira.

Ainda que digam de situações específicas, ambas as marchas aqui discutidas são atravessadas por lugares comuns que cabem ser destacados. Em ambos os casos tem-se, tanto em relação às personagens que compõem a trama (a população que assiste aos eventos) quanto em relação ao telespectador que assiste à *GOT*, a constituição do martírio feminino como um lugar de entretenimento e, avançamos, de gozo (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995). Não há, nas narrativas, posições que evidenciem incômodo ou desconforto com o que se passa – para além, é claro, das vítimas em si. Conforme Cersei realiza sua caminhada da expiação (nua, sendo agredida física e verbalmente), homens e mulheres sentem prazer diante dessa dominação. A única personagem que se compadece é Qyburn, já ao final da cena. O mesmo ocorre com Ellaria, Tyene e Yara, que também são atacadas pela população. Ainda dizendo sobre semelhanças, cabe ressaltar que a paisagem sonora de ambas as cenas é costurada por gritos da população (em geral xingamentos que desqualificam essas mulheres a partir de adjetivos de conotação sexual, tais como “puta” e “vadia”), por manifestações que dizem de júbilo (aplausos, vivas) e por uma trilha que, ao invés de se aproximar do sofrimento do qual as personagens são vítimas (como uma trilha que remetesse a melancolia ou tristeza, tal qual se dá nos estupros de Daenerys e Sansa), dialoga mais com o prazer advindo do espetáculo: uma trilha de tensão que, com o retumbar de tambores, sinaliza um movimento crescente de excitação. Cersei, em sua marcha de expiação, não fala. Em silêncio, faz seu percurso e, apenas ao final de seu martírio, se permite chorar. De fato, chora mais apenas quando já está dentro do palácio e, então, é amparada por Qyburn. Ellaria, Tyene e Yara, do mesmo modo, não dizem nada. Ellaria, em uma postura mais ativa/combativa, cospe duas vezes: uma em um homem que a ofende e outra aos pés de Cersei. A marcha de Cersei tem, em seu início, a fala de um homem (Alto Pardo) que legitima e autoriza a violência. Em uma posição de dominação, esse homem olha com satisfação para o martírio de Cersei, que estaria pagando por seus pecados. Também em uma posição de dominação, a cavalo e levando Yara por uma coleira, Euron diz, inclusive, estar sentindo prazer sexual com o acontecimento. Ainda que no caso da segunda marcha Cersei, então rainha, também ocupe uma posição de poder, o diálogo entre ela e Euron (que lhe exige, como “prêmio”, a sua mão em casamento) e, ainda, o diálogo entre Euron e Jaime (que aborda o que será feito sexualmente com Cersei) sinalizam que, de fato, o poder ali reside nos homens e não nas mulheres. Em ambas as cenas, é importante destacar, há planos que exibem essas mulheres de cima para baixo e, portanto, em uma posição ainda mais explícita de subalternidade e opressão.

Cersei, Ellaria, Tyene e Yara, ainda que de diferentes modos, são mulheres que, no contexto da trama, rompem com lugares pré-estabelecidos como femininos ou com aquilo que se espera de uma feminilidade ideal (WITTIG, 2010). Cersei, como já mencionado, é uma mulher ativa, inclusive sexualmente, e que reivindica para si uma posição de poder não cabível às mulheres de Westeros; Ellaria, bissexual, é violenta e vingativa, tendo planejado, de modo frio e calculista, os assassinatos de Myrcella (filha de Cersei) e de Doran Martell (príncipe de Dorne); Tyene, também ativa sexualmente, é cúmplice de sua mãe em seus crimes; Yara, lésbica, reivindica para si o poder das Ilhas de Ferro, motivo pelo qual acaba sendo feita prisioneira

por seu tio Euron, que pretende dominar as Ilhas e, ao se casar com Cersei, todo o continente. Em sua investigação acerca da representação da violência contra a mulher nas telenovelas, Lorena Caminhas (2020) comenta sobre como as vilãs são protagonistas recorrentes de situações de extrema vulnerabilidade visando à restauração de uma ordem e moralidade instituída pela trama. Sendo já “opressoras”, tais mulheres malfeitoras seriam aquelas que contaminariam os laços sociais e corromperiam as demais personagens. O comportamento corrupto e depravado dessas mulheres, então, na análise da pesquisadora, é empregado como justificativa legítima para seu sofrimento (martírio), uma vez que essas mulheres precisariam ser, em uma lógica exemplar (que se estabelece na trama, mas que transborda para além dela), repreendidas e punidas. “Essa construção ambígua nos enredos da agressão contra mulheres reprisa a base argumentativa dos crimes de honra que [...] é responsável por distinguir situações em que as injúrias são necessárias e merecidas” (CAMINHAS, 2020, p. 430).



Figuras 3-4: *Frames das marchas de Cersei e de Ellaria, Tyene e Yara*

Fonte: HBO.

Mulheres de GOT sendo assassinadas por seus parceiros

Conforme a trama de *GOT* avança, descobrimos que Lysa Arryn, viúva de Jon Arryn, Lorde do Vale, é a verdadeira responsável por sua morte, tendo-o envenenado seguindo instruções de Petyr Baelish, por quem sempre foi apaixonada. Lysa, ainda, é irmã de Catelyn Stark, mãe de Sansa, já falecida. Petyr, então, convence Lysa e abrigar Sansa, sua sobrinha, a fim de que ela seja protegida. Lysa, entretanto, desde a chegada de Sansa mostra-se desconfiada em relação à preocupação que Petyr, então seu esposo, tem para com a garota, supondo que haja um interesse afetivo e sexual escondido. Em uma cena que precede aquela que analisamos aqui, Lysa vê um beijo entre Petyr e Sansa (na verdade, um beijo roubado por Petyr) e, então, confronta Sansa. A cena começa com Sansa ingressando em um espaço amplo, de pedra, mas pouco iluminado. A paisagem sonora, então, é composta por sons ambientes (ventos uivantes). Lysa, que está próxima à Porta da Lua (porta no chão que se abre para uma queda de muitos metros), chama Sansa e pergunta se ela sabe sobre quão longa seria aquela queda. Já ao lado de Lysa, Sansa diz que não. Ao passo que dialogam, temos um plano aberto que mostra a interação entre as mulheres e, ainda, um plano aproximado que mostra a perigosa abertura. “É fascinante o que acontece com os corpos quando eles batem contra as

pedras dessa altura. O impacto os parte imediatamente, como ovos derrubados no chão.” Ameaçadora, em um tom mais agressivo, Lysa prossegue dizendo que sabe o que Sansa fez, que testemunhara o beijo. “Não se faça de sonsa comigo, cadela. Você o beijou!” Lysa, então, agarra Sansa pelos cabelos e a puxa em direção à abertura, ao passo que a garota diz que não o beijou, mas que foi beijada por ele. “Mentirosa. Cadela. Ele é meu. Meu pai, marido e irmã ficaram entre nós, e agora estão todos mortos. Isso é o que acontece com as pessoas que ficam entre Petyr e eu! Olhe para baixo!” Ouvimos, então, Sansa chorando, assustada. Nesse momento, ainda, a paisagem sonora passa a ser costurada também por uma trilha instrumental de tensão. Em *close*, de baixo para cima, vemos o desespero de Sansa, uma vez que ela está prestes a ser atirada pela porta, e o rosto lívido de sua tia. Os gritos de Lysa ficam mais agudos, se tornam mais estridentes conforme o diálogo avança e ela fica mais descontrolada, também passando a chorar – a suposta loucura da personagem, cabe então destacar, é algo reiterado em relação a ela ao longo da saga. Ouvimos, para além do plano, Petyr chamar por Lysa e pedir para que ele deixe Sansa ir. “Você a quer? Essa criança de cabeça vazia? Ela é como a mãe dela. Ela nunca o amará. Eu menti por você. Eu matei por você. Por que a trouxe para cá?” A trilha sonora, então, está ainda mais alta. Ao pedir novamente para Lysa deixar Sansa ir, Petyr jura que mandará a garota embora. Alternadamente vemos, então em *close*, Petyr em sua tentativa de convencimento, Sansa, ainda próxima à porta, ainda sob ameaça de sua tia e, depois, bruscamente jogada para o lado por ela, que atende ao pedido de Petyr e, então, uma Lysa que, sentada à beira da porta, chora copiosamente. Petyr se aproxima. “Oh, minha doce esposa. Minha doce esposa bobinha.” Em um plano aberto, vemos Sansa recuperando-se ao fundo, Lysa à beira da Porta da Lua chorando muito, e Petyr, que a consola abraçando-a e sendo carinhoso. Petyr e Lysa ficam em pé, ainda abraçados. Em *close*, e agora com uma trilha mais tranquila, romântica, Petyr diz a Lysa que só amou uma mulher em toda a sua vida. Lysa, então, sorri, embora ainda tenha o rosto marcado pelas lágrimas. Sansa, ao chão, em um plano que a mostra de cima para baixo, acompanha a cena. Petyr prossegue dizendo que a única mulher que ele amou fora a irmã dela, Catelyn. Em *close*, vemos uma Lysa surpresa e um Petyr satisfeito que a empurra pela Porta da Lua. Lysa grita e, de braços abertos, cai pelo buraco. De baixo para cima, do ponto de vista de Lysa caindo, vê-se Petyr, indiferente, observando. A cena encerra com Lysa, vista de cima para baixo, em queda livre, distanciando-se. A trilha, já de ação e não mais romântica, invade, então, a cena, sinalizando seu ápice e o encerramento do episódio.

Já na última temporada de *GOT*, Daenerys, já há muito viúva, e Jon, então seu amante, descobrem que são parentes (tia/sobrinho). Tal descoberta preocupa Daenerys, uma vez que, pelo fato de ser homem, ele teria mais direito de reivindicação ao trono de ferro pelo qual ela tanto vinha lutando. Em uma situação que antecede a cena aqui analisada, Daenerys, em seu dragão, destrói a cidade de Porto Real, assassinando tanto inimigos quanto vítimas inocentes. Ao longo do último episódio, Jon é orientado por diferentes personagens – Arya, sua irmã, e Tyrion, até então conselheiro de Daenerys – a “resolver a situação”, em um contexto no qual “resolvê-la” seria livrar-se de Daenerys, percebida como assassina, louca e perigosa. A cena aqui analisada se dá no salão, então destruído e coberto por cinzas, onde se localiza o trono de ferro. A cena é escura, e o céu, ainda que visível por meio das ruínas, está encoberto. A paisagem sonora, em um primeiro momento, é marcada apenas por uma trilha que remete à melancolia. Os planos se alternam entre aberto – evidenciando a destruição do local e o percurso de Daenerys que, sozinha, se dirige ao trono – e fechado, em *close*, mostrando Daenerys, com uma expressão um tanto insana de satisfação, e o trono em si, símbolo do poder monárquico. Em um dado momento desse percurso, a câmera mostra Daenerys em um plano que, de baixo para cima, reforça o seu lugar de poder. Em *close*, vemos a personagem tocar o trono composto por espadas; em plano aberto, a vemos diante dele, admirada, e, então, testemunhamos, em plano aberto, a chegada de Jon. Uma sucessão de planos abertos, mediante as personagens se aproximam, e fechados, mediante dialogam, constrói a cena, então sem trilha e assinalada por sons ambientes: passos em meio às cinzas e respiração das personagens. Daenerys dirige-se a Jon sorrindo, contente. “Quando eu era menina, meu irmão disse que foi feito com mil espadas dos inimigos derrotados de Aegon. O que seriam mil

espadas para uma menininha que não sabia contar até 20?” Jon, em contrapartida, mostra-se preocupado. “Vi os prisioneiros Lannisters sendo executados nas ruas. Disseram que foram ordens suas.” Daenerys diz ter sido necessário, e Jon, em resposta, questiona essa necessidade, então gritando: “Você foi lá embaixo? Você viu? Crianças! Crianças! Crianças queimadas!”. Daenerys soa surpresa ante a contestação e explica o que houve a Jon. “Eu ofereci paz a Cersei. Ela usou a inocência delas como uma arma contra mim. Ela achou que me paralisaria.” Jon pede a Daenerys que Tyrion seja libertado. Ela diz que ele conspirou, junto aos seus inimigos, pelas suas costas. “Você pode perdoar todos eles. Faça-os ver que erraram. Faça-os entender. Por favor, Dany.” Jon chora e Daenerys parece consternada. “Não podemos nos esconder atrás de pequenas clemências. O mundo que precisamos não será construído por homens leais ao mundo que temos.” Jon, em resposta, afirma que o mundo necessário é um mundo clemente. Daenerys, então, aproxima-se dele. “E será. Não é fácil enxergar algo que nunca aconteceu antes. Um mundo bom [...] Porque eu sei o que é bom. E você também [...] Você sempre soube.” Em *close*, chorando, Jon pergunta sobre as demais pessoas, sobre o que elas acham que é bom. Em um primeiro plano, vê-se Daenerys e Jon abraçados, seus corpos colados, a mão dele a segurando pela nuca. Ao fundo, tem-se a escadaria e o trono de ferro. A trilha, melancólica, então é retomada. Há *closes* de ambos – Daenerys satisfeita, e Jon incomodado. “Elas não podem escolher. Fique comigo. Construa esse mundo novo comigo. Este é o nosso propósito. É assim desde o começo, desde que você era um garotinho com nome de bastardo e eu era uma garotinha que não sabia contar até 20. Vamos fazer isso juntos. Vamos quebrar a roda juntos.” Há, então, um movimento de câmera que nos aproxima ainda mais das personagens, indicando que haverá um beijo. A mesma trilha melancólica toma a cena. “Você é minha rainha. Agora e sempre.” Daenerys, romanticamente, encara Jon. Ele a puxa para um beijo. A trilha, agora sinalizando um ápice, tem seu volume mais elevado ainda. Ouve-se, para além do plano, um barulho de uma espada sendo retirada da bainha, cravada em algo e um suspiro arfante de Daenerys. A cena segue mostrando o beijo. Daenerys se solta do abraço/beijo, olha para baixo e constata que foi ferida. Incrédula, olha para Jon, que a ampara em sua queda. Já no chão, em *close*, Daenerys não consegue falar, suspira e o sangue escorre pela sua boca e seu nariz. Em plano aberto, vê-se Jon segurando o cadáver de Daenerys com a espada ainda cravada. Daenerys, morta, está com a cabeça pendendo para trás. Ao fundo, o trono de ferro no qual ela, ainda que rainha, não chegou a se sentar. Jon chora sobre seu corpo. Nesse momento, não há trilha, que é retomada na sequência, também sinalizando melancolia.

Ainda que personagens distintas, Lysa e Daenerys são assassinadas, de modo abrupto e inesperado, pelos seus parceiros. Em Lysa, tem-se uma aproximação, um abraço e, de modo sádico (“Amei apenas uma mulher, sua irmã”), um empurrão dado por Petyr que lhe tira a vida. Em Daenerys, ainda que Jon se mostre triste diante da situação, chorando sobre o corpo da personagem que ele acabou de assassinar, do mesmo modo tem-se uma aproximação furtiva, um beijo e uma promessa de futuro (“Você é minha rainha. Agora e sempre”). Antes de serem assassinadas, em *close*, Lysa e Daenerys mostram-se apaixonadas e confiantes e, ao serem mortas, também em *close*, vemos as personagens em choque, surpresas diante do que acaba de ocorrer. Tomado como o extremo de um *continuum* de terror que inclui diversos tipos de violência, o feminicídio pode ser compreendido, ainda, como parte dos mecanismos de perpetuação de uma dominação masculina e de manutenção de lógicas patriarcais. Na condição de crime de poder, o feminicídio, ainda, cumpriria a dupla função de retê-lo e de reproduzi-lo (SEGATO, 2006). Especialmente em um contexto midiático (e pedagógico), a exposição das mortes de mulheres pelos seus parceiros e a exploração de seu martírio final, ainda, reiterariam fortemente lógicas que engendram o corpo da mulher que se vê em tela, mas, ao mesmo tempo, o corpo de todas as mulheres, como lugar/es privilegiado/s para significar o domínio coeso de uma comunidade (masculina) (SEGATO, 2006). O controle masculino que se manifesta nessas mortes de GOT, tomado então como dispositivo discursivo das feminilidades (KOLINSKI MACHADO, 2018; MENDONÇA; DA SILVA, 2021), transborda a trama, ultrapassa a saga e diz, então, de um contexto patriarcal a partir do qual ela é produzida.

Lysa e Daenerys, ao longo de seus arcos narrativos, continuamente têm as suas sanidades questionadas: Lysa, entre outros aspectos, pelo modo extremamente protetor para com o filho e, ainda, por sua paixão desmedida por Petyr. Daenerys, por sua vez, traz a genética familiar e um comportamento cruel para com aqueles que a desafiam. Em ambos os casos, no contexto da trama, Petyr e Jon agem para impedir que tais mulheres, “loucas”, prossigam com suas insanidades: Lysa é impedida de assassinar Sansa; Daenerys, de prosseguir com seus planos que acarretariam em mais mortes inocentes. Ainda que assassinos de suas parceiras, e em especial no caso de Jon, um dos protagonistas masculinos da saga, tal fato parece ser mitigado, tendo em vista que, se vivas, tais mulheres, “perigosas” e “malucas”, trariam sofrimento. Petyr não é um herói e tampouco passa a ser percebido como tal. Jon, em contrapartida, ainda que punido ao final da saga (quando é exilado), é percebido por muitos como um salvador (MENDONÇA; GONZATTI, 2021). Não sendo capazes de se controlar, agindo de modo cruel para com inocentes e, de modo mais específico no caso de Daenerys, sendo despreparada para assumir o trono pelo qual tanto lutou, ambas as personagens – a trama parece dizer – acabam por receber aquilo que merecem, tendo em vista aquilo que cultivaram. O martírio dessas personagens malfeitoras, lembra Caminhas (2020), parece ecoar o ditado de que “aqui se faz e aqui se paga”, estabelecendo um compasso entre causas e efeitos da violência e, por conseguinte, naturalizando-a.



Figuras 5-6: *Frames dos assassinatos de Lysa e Daenerys*

Fonte: HBO.

Considerações finais

Tal como já mencionado, o objetivo central desta investigação foi perceber, a partir de seis cenas específicas da saga *GOT* que evidenciam o martírio de personagens femininas, quais sentidos são, então, mobilizados e constituídos acerca das possibilidades e impossibilidades de ser mulher. Inspirados pelas proposições de Kellner (2001) e a partir de um protocolo analítico que desenvolvemos, recorremos a referenciais teóricos e políticos caros aos estudos de gênero/feministas para compreendermos esse objeto que, então, percebemos como um dentre vários dispositivos discursivos das feminilidades (KOLINSKI MACHADO, 2018; MENDONÇA; DA SILVA, 2021).

As categorias então percebidas, ainda que distintas, evidenciam aspectos similares, os quais também se fazem presentes em investigações que nos precederam. O martírio feminino (VAZ; BIONDI, 2016) em *GOT*, manifestado via estupros, humilhações públicas e assassinatos pelos parceiros íntimos dessas mulheres, parece cumprir um duplo lugar: há, tal como percebido via descrição/análise de cada uma das cenas aqui estudadas, um objetivo de entreter quem assiste a série. Os planos aos quais se recorre (planos abertos que, por exemplo, evidenciam/exploram os corpos de personagens femininas e/ou situações de opressão das quais elas são vítimas, e planos fechados que, por exemplo, tornam ainda mais flagrante o sofrimento feminino e o prazer de quem acompanha/causa o martírio), as paisagens sonoras constituídas (trilhas de suspense e/ou tensão que sinalizam a chegada de um ápice que, em geral, tende a ser um martírio extremo e sons ambientes que envolvem o telespectador) e, ainda, diálogos, sádicos, cruéis, misóginos que dizem de múltiplas formas de opressão convertem martírio, sob um olhar masculino, em lugar de gozo (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995). Por outro lado, tais situações de violência extrema parecem indicar que, no contexto da trama, mas para além dela, há espaços permitidos e interditados às mulheres e que, por distintos motivos (rompimento com aquilo que se compreende como apropriado à mulher, postura vil que mereça uma punição ou simplesmente por estar à mercê de um poder masculino), essas mulheres devem ser punidas. Se, em *GOT*, todos os homens devem morrer – como diz a tradução da expressão Valar Morghulis, recorrente na trama –, pode-se dizer, tendo em vista esta investigação ainda em curso, que, em *GOT*, todas as mulheres devem sofrer. E muito.

Referências

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2012.

CAMINHAS, L. R. P. Violência de gênero e telenovelas nacionais: um diagnóstico crítico. **Tempo Social**, on-line, v. 32, n. 3, p. 421-444, set.-dez. 2020.

DE LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco. 1994. p. 206-242.

FRANKEL, V. E. **Women in Game of Thrones:** Power, Conformity and Resistance. Jefferson: McFarland & Company, 2014.

GAME OF THRONES chega à última temporada com recordes de orçamento, audiência e pirataria. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 abr. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/game-of-thrones-chega-a-ultima-temporada-com-recordes-de-orcamento-audiencia-e-pirataria.shtml>>. Acesso em: 1 abr. 2022.

GAME of Thrones. Realização de David Benioff e Daniel Brett Weiss. [s.l.]: HBO, 2011-2019. 39 DVDs (4.216 min).

GJELSVIK, A.; SCHUBART, R. **Women of Ice and Fire:** Gender, *Game of Thrones* and Multiple Media Engagements. Nova York: Bloomsbury Publishing USA, 2016.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Tradução de Helen M. Potter. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

KELLNER, D. **A cultura da mídia.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KOLINSKI MACHADO, F. V. **Homens que se veem:** masculinidades nas revistas Junior e Men's Health Portugal. Ouro Preto: Editora UFOP, 2018.

MENDONÇA, F. V. K. M. "Eu não sou a mulher vermelha. Pode tirar suas próprias calças": sentidos sobre gênero e sexualidade em disputa em memes de *Game of Thrones*. **Fronteiras:** Estudos Midiáticos, v. 22, n. 3, p. 94-105, 2020.

MENDONÇA, F. V. K. M.; DA SILVA, J. de S. L. Porque nem toda feiticeira é corcunda: sentidos sobre o ser bruxa/ser mulher em filmes infantis e infantojuvenis. **Intexto**, n. 52, p. 106691, 2021.

MENDONÇA, F. V. K. M.; GONZATTI, C. A "mulher louca" em *Game of Thrones*: gênero e a crítica do pop no jornalismo. **MATRIZES**, v. 15, n. 1, p. 223-247, 2021.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-453.

SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SEGATO, R. L. **Que és un feminicídio**: notas para un debate emergente. Brasília: Editora UnB, 2006.

SOUSA, R. F. de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 9-29, 2017.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2006.

VAZ, P. B. F.; BIONDI, A. G. Silêncio visual e gritos verbais nas narrativas jornalísticas do feminicídio. In: MARTINS, M. de L. et al. **Figurações da morte nos mídia e na cultura**: entre o estranho e o familiar. Braga: CECS, 2016. p. 71-86.

WITTIG, M. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Egales, 2010.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado do projeto de pesquisa “Quais vidas realmente importam em Westeros? Gêneros e sexualidades em As crônicas de gelo e fogo e em *Game of Thrones*”.

Fontes de financiamento

PIBIC/UFOP; PIP/UFOP.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais

Agradeço aos bolsistas de Iniciação Científica Ana Carolina Fonseca, Júlia Diegoli e Kaio Veloso, cujas presenças foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.