



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA MÍDIA: UM  
ESTUDO DE CASO DA OITAVA TEMPORADA DE GAME  
OF THRONES**

**BEATRIZ VIANNA BARBOZA PEIXOTO**

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA MÍDIA: UM  
ESTUDO DE CASO DA OITAVA TEMPORADA DE GAME  
OF THRONES**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social – Jornalismo.

**BEATRIZ VIANNA BARBOZA PEIXOTO**

**Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Luanda Dias Schramm**

Rio de Janeiro

2021

## FICHA CATALOGRÁFICA

PEIXOTO, Beatriz Vianna Barboza.

Representação do feminino na mídia: um estudo de caso da oitava temporada de Game of Thrones. Rio de Janeiro, 2021.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo),  
Escola de Comunicação – ECO –, Universidade Federal do Rio de  
Janeiro – UFRJ.

Orientador(a): Luanda Dias Schramm

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Representação do feminino na mídia: um estudo de caso da oitava temporada de Game of Thrones**, elaborada por Beatriz Vianna Barboza Peixoto.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Luanda Dias Schramm  
Doutora em Ciência Política pela Universidade de Brasília – UnB  
Departamento de Fundamentos da Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Chalini Torquato Gonçalves de Barros  
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Departamento de Métodos e Áreas Conexas – UFRJ

Prof. Dr. Diego Paleólogo Assunção  
Pós-doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Pós-doutorado em andamento – PPGCOM UERJ

Rio de Janeiro

2021

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe, Danyele Vianna Barboza. Se não fosse por seus esforços em me prover absolutamente tudo e além do necessário eu não seria metade de quem sou hoje. É dela que vem a minha força e a minha determinação para enfrentar todos os desafios. Ela é a minha maior inspiração e a responsável por qualquer conquista minha. A conclusão dessa etapa diz muito sobre quem me apoiou durante o processo e ela não saiu do meu lado, mesmo nos momentos mais difíceis.

A toda minha família, em especial minha vó Sueli, pelos finais de semana junto que precisei abdicar, e ao meu avô Mário (in memoriam), que por pouco não me viu entrar na graduação, mas fazia questão de apontar para a televisão na hora do telejornal e dizer que um dia me veria lá.

Ao meu parceiro de todas as horas, Léo, pelo apoio e suporte imensuráveis ao longo dos últimos anos e por me tirar da zona de conforto em diversos momentos – aqui ainda incluo as indicações audiovisuais, como foi com o próprio objeto de estudo desse trabalho. Meu obrigada também à ECO e à linha de ônibus 740D por ter permitido o nosso encontro.

As minhas amigas da faculdade pelo apoio de sempre mesmo de longe. Minha passagem pela universidade não seria a mesma se não fosse pelos nossos encontros e conversas. “Prafrentexis” e “Macaquinhas” vocês moram no meu coração.

À Júlia, amiga de longa data, que está presente em mais uma conquista minha e que tanto me ouviu falar do TCC.

À Luanda por ter me mostrado que o pessoal é político nas minhas primeiras aulas na ECO, em Teoria I, e por ter me guiado nesse trabalho mesmo com todos os obstáculos.

Aos demais professores da ECO pelas aulas, mesmo em tempos difíceis, e por incentivarem nossa luta diária pelo direito a uma universidade pública, de qualidade e plural.

Por último, mas não menos importante, ao Tiui, meu anjo de quatro patas, que comemorava toda e qualquer conquista minha sempre com muita festa. Sei que se estivesse aqui comemoraríamos assim.

PEIXOTO, Beatriz Vianna Barboza. **Representação do feminino na mídia: um estudo de caso da oitava temporada de Game of Thrones**. Orientadora: Luanda Dias Schramm. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

## RESUMO

Este trabalho dedica-se a discutir as representações e estereótipos de gênero comumente reproduzidas em produtos de entretenimento, tendo como foco a última temporada da série Game of Thrones, lançada em 2019 pelo canal de TV por assinatura HBO. Enquanto fenômeno cultural relevante da indústria de entretenimento audiovisual, o objetivo do trabalho é problematizar as controvérsias em torno da noção de empoderamento feminino na série, encontradas nas motivações que levaram as protagonistas Daenerys Targaryen, Sansa Stark e Arya Stark aos seus destinos finais. Além de revisão bibliográfica, este trabalho utiliza a metodologia de estudo de caso a fim de questionar os limites da representatividade que as mulheres possuem na série a partir das personagens escolhidas. Soma-se aos instrumentos metodológicos da pesquisa uma breve netnografia para compreender os impactos de todo esse processo sobre os fãs da série no ambiente virtual.

**Palavras-chave:** Game of Thrones; gênero; mídia; representatividade; empoderamento.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. O PRODUTO GAME OF THRONES .....</b>	<b>6</b>
2.1 Breves antecedentes teóricos-conceituais .....	7
2.2 A Economia Política da Comunicação e o cenário de convergência das mídias ....	12
2.3 O circuito de produção das mercadorias e o fenômeno comunicacional .....	16
<b>3. REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO EM GAME OF THRONES.....</b>	<b>20</b>
3.1 A naturalização e a romantização da violência contra a mulher.....	24
3.2 A objetificação e a hipersexualização do corpo feminino .....	34
<b>4. OS CASOS DAENERYS TARGARYEN, SANSA STARK E ARYA STARK.....</b>	<b>42</b>
4.1 Daenerys Targaryen e a construção da vilã .....	44
4.2 De jovem ingênua à Rainha do Norte: a redenção de Sansa Stark.....	50
4.3 “Mas eu não sou uma Lady”: Arya Stark e a trajetória da garota rebelde.....	53
4.4 Analisando as audiências: o que os fãs de Game of Thrones têm a dizer .....	58
<b>5. CONCLUSÃO. ....</b>	<b>60</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>63</b>
<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>67</b>
7.1 Anexo 1 – Diagrama dos maiores conglomerados de mídia atual.....	67
7.2 Anexo 2 – Capa da edição de 2018 da The New Yorker .....	68
7.3 Anexo 3 – Amostra de comentários Daenerys Targaryen.....	69
7.4 Anexo 4 – Amostra de comentários Sansa Stark e Daenerys Targaryen .....	70
7.5 Anexo 5 – Amostra de comentários Arya Stark.....	72

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Daenerys na 1ª temporada.....	44
Figura 2 – Daenerys declara vitória sobre Porto Real.....	47
Figura 3 – Daenerys observa Porto Real.....	48
Figura 4 – Jon Snow mata Daenerys.....	49
Figura 5 – Sansa Stark na 1ª temporada.....	50
Figura 6 – Detalhes do traje de Sansa Stark.....	53
Figura 7 – Sansa Stark caminha entre os súditos.....	53
Figura 8 – Arya Stark na 1ª temporada.....	54
Figura 9 – Arya Stark deixa Winterfel.....	57
Figura 10 – Arya Stark a bordo.....	57

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Principais características das personagens na primeira e oitava temporadas....	42
Quadro 2 – Palavras e ideias-chave retirados de comentários de fãs na internet sobre as personagens e seus finais.....	59

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 1 – Número de homens e mulheres na direção.....	18
Gráfico 2 – Número de homens e mulheres na produção.....	18
Gráfico 3 – Número de homens e mulheres no roteiro.....	21

## 1. INTRODUÇÃO

As mudanças comportamentais que aproximam personagens mulheres de pautas feministas podem ser, cada vez mais, observadas nos produtos midiáticos de entretenimento atuais. Por outro lado, é possível perceber que, mesmo personagens empoderadas e de grande relevância à trama, trazem elementos que atuam, diga-se de passagem, como um lembrete da condição de submissão e inferioridade que a mulher geralmente ocupa no espaço em que vive.

Partindo deste cenário, este trabalho se propõe a analisar as representações e estereótipos atrelados ao gênero feminino em produtos do entretenimento, e, em tempo, refletir sobre os efeitos práticos dessas associações sobre as audiências. Para tal, utilizamos como objeto de estudo a série *Game of Thrones* (GOT), do canal de TV por assinatura Home Box Office (HBO).

Em abril de 2011, *Game of Thrones* foi introduzido no mercado de séries pela HBO. No episódio piloto, custeado no valor de 10 milhões de dólares<sup>1</sup>, o público conheceu os habitantes e os conflitos dos continentes de Westeros e Essos, pertencentes a um mapa fictício com referências à Europa na era medieval. A produção é uma adaptação dos livros de George R. R. Martin, “*As Crônicas de Gelo e o Fogo*”, cujo título do primeiro, “*Guerra dos Tronos*”, lançado em 1996, foi responsável por dar nome à série de televisão que rendeu oito temporadas. A partir da sexta, a narrativa tomou rumos independentes das obras de George R. R. Martin, uma vez que o último lançamento do autor foi em 2011 e a série de livros segue inacabada<sup>2</sup>.

Comandada por David Benioff e D. B. Weiss, a trama que misturou política e fantasia tornou-se uma verdadeira mina de ouro da HBO. O sucesso em termos de audiência e de repercussão na internet fez da produção um fenômeno cultural relevante ao retomar artifícios do mercado de convergência das mídias que obtiveram êxito anteriormente, como ocorreu com “*Star Wars*” (Lucasfilm/Disney) – outro fenômeno bem-sucedido da indústria do entretenimento.

---

<sup>1</sup> Dados disponíveis em <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/cada-episodio-de-game-of-thrones-custa-us-6-milhoes-5048113>. Acesso em 9 ago. 2020.

<sup>2</sup> “*The Winds of Winter*” e “*A Dream of Spring*” serão os dois últimos livros da saga, ainda sem previsão de lançamento.

Além da produção ostentosa, *Game of Thrones* chamou atenção por trazer protagonistas femininas fortes e que se apresentavam como grandes símbolos da narrativa. Por outro lado, é possível perceber ao longo da história como os valores patriarcais sustentaram um roteiro que se apropriou do discurso feminista em vários momentos, gerando expectativas, sobretudo, no público feminino. Porém, essa apropriação de pautas feministas foi feita de maneira a promover seu esvaziamento, como este trabalho busca mostrar.

Tendo em vista esse contexto, o foco da pesquisa recai sobre a oitava e última temporada da série, no ar entre 14 de abril e 19 de maio de 2019, e que trouxe uma trama que se ancorava, perceptivelmente, no enredo do empoderamento feminino. O objetivo é trabalhar os sentidos mobilizados nas interpretações feitas pelo público a partir das representações e estereótipos de gênero incorporadas nas personagens femininas. Por motivos de recorte, foram escolhidas três protagonistas: Daenerys Targaryen, Sansa Stark e Arya Stark.

A escolha por este objeto de estudo se dá, primeiramente, pela relevância da série ao mercado de séries atual, refletida em números grandiosos que serão mostrados ao longo deste trabalho. Em segundo lugar, a preferência pela oitava temporada está relacionada à tendência explicitada no começo desta introdução. Apesar de assumirem um protagonismo na série e estarem tão diretamente envolvidas com o enredo da temporada final quanto personagens masculinos, são observadas nas três personagens escolhidas noções problemáticas de empoderamento que as levaram a seus arcos finais.

Através de um pequeno levantamento a partir de informações coletadas pelo IMDb, uma base de dados online que traz informações técnicas também sobre séries, nota-se a predominância masculina nos bastidores de *Game of Thrones*. A temporada escolhida foi inteiramente escrita e dirigida por homens, trazendo mensagens controversas sobre a construção da figura da mulher no imaginário social. À emancipação feminina assim como às experiências da violência e do abuso são atribuídas uma nova conotação; não a do oprimido, mas do opressor.

Por fim, o desconforto pessoal com o cenário descrito acima também motivou a escolha da oitava temporada da série como objeto de estudo desta monografia. Por ser espectadora da série e trabalhar diretamente com jornalismo de entretenimento, acredito ser pertinente avaliar e questionar as problemáticas do discurso do empoderamento na mídia, quando esta em si, como veremos, é essencialmente masculina em sua composição.

Este trabalho, logo, pretende dar continuidade às pesquisas sobre o que as mulheres de *Game of Thrones* representam para seu público e como essas representações refletem questões maiores na sociedade. Para isso, utiliza-se o método de revisão bibliográfica e estudo de caso; o primeiro para sustentar a argumentação a respeito das questões intrínsecas a essas representações e mostrar o que já foi feito sobre as personagens femininas de *Game of Thrones*, e o segundo, para aplicar todo esse acúmulo teórico em um objeto específico, isto é, as três protagonistas durante a oitava temporada da série.

Não obstante, trata-se de um processo comunicativo complexo em que se faz necessário entender a estrutura como um todo, bem como as partes que compõem esse todo. Por esta razão, optamos por uma abordagem transdisciplinar para abarcar todas essas particularidades.

As justificativas bem como as argumentações se apoiam nas contribuições de Ortis (2019) e Silva (2019), que, norteadas pela série, fazem o diálogo da mulher do período medieval com a mulher contemporânea. Destacam-se aqui também as discussões presentes nos artigos “As implicações preocupantes da representação feminina em *Game of Thrones*” (2019), de Rafaela Tavares Kawasaki, para o blog Não Me Kahlo, e “*Game of Thrones*: o diálogo entre adaptação e cultura do estupro” (2018), por Pâmela Eurídice, para o blog CineSet.

Como parte importante da fundamentação teórica, o capítulo 2 apresenta a série enquanto mercadoria, dialogando com questões pertinentes a sua produção. Para compreender as origens e a finalidade do viés mercadológico presente no entretenimento, a primeira seção deste capítulo busca referências nas diferentes versões da teoria crítica, sobretudo nos estudos desenvolvidos pela Escola de Frankfurt, partindo do conceito de indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), e utilizando autores complementares à teoria. A segunda seção do capítulo 2 discute como os produtos audiovisuais da indústria cultural estão organizados frente ao cenário de convergência das mídias, com base nas atribuições de Jenkins (2009) e de autores do campo da Economia Política da Comunicação. Concluindo o capítulo, apresentamos o circuito de produção de mercadorias proposto por Stuart Hall (2003) a fim de entender como *Game of Thrones* está inserido na esfera cultural da produção.

O capítulo 3, por sua vez, desemboca em uma análise das representações e estereótipos de gênero engendrados por esse produto cultural a partir de conceitos e

discussões da teoria política feminista, mas também da definição de Lippmann (2008) sobre estereótipo. Inicialmente, faz-se a distinção entre os dois conceitos de gênero que serão usados; o primeiro ligado às relações sociais percebidas entre os sexos, com base nas concepções de Scott (1995), e o segundo ligado a texto, com auxílio das pesquisas de Seixas (2009) sobre o gênero narrativo.

O capítulo 3 se divide em duas seções. Na primeira, discute-se como *Game of Thrones* naturaliza e romantiza a violência de gênero, contribuindo, dessa forma, para o que Sousa (2017) define como “cultura do estupro”. A discussão se apoia em dados veiculados na imprensa sobre a violência contra a mulher, que mostram que o que é justificado como hábitos da era medieval continua sendo a realidade de muitas mulheres no Brasil e no mundo.

Já na segunda seção, coloca-se em pauta a hipersexualização do corpo feminino no audiovisual como forma de exaltá-lo. Com Fraser (2009), identifica-se como as demandas e conquistas do feminismo são apropriadas e instrumentalizadas pelo capital. Nesta lógica, utilizam-se as proposições de Wolf (1992) e Biroli e Miguel (2014) para ajudar na fundamentação das seguintes questões: até que ponto essa exaltação do corpo feminino se faz objetificação em função de um olhar masculino? Qual é o limite entre a liberdade sexual da mulher e a apropriação desta pauta enquanto mecanismo atrativo que dialoga com a indústria pornográfica? Foram também utilizadas as reflexões do documentário “Miss Representation” (2011), de Jennifer Siebel Newsom, para dar conta de responder aos questionamentos propostos e entender os efeitos práticos desse tipo de representação estereotipada. Ao final da seção, discute-se a importância de grupos marginalizados se verem representados em espaços de poder a partir de Phillips (2001) e outros autores com ideias complementares.

Todo o acúmulo teórico é empregado sobre as três protagonistas separadamente no capítulo 4, que traz o estudo de caso desta monografia. Em cada seção, são analisados momentos marcantes da temporada atual, bem como de temporadas anteriores, como forma de auxiliar no entendimento de cada personagem e contextualizar as motivações presentes nos seus destinos finais. Utilizam-se diálogos e sequências de cenas para explicitar as mensagens da série, que trazem estereótipos comumente associado a mulheres até os dias atuais. Além disso, foram usadas as concepções técnicas de Bernadet (1980) sobre os planos do audiovisual para auxiliar na compreensão das mensagens que as cenas sugerem.

A pesquisa conclui com uma breve netnografia para aferir as reações dos diferentes públicos de fãs da série às representações das personagens femininas em questão. A escolha do método está associada ao uso recorrente do termo na comunicação para fazer análises em ambiente virtual e envolver produções intersubjetivas de sentido. A partir de duas publicações retiradas de um grupo privado do Facebook chamado “Game of Thrones Brasil” e de resultados do Twitter, elege-se as principais opiniões sobre os finais de Daenerys, Sansa e Arya, o que é consenso entre os fãs e os valores envolvidos nessas percepções.

De maneira geral, busca-se entender o que, de fato, está implicado nas representações do gênero feminino em produtos de entretenimento destinados ao grande público e de suma relevância para essa indústria, como é o caso de Game of Thrones. Será mesmo a representação que, nós mulheres, queremos ver nas telas da TV ou do cinema?

## 2. O PRODUTO GAME OF THRONES

Game of Thrones é uma produção do canal americano de TV por assinatura HBO, do antigo grupo Time Warner, comprado pela empresa de telecomunicações AT&T que, por sinal, figura entre os maiores conglomerados de mídia no atual cenário (ver anexo 1)<sup>3</sup>.

Com exibições semanais aos domingos em mais de 150 países, o episódio poderia ser visto na TV linear, durante a programação, ou nas plataformas a qualquer momento online. Atualmente, a série encontra-se disponível nos serviços de streaming HBO Go e HBO Now (ainda não disponível no Brasil). A história concentrava-se nos conflitos adjacentes aos sete reinos, ou casas, de Westeros, e a disputa pelo Trono de Ferro, cujo objeto simbolizava o poder soberano perante todo o continente.

Nos EUA, a estreia da oitava e última temporada acumulou mais de 17 milhões de espectadores em todas as plataformas simultaneamente, sendo 11 milhões da TV linear<sup>4</sup>. O episódio final foi o mais assistido da história da HBO, somando 19,3 milhões de espectadores em todas as plataformas do canal<sup>5</sup>.

A série não só acompanhou a popularização dos serviços de streaming, como foi peça fundamental para a HBO desbancar com o serviço, disponível ao usuário a partir da aquisição do canal de TV ou pago separadamente. Após oito temporadas e 73 episódios, estima-se que a HBO tenha gasto mais de 1,4 bilhão de dólares com a série. A trama ainda foi responsável por 3,1 bilhões de dólares dos ganhos da HBO em assinaturas<sup>6</sup>.

As filmagens estiveram centradas em países da Europa como Croácia, Espanha, Islândia e Irlanda do Norte. Com orçamentos cada vez mais altos, só a oitava temporada custou aproximadamente 15 milhões de dólares<sup>7</sup> por episódio, sendo a mais cara de todas.

---

<sup>3</sup> O diagrama do anexo 1 ilustra o cenário da mídia atual, englobando distribuidoras, empresas de conteúdo e empresas de vídeo na Internet por capitalização de mercado e suas principais linhas de negócios.

<sup>4</sup> Disponível em <https://variety.com/2019/tv/news/game-of-thrones-season-8-premiere-ratings-1203189678/>. Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.forbes.com/sites/tonifitzgerald/2019/05/20/game-of-thrones-finale-by-the-numbers-all-the-shows-ratings-records/?sh=e798c325f738>. Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.finance-monthly.com/2019/05/how-much-money-has-hbo-made-from-game-of-thrones/>. Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>7</sup> Disponível em <https://www.cncb.com/2019/04/12/how-much-it-costs-to-produce-an-episode-of-game-of-thrones.html#:~:text=Season%20eight%20will%20be%20the,in%20the%20series%20as%20well>. Acesso em 14 ago. 2020.

Apesar de curta, é nesta temporada que os fãs foram surpreendidos com o episódio mais longo de toda a série<sup>8</sup>.

Game of Thrones entrou para o Guinness World Records como a série mais popular do mundo, em 2016, e também a mais pirateada<sup>9</sup>. A produção também atingiu uma marca histórica de vitórias no Emmy Awards, principal premiação de séries de televisão, levando 59 prêmios ao longo das oito temporadas. Embora controversa perante o público, como mostra o capítulo 4, a oitava temporada rendeu 32 indicações na premiação e ganhou 12 delas<sup>10</sup>.

Esses são apenas alguns dos números de Game of Thrones que fazem da série um fenômeno bem-sucedido da indústria cultural em termos de produção, circulação, distribuição, consumo e reprodução. Neste capítulo, analisamos a série enquanto mercadoria e as implicações teóricas do cenário descrito partindo primeiro do conceito de indústria cultural.

## 2.1 Breves antecedentes teóricos-conceituais

O conceito de indústria cultural surge na década de 1940 com os estudos de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Os pensadores faziam parte do grupo de intelectuais da Escola de Frankfurt que, com base na Teoria Crítica<sup>11</sup>, buscavam compreender as relações sociais da Europa do final do século XIX e início do século XX, vinculadas a uma série de acontecimentos políticos e tecnológicos que favoreciam, cada vez mais, a consolidação de uma sociedade industrial e do modelo liberal.

---

<sup>8</sup> Até então, o último episódio da sétima temporada, “O Dragão e o Lobo” era o mais longo, com 1h20min de duração. “A Longa Noite”, o terceiro episódio da oitava temporada, superou esse recorde com 1h22min. Disponível em <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-146930/>. Acesso em 9 ago. 2020.

<sup>9</sup> Disponível em <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2017/7/game-of-thrones-10-records-deserving-of-the-iron-throne-481693>. Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>10</sup> Disponível em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/22/veja-a-lista-dos-principais-vencedores-do-emmy-2019-o-oscar-da-tv.htm#:~:text=De%20suas%2032%20indica%C3%A7%C3%B5es%2C%20Game,27%20e%20a%20Amazon%2C%2015>. Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>11</sup> O termo “Teoria Crítica” foi consagrado no artigo “Teoria tradicional e teoria crítica” (1937), de Max Horkheimer. A teoria, que previa uma inconformidade com o estado de coisas, sobretudo a cultura, se tornou uma das principais linhas de discussão dos intelectuais da chamada Escola de Frankfurt, que abrigava um conjunto de pensadores do Instituto de Pesquisa Social (1923), ligado à Universidade de Frankfurt, na Alemanha. Estes pensadores buscavam compreender de maneira crítica a sociedade industrial do final do século XIX e início do século XX, e seus fenômenos contemporâneos. Todavia, vale lembrar que o Instituto de Pesquisa Social também contou com autores não necessariamente “frankfurtianos”, porém imbuídos do mesmo pensamento crítico.

É na obra “Dialética do Esclarecimento” que o termo indústria cultural aparece pela primeira vez. Para entender a forma como os meios de comunicação operam constantemente sobre as massas, Adorno e Horkheimer (1985) sugerem que há uma grande indústria por trás de todo o processo, responsável por produzir necessidades a todo instante.

Sua ideologia é o negócio. A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e a impotência. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113)

Neste cenário, a cultura torna-se uma mercadoria; não é das massas e sim para elas. De acordo com os pensadores, os produtos da indústria cultural preenchem-se de elementos eruditos e de viés popular, conferindo à arte uma finalidade industrial. Há uma técnica por trás deste processo, que faz com que a indústria cultural confira a tudo um ar de semelhança, atingindo e controlando dessa forma o maior número de pessoas possível (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Para os autores, esta fórmula aplicada à arte promove a perda da sua essência e sentido, além de contribuir para um projeto de alienação das massas, que, por sua vez, apresentaria uma postura passiva em relação ao que consome.

Em estudos concomitantes, Walter Benjamin não opõe a arte à indústria cultural, mas trata de suas transformações frente ao surgimento das condições modernas de produção e, por conseguinte, trabalho. O autor, que detinha uma linha de pensamento marxista e anticapitalista, destaca que a reprodução técnica é inerente à arte desde os primórdios da evolução dos meios; como a xilogravura na Idade Média antes mesmo da imprensa, a litografia no final do século XX, a fotografia e a própria reprodução do som.

Para Benjamin: “[...] a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1969, p. 168). Neste processo, segundo o autor, a arte perde sua aura e autenticidade, deixando-a cada vez mais próxima das massas. Em seus estudos, reforça-se o caráter fascista atribuído à arte com a “estetização da

política”<sup>12</sup>, que, inclusive, se estende pelo conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer (1985).

O fato é que a arte e a cultura não escaparam às garras do autoritarismo e do capital. Adorno e Horkheimer encontram nas bases da indústria cultural o modelo liberal em sua nova fase. Tal indústria trabalha com fórmulas prontas e fáceis, visando a produção de necessidades constantes de forma sutil ou descarada, na medida em que se converte na indústria da diversão (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). O rádio, o cinema, a televisão, o jornal, a revista, a publicidade, e, agora, o vasto universo da internet são alguns dos mecanismos utilizados nesse sistema. Na visão dos autores, é por intermédio da diversão e da repetição que a indústria cultural é capaz de controlar a massa e manter a ordem.

A seu serviço estão o ritmo e a dinâmica. Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte [...]. Formas fixas como o sketch, a história curta, o filme de teste, o êxito de bilheteria são a média, orientada normativamente e imposta ameaçadoramente, do gosto característico do liberalismo avançado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111)

Outros estudiosos de Frankfurt também fizeram paralelos deste modo de dominação com governos totalitários. Marcuse, ligado à primeira geração da Escola de Frankfurt, ressalta como a sociedade industrial contemporânea tende a se tornar totalitária, pois “totalitária não é apenas uma coordenação política terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não terrorista que opera através da manipulação das necessidades por interesses adquiridos” (MARCUSE, 1973, p. 24-25).

A fusão do entretenimento e consumo permitiu que os consumidores não percebessem que eram induzidos a sentir as necessidades provocadas pelo sistema. Observou-se que a classe trabalhadora sentia necessidade de pagar por aquilo que ela mesma produzia ao longo do dia e tampouco percebia as condições de exploração a qual era

---

<sup>12</sup> Benjamin (1969) fala em “estetização da política” e “politização da arte”, duas categorias opostas, mas que se utilizavam das técnicas modernas de reprodução. A primeira remete à maneira como o governo fascista utilizava a nova técnica como meio de contenção das massas e consolidação do regime, preservando as relações de produção e dominação, seja através de fotografias, pinturas, livros ou produções cinematográficas. Isto porque, na era da reprodutibilidade técnica, a arte está mais acessível às massas – o que não é visto como algo necessariamente negativo pelo autor. Apesar de não desenvolver na obra referenciada, Benjamin sugere como alternativa à “estetização da política” a “politização da arte” enquanto um meio viável do comunismo se opor à alienação provocada pelo fascismo por meio da arte.

submetida sob um falso apagamento das distinções de classe (MARCUSE, 1973). Neste contexto, o autor destaca ainda como a publicidade torna-se um estilo de vida.

Os produtos doutrinam e manipulam, promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E, ao ficarem esses produtos benéficos à disposição de maior número de indivíduos e de classes sociais, a doutrinação que eles portam deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida. (MARCUSE, 1973, p. 32)

Em meio a esse totalitarismo presente na indústria cultural, o ócio torna-se, ao mesmo tempo, o prolongamento e o antídoto para o trabalho desumano e mecanizado. Sobre isso, Adorno e Horkheimer apontam: “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Adorno discute de maneira mais detalhada sobre tal questão a partir do conceito de “tempo livre”, em que a premissa seria a de restaurar a força de trabalho (ADORNO, 2002). O autor defende que mesmo nos momentos de ócio, os trabalhadores não estão livres, embora tenham a ilusão de que sim. Como bem sintetizado, “liberdade organizada é coercitiva” (ADORNO, 2002, p. 64), uma vez que o tempo livre é pensado pela própria sociedade industrial. Ele retoma o conceito de indústria cultural e ilustra o processo de alienação da classe trabalhadora em tempo ocioso, resultando na adequação entre a própria indústria e seu consumidor.

[...] uma vez que os standards da indústria cultural são os mesmos dos velhos passatempos e da arte menor, congelados – ela domina e controla, de fato e totalmente, a consciência e inconsciência daqueles aos quais se dirige e de cujo gosto ela procede, desde a era liberal. Além disso, há motivos para admitir que a produção regula o consumo tanto na vida material quanto na espiritual, sobretudo ali onde se aproximou tanto do material como na indústria cultural. Deveríamos, portanto, pensar que a indústria cultural e seus consumidores são adequados um ao outro. (ADORNO, 2002, p. 68-69)

Estamos falando de um sistema uno que produz e controla o caos. Compreende-se que seu papel é fazer com que as pessoas racionalizem o mínimo possível, posto que esclarecimento é sinônimo de poder.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda a reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento –, mas através dos sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p. 113)

Um importante ponto de destaque nos estudos sobre a indústria cultural e que reitera seu caráter repressor é, justamente, a forma como ela está sempre entregando o que agrada ao público, mas jamais de maneira deliberada. A todo instante, promete sem cumprir o que é instigado ao consumidor.

A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e a reduziu ao masoquismo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115)

Isto ocorre porque enquanto a arte é erótica e libertária, a indústria cultural é pornográfica e, ao mesmo tempo, puritana (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A questão das representações sociais obedece a mesma lógica; conforme seus produtos entregam representatividade ainda é possível enxergar os instrumentos de dominação e conservadorismo presentes em seus discursos, refletindo interesses econômicos acima destas questões, como veremos no capítulo seguinte ao examinar mais de perto as representações de gênero em *Game of Thrones*.

Adorno e Horkheimer chamam a atenção para as expectativas criadas pelos modelos identificatórios produzidos pela indústria cultural na medida em que ela confere aos seus produtos um ar de verossimilhança com a realidade. Em estudos posteriores, John B. Thompson enfatiza a transmissão dos valores simbólicos na era dos meios de comunicação de massa e como as formas simbólicas estão “inseridas em contextos sociais estruturados que envolvem relações de poder” (THOMPSON, 1995, p. 22). O pesquisador da teoria social crítica<sup>13</sup> sustenta que a transmissão só acontece diante de um meio técnico e é, justamente, este o pilar da indústria cultural.

---

<sup>13</sup> John B. Thompson, bem como veremos mais adiante com os autores dos estudos dos culturais, critica a ideia de receptor passivo que se depreende dos autores frankfurtianos, em especial Adorno e Horkheimer. A partir da teoria social crítica, o autor discute a transmissão de valores simbólicos no contexto da constante evolução dos meios de comunicação e da técnica, acompanhado ao desenvolvimento das sociedades modernas, considerando aspectos positivos e negativos.

O desenvolvimento da sociedade industrial acompanha a evolução da técnica e dos meios de propagação para a massa, na medida em que uma atua a serviço da outra. Trazendo a discussão para a relação contemporânea dos meios, com a era da internet é possível perceber que o relacionamento do público com a televisão não foi substituído, mas reinventado e readaptado para lidar com o impacto que a sociedade em rede<sup>14</sup> (CASTELLS, 1999) causaria no sistema, como veremos a seguir.

## **2.2 A Economia Política da Comunicação e o cenário de convergência das mídias**

Frente às mudanças tecnológicas e que reconfiguram, cada vez mais, a atuação dos meios digitais, as contribuições da Economia Política da Comunicação (EPC) mostram-se indispensáveis para este trabalho. Tal vertente surge durante a década de 1960 mediante a reestruturação do sistema capitalista. Na definição de Serra (2006): “essa linha de pesquisa caracteriza-se por focalizar fatores estruturais e processos de trabalho na produção, distribuição e consumo da comunicação” (SERRA, 2006, p. 2).

Sob um legado marxiano, os estudiosos da área retomam o caráter crítico dos estudos culturais para analisar os impactos socioeconômicos dos avanços tecnológicos do novo sistema, de como a comunicação se estrutura econômica e politicamente, propondo alternativas e políticas para reorganizar a mídia. Dessa forma, contribuem para o debate sobre a democratização do acesso à informação, comunicação e cultura (SERRA, 2006).

De modo a recuperar os estudos de autores frankfurtianos e aplicá-las na nova configuração dos meios, os pesquisadores da EPC falam em “indústrias culturais” e as contextualizam diante das novas formas de consumo, vide o cenário de convergência das mídias. A distinção terminológica pode ser explicada brevemente da seguinte forma:

[...] o termo indústria cultural, no singular, caracteriza todo o processo de produção, circulação e consumo de bens culturais. Mas, como não se trata de um bloco homogêneo, existem várias indústrias culturais, ou melhor, setores, correspondentes a cada uma das mídias, e, no seu interior, diversas organizações. (BRITTOS; MIGUEL apud VIEIRA 2015, p. 68)

---

<sup>14</sup> Manuel Castells (1999) utiliza o termo em questão para designar uma nova forma de sociedade em que as relações humanas são diretamente impactadas pelo avanço da tecnologia. O autor imprime o conceito de “capitalismo informacional” para se referir à nova fase do sistema capitalista em que a informação é a base material e tecnológica que vai estruturar e influenciar as relações pessoais e, sobretudo, de trabalho vide a flexibilização e a individualização da mão de obra. Por outro lado, Castells sustenta que nem todos estão conectados a essas redes de informação, estando estes povos/países à margem do processo de globalização.

O conceito inicial de Adorno e Horkheimer, desta maneira, é parte fundamental das críticas de caráter macro abordadas na EPC uma vez que produtos culturais como GOT obedecem a uma lógica de mercado, em que as etapas, desde o processo de produção à reprodução, são pensadas e organizadas conforme os imperativos do consumo, como veremos neste trabalho.

Com base na fundamentação de Jenkins (2009), a evolução da tecnologia e, conseqüentemente, dos meios de comunicação, modificou a forma como as pessoas recebem e reproduzem uma mensagem. Suas ideias não deixam de conversar com as questões abordadas nos estudos culturais, que costumam enfatizar as maneiras como os diferentes públicos produzem sentidos ao se apropriarem dos produtos da indústria. O autor traz uma visão de convergência direcionada ao conteúdo midiático multiplataforma e ao comportamento do indivíduo enquanto consumidor.

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2009, p. 29)

Para analisar a evolução dos meios, Jenkins parte do pressuposto de como estes se adaptam ao surgimento de outros, sem que seja necessário o esquecimento de um em detrimento ao outro, tal como ocorreu com a televisão após a popularização da internet a partir dos anos 1990<sup>15</sup>. A influência do aparato técnico em meio à lógica de convergência permite que os produtos audiovisuais não se restrinjam ao aparelho televisivo de transmissão, de acordo com o autor não-frankfurtiano. Atualmente, por exemplo, as séries podem ser vistas através de notebooks, computadores, *tablets* e *smartphones* e são armazenadas em provedores para que possam ser revistas quando e onde o espectador quiser.

O pensamento convergente propõe uma nova configuração da própria cultura e das relações sociais, interferindo, indubitavelmente, na compreensão das produções de conteúdo e na relação do público consumidor com os mesmos, apontadas no capítulo 4.

---

<sup>15</sup> A internet surgiu na década de 1960, nos EUA, acompanhada pelo Pentágono para atender a fins científicos e militares. A ARPANET foi responsável por fundar a primeira rede de computadores em 1969 para auxiliar nas pesquisas e alcançar superioridade tecnológica em relação à URSS. Foi nos anos 1990 que o uso da rede se popularizou, inclusive no Brasil, para atender a fins pessoais com artifícios criados para facilitar a navegação do usuário na web – embora nem todos tivessem acesso. Neste intervalo da linha do tempo, destacam-se a explosão da TV a cabo nos EUA, promovido pela fibra ótica e digitalização, e a TV via satélite na Europa, Ásia e América Latina (CASTELLS, 1999).

Tudo é fruto de uma “cultura participativa”; o consumidor não é passivo neste caso. Ele interage e participa ao mesmo tempo (JENKINS, 2009)<sup>16</sup>. Imersa nessa cultura participativa encontra-se a comunidade dos fãs, responsável por movimentar o intenso fluxo de conteúdos midiáticos e que logo identificamos com GOT. Jenkins menciona o conceito de “inteligência coletiva”, de Pierre Levy<sup>17</sup>, para exemplificar a atuação dos grupos apaixonados por determinado produto. Na prática, cada fã contribuiria com seu conhecimento particular para dar a importância devida ao assunto e colocá-lo em voga. É o que Levy ainda chama de “comunidade do conhecimento”, usada por Jenkins (2009) para mostrar a capacidade constante dos fãs de, inclusive, moldarem o conteúdo das mídias.

Não obstante, destacamos o conceito de “comunidades interpretativas” em resposta à obsolescência das ideias de Levy. Advindo dos estudos literários, o termo circula nas pesquisas de recepção como forma de abarcar a complexidade e a variabilidade do retorno da audiência às mensagens midiáticas, localizando-as dentro de contextos culturais e sociais (SCHRAMM, 2005).

As comunidades interpretativas estão ligadas a propósitos e práticas no uso da mídia: “elas estruturam respostas ao conteúdo midiático, que correspondem a sistemas de sentido e esquemas narrativos específicos” (SCHRAMM, 2005, p. 7). A multiplicidade das interpretações, portanto, decorre do fato dos indivíduos pertencerem a comunidades interpretativas diferentes.

Diante dos novos prismas da sociedade industrial, produtos audiovisuais para serem bem-sucedidos no mercado procuram, de antemão, conquistar o público em diversas plataformas. Frente às mudanças de consumo dos conteúdos proporcionadas pelo avanço da tecnologia, destacamos o modelo de narrativa crossmídia ou mídia cruzada em que a narrativa de GOT foi introduzida inicialmente. O termo surgiu na década de 1990 e estava ligado aos estudos de marketing e publicidade para indicar a passagem da narrativa de uma mídia para a outra (MIYAMARU, 2010). Neste sentido, a experiência é ampliada através do uso de múltiplas plataformas da mídia, cada uma operando de maneira sinérgica para atender as expectativas do consumidor em torno de uma mesma história (MIYAMARU, 2010).

---

<sup>16</sup> Para Jenkins (2009), interagir e participar são ações distintas. Enquanto a primeira sugere o modo como as tecnologias são planejadas para atender as respostas do consumidor, a segunda é moldada para seguir protocolos sociais e culturais, mais controlada pelos consumidores de mídia do que pelos produtores.

<sup>17</sup> Diferentemente dos autores frankfurtianos citados neste trabalho, Pierre Levy é um entusiasta das tecnologias contemporâneas à época, o que explica a visão otimista e integrada do autor sobre o assunto.

GOT passou dos livros para a televisão, atendendo às características de um modelo crossmídia. Ao longo dos anos, notou-se o esforço em levar elementos independentes da narrativa para o mercado transmídia, termo que se popularizou com Jenkins (2009) ao analisar grandes sucessos do cinema como “Star Wars”, que se converteu em um fenômeno cultural relevante e que ainda se apresenta como um modelo precursor de licenciamento de produtos.

Sob um viés de mercado, para que a narrativa transmídia tenha êxito é necessário, além da complexidade, que todos os meios estejam em sincronia, mas não necessariamente dependentes um do outro, para que possa ocorrer a fidelização do público (JENKINS, 2009).

Antes da estreia da primeira temporada de GOT, um jogo virtual<sup>18</sup> foi lançado como parte da estratégia de divulgação da série, assim como sites e aplicativos com mapas interativos<sup>19</sup>. Além disso, há um projeto de série derivada confirmada para 2022 de nome “House of the Dragon”<sup>20</sup>, que dará continuidade ao universo da série a partir de uma nova perspectiva. O exemplo serve para o entendimento de que “tudo sobre a estrutura da moderna indústria do entretenimento foi planejada com uma única ideia em mente – a construção e a expansão de franquias de entretenimento” (JENKINS, 2009, p. 148).

Em termos de ordem mercadológica, tratam-se de mecanismos que visam a expansão da narrativa no imaginário social a qualquer custo. Afinal, falamos de um produto visivelmente bem-sucedido na indústria do entretenimento. Ao longo das oito temporadas, GOT esteve presente nas múltiplas plataformas de mídia e, de resto, coube ao seu público continuar a tarefa de torná-la uma das séries mais famosas da atualidade.

Em contrapartida ao cenário entusiástico que se pode identificar nas contribuições de Jenkins utilizadas acima, vemos como a convergência das mídias opera de forma a tornar o ambiente propício à produção constante de necessidades insaciáveis apontadas pelos teóricos

---

<sup>18</sup> “The Maester’s Path” (o Caminho do Mestre, em português) foi um jogo disponibilizado online dois meses antes da estreia da série como parte da divulgação. A campanha foi desenvolvida pela empresa Campfire, responsável por projetos de extensões transmidiáticas de sucesso como “A Bruxa de Blair” (1999). Os usuários precisavam realizar os enigmas desejados para acessarem conteúdos exclusivos referentes à série que estava por vir. Dados disponíveis em [https://gameofthrones.fandom.com/wiki/Maester%27s\\_Path](https://gameofthrones.fandom.com/wiki/Maester%27s_Path). Acesso em 7 jun. 2020.

<sup>19</sup> Disponível em <https://www.tudocelular.com/android/noticias/n71352/Mapa-interativo-de-Game-of-Thrones.html>. Acesso em 7 jun. 2020.

<sup>20</sup> O spin-off contará a história da Casa Targaryen, apresentada em Game of Thrones, e se passará 300 anos antes dos acontecimentos da série original. Dados disponíveis em <https://deadline.com/2021/04/house-of-the-dragon-hbo-game-of-thrones-sequel-production-debut-2022-1234744235/>. Acesso em 29 abr. 2021.

críticos sobre os produtos da indústria cultural. Diante disso, daremos continuidade a análise entendendo, a seguir, como se dá o processo comunicacional em toda sua extensão.

### **2.3 O circuito de produção das mercadorias e o fenômeno comunicacional**

A fim de compreender os elementos fundamentais às etapas do processo de comunicação, nos debruçamos sobre o modelo de codificação e decodificação de Stuart Hall<sup>21</sup>. O sociólogo o propôs em suas pesquisas sobre efeitos e receptividade das audiências, e acabou se tornando precursor dos estudos culturais.

Hall pensou o processo comunicativo como um circuito com momentos distintos e interligados, no qual as mensagens passam pela via da codificação e decodificação a todo momento. Para o teórico, “a realidade existe fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem ou através dela: e o que nós podemos saber e dizer tem de ser produzido no discurso e através dele” (HALL, 2003, p. 392).

A partir de uma visão estruturalista, o autor rompe com o determinismo na comunicação, minando a noção particular de conteúdo e da mensagem unidirecional e “transparente”. Dessa forma, apresenta uma nova maneira de fazer estudos de mídia conforme se opõe à ideia de receptor passivo e destaca a possibilidade de leituras múltiplas.

Seguindo a perspectiva de Hall (2003), os aparatos, as relações e práticas referentes à produção aparecem no momento da produção/circulação no processo comunicativo, que se constitui através de um referencial de ideias e sentidos, apropriando-se de valores construídos socialmente dentro da linguagem sintagmática. É na forma discursiva que a circulação do produto se realiza, assim como a sua distribuição/consumo por diferentes audiências. De acordo com o autor, o discurso então deve ser traduzido (decodificado), e transformado novamente, em práticas sociais. Assim, o circuito se completa ao mesmo tempo em que os efeitos são produzidos. Cabe ressaltar que, embora determinados, a codificação e a decodificação são processos autônomos e nem sempre equivalentes (HALL, 2003).

---

<sup>21</sup> Dentre as publicações de Stuart Hall, destacamos o artigo precursor sobre o modelo, “Codificação e Decodificação” (1973), apresentado em um colóquio organizado pelo Centre for Mass Communication Research na Universidade de Leicester.

Para Hall, “se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito” (HALL, 2003, p. 388). Dessa forma, as mensagens apenas apresentam efeitos se forem convertidas em práticas sociais. O autor descreve essa ideia da seguinte maneira:

Antes que essa mensagem possa ter um “efeito” (qualquer que seja sua definição), satisfaça uma “necessidade” ou tenha um “uso”, deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada. É esse conjunto de significados decodificados que “tem um efeito”, influencia, entretém, instrui ou persuade, com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas. (HALL, 2003, p. 390)

Na visão do autor, a significação das mensagens se dá na esfera cultural e usaremos isso como aporte mais a frente quando falarmos sobre as audiências de GOT. Explicado como funciona o processo na teoria com auxílio dos estudos de Hall, somado às ideias entusiastas de Jenkins sobre produção e consumo na seção anterior, e, não menos importante, à teoria crítica frankfurtiana, é possível entender como a mercadoria GOT opera e o seu papel na esfera cultural desde a produção.

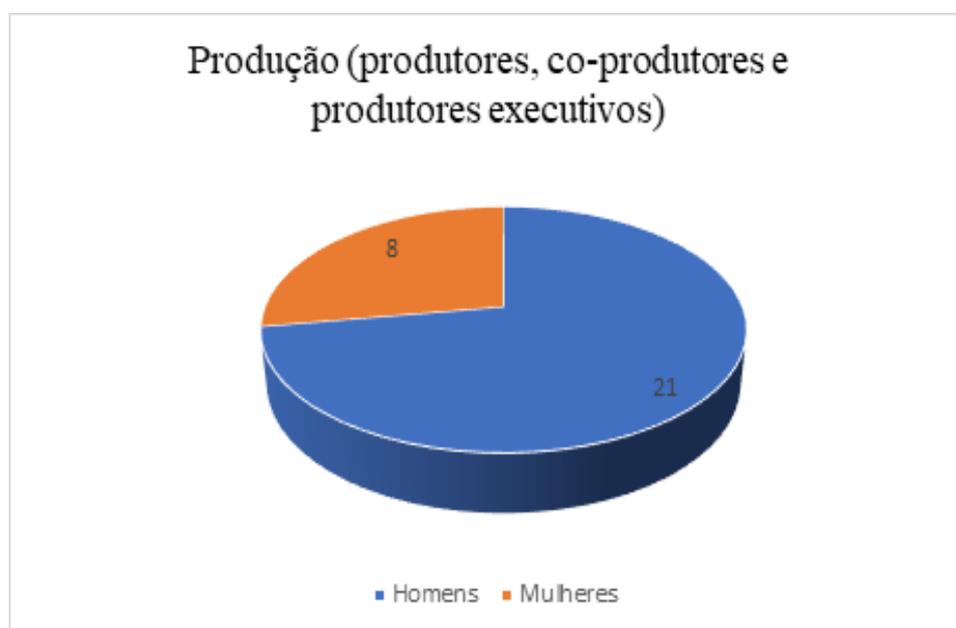
Tendo em vista que para descrever e compreender um ato comunicativo é necessário responder aos questionamentos “quem, diz o que, em que canal, para quem e com que efeito?” (LASSWELL, 1978), os dois gráficos abaixo trazem a composição por gênero na direção e produção de GOT durante as oito temporadas. Os dados foram retirados a partir das informações técnicas encontradas na página do IMDb<sup>22</sup> da série.

---

<sup>22</sup> IMDb (Internet Movie Database) é uma base de dados online pertencente à Amazon que traz informações sobre música, filmes, programas de TV etc. O perfil da série Game of Thrones pode ser encontrado em <https://www.imdb.com/title/tt0944947/>. Acesso em 20 set. 2020.

**Gráfico 1: número de homens e mulheres na direção**

Fonte: Elaboração da autora, 2020

**Gráfico 2: número de homens e mulheres na produção**

Fonte: Elaboração da autora, 2020

Michelle MacLaren foi a única mulher a exercer a função de diretora ao longo de toda a série. Entre produtores, co-produtores e produtores executivos, as mulheres aparecem em número um pouco maior, contudo, bem menor em relação ao total de homens.

Considerando os números contrastantes acima, o próximo capítulo abordará alguns aspectos narrativos da trama, que apresenta insuficiências na representação da mulher, trazendo visões estereotipadas e sob o ponto de vista masculino.

### 3. REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO EM GAME OF THRONES

Com o propósito de discutir a reprodução dos estereótipos de gênero no audiovisual, a análise deste capítulo recai sobre o roteiro controverso de *Game of Thrones*, conhecido por apresentar um número exagerado de cenas de nudez feminina, sexo e estupro. De antemão, cabe conceituar o que compreendemos por gênero.

Desde, pelo menos, Simone de Beauvoir, referência para o movimento feminista dos anos 1970, gênero é construção social. Joan Scott, que define gênero como “elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos [...], forma primária de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86), destaca a mais comum associação da palavra no campo da pesquisa feminista para se referir ou mesmo substituir o termo “mulheres”, tornando o estudo do campo mais legítimo e aceitável, de certa forma. No entanto, como a autora ressalta e como abordamos neste trabalho, o termo “é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro” (SCOTT, 1995, p. 75).

Em paralelo, trabalhamos com outro aspecto do termo em questão. Seixas (2009) salienta o aspecto social da noção de gênero ligada ao discurso, que tem suas origens na Grécia Antiga com Platão, mas é desenvolvida a partir das reflexões de Aristóteles sobre gêneros literários, principal referência para as classificações e sistematizações de gêneros, seja na linguística ou nas análises do discurso. Em síntese, “não são outra coisa senão uma escolha entre os possíveis do discurso, tornado convencional pela sociedade” (TODOROV apud SEIXAS, 2009, p. 30). Assim como o gênero sexual, o gênero narrativo também é um construto, que assimila convenções sociais a partir da percepção que seus autores têm do público.

No caso da ficção seriada, sua fórmula trabalha de modo a frisar o “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” (COLONNA apud SILVA, 2014, p. 245). O mercado de séries bem como as telenovelas têm seus primórdios na França do século XIX com o surgimento da literatura folhetinesca. Precursor da ideia de serialização, o folhetim pode ser considerado “o primeiro exemplo flagrante das indústrias culturais” (TORRES, 2012, p. 5). Fatos eram transformados em ficção e o mistério era a

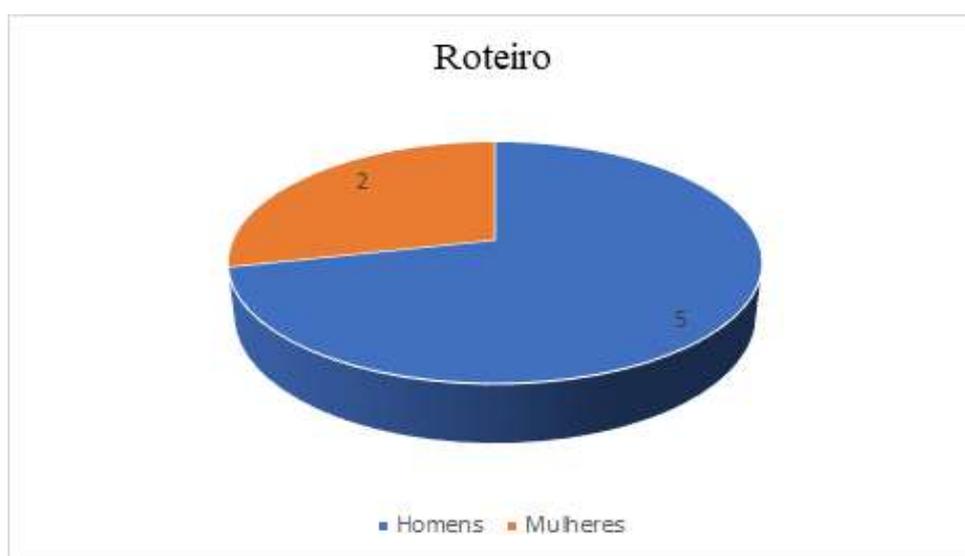
característica mais marcante desse gênero narrativo de fácil acesso à população. Posteriormente, as séries televisivas ganham força na programação americana a partir dos anos 1990 com os canais pagos da TV a cabo, como mencionado no capítulo anterior.

Sob esse modelo de narrativa seriada que GOT se estrutura. Dito isso, identifica-se que na medida em que seus discursos de empoderamento passam a estar mais presentes em uma trama de ficção cujo pano de fundo é uma sociedade medieval, alguns diálogos problemáticos voltam a aproximá-la de uma trama que contribui para a reprodução de valores patriarcais ainda presentes. De tal modo, faremos a análise dessas mensagens ao longo do capítulo com base na teoria feminista.

Djamila Ribeiro recupera a perspectiva foucaultiana para ressaltar que o discurso não é apenas um amontoado de palavras, mas “um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle” (RIBEIRO, 2017, p. 56). Assim, torna-se inevitável a associação do discurso apresentado nas e pelas mulheres de GOT com a estrutura patriarcal vigente nas sociedades, ainda que nas entrelinhas. A isso, voltamos a atribuir o cenário de mercado a qual série está inserida e quem está no comando do produto em si, como feito no final do capítulo 2.

Com base também nas informações técnicas retiradas da página do IMDb de GOT, o gráfico abaixo ilustra uma diferença considerável entre homens e mulheres, dessa vez, na construção do roteiro.

**Gráfico 3: número de homens e mulheres no roteiro**



Fonte: Elaboração da autora, 2020

Apenas duas mulheres exerceram função de roteiristas em dez anos de série. São elas: Vanessa Taylor e Jane Espenson. A temporada a qual nos debruçamos foi inteiramente escrita e dirigida por figuras masculinas. Apenas uma mulher ganhou espaço na ficha técnica, no cargo de *staff writer*, segundo o IMDb<sup>23</sup>. Tal configuração, além de refletir uma desigualdade de mercado, implica em abordagens controversas sobre determinados assuntos referentes ao gênero feminino.

Elucidando esse ponto, a reportagem da *BBC*, “Game of Thrones: quanto falaram as mulheres da série?”<sup>24</sup>, de 2019, traz um compilado de dados que mostram a disparidade do tempo de fala de personagens masculinos e femininas na série. Chegou-se à conclusão de que os homens da trama falaram em média 75% do tempo, enquanto as mulheres falaram somente um quarto do tempo total da série. A oitava temporada, que apresenta enredos voltados para o protagonismo das três personagens escolhidas para este trabalho, teve a menor quantidade de falas femininas.

Compreende-se, dessa forma, que os homens possuíram mais chances de falar e expor suas ideias do que as mulheres no decorrer da história. Com auxílio de Spivak (2010), vemos que isso está diretamente associado a uma organização social com heranças no período colonial. A autora, que faz parte da corrente de pensadores pós-coloniais, sustenta que a colonização física acabou, mas o processo continua presente na forma de ver e pensar o mundo, o que contribui para o apagamento de aspectos culturais de outros povos, resultando no que ela chama de “violência epistêmica” (SPIVAK, 2010).

Spivak (2010) categoriza o sujeito subalterno enquanto aquele pertencente às classes mais baixas, excluído do mercado, da representação política legal e da possibilidade de alcançar o estrato social dominante. A situação de subalternidade também é imposta à mulher que não pode falar e, quando tenta fazê-lo, não encontra os meios para se fazer ouvir (SPIVAK, 2010)<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Gursimran Sandhu é diretora de cinema e aparece nos seis episódios da oitava temporada na função de “staff writer”, algo como escritor colaborador/assistente, trabalhando junto aos roteiristas principais.

<sup>24</sup> Os dados da reportagem foram retirados do projeto BBC 100 Women. Foram utilizados algoritmos que identificassem a diferença entre vozes femininas e masculinas, com uma margem de erro de cerca de 8 pontos percentuais. Mais dados disponíveis em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48344822>. Acesso em 30 dez. 2020.

<sup>25</sup> A questão de classe e raça são levadas em consideração também na medida em que a autora expõe suas críticas à ideia do sujeito único, pensado na realidade europeia.

No caso de GOT, apesar da narrativa apropriar-se de pautas feministas não é suficiente para abarcar a complexidade do assunto, posto que, como vimos, as personagens mal falam em comparação aos homens da série, o que torna a abordagem de determinadas questões rasa, enviesada pelo olhar masculino e por interesses econômicos e políticos.

Tal contexto dialoga com o que ocorreu com as ideias da segunda onda do feminismo, apropriadas e instrumentalizadas pela agenda neoliberal na década de 1970 a fim de atender os interesses do capital. A teórica política Nancy Fraser (2009) reflete sobre esse processo, mostrando os pontos de encontro entre as denúncias da segunda onda do feminismo aos Estados de Bem-estar Social e desenvolvimentistas do período pós-guerra e como elas foram ressignificadas pelo capitalismo neoliberal.

A autora aponta, por exemplo, o fato da emancipação da mulher passar a estar atrelada ao acúmulo de capital em um cenário de fortalecimento do modelo neoliberal, ainda que elas estejam em condições distintas ao homem e desconsiderando a dupla, tripla, jornada que muitas assumem com os afazeres domésticos. Daí a falsa ideia de empoderamento vendida pelo sistema e seus produtos. Vale ainda considerar como própria noção de empoderamento parte de um vocabulário fruto de um contexto individualista de apropriação e esvaziamento político das lutas em que tudo gira em torno do capital, muito difundido também na política de reconhecimento do neoliberalismo progressista<sup>26</sup> (FRASER, 2018).

Com o empoderamento controverso de GOT, nota-se como a arte e, por conseguinte, a “linguagem industrial” que a mesma exprime, tornam-se ferramentas de dominação e reprodução dos valores de um grupo dominante ao validar o abismo entre este e grupos histórica e socialmente subalternizados, mesmo que na ficção, corroborando a premissa de que o poder necessita da linguagem para se manifestar (SCHRAMM, 2008).

Seguindo esta linha de pensamento, Wasko (2003), autora que discute estudos feministas dentro da EPC, ressalta que considerar as interrelações entre as indústrias de comunicação e quem detém o poder sobre elas também faz parte da análise do processo

---

<sup>26</sup> Fraser (2018) volta a falar da apropriação do capitalismo sobre as bandeiras da segunda onda do feminismo, bem como dos direitos LGBTs, pautas raciais etc., como forma de sustentar uma política de reconhecimento do neoliberalismo progressista, identificado com Barack Obama (Partido Democrata) nos EUA. Na definição da autora, a política de reconhecimento “expressa um senso de como a sociedade deve atribuir respeito e estima, as marcas morais do delito de associação e do pertencimento” (FRASER, 2018, p. 45). Enquanto a política de distribuição, isto é, a estrutura econômica, se volta para um programa expropriativo e plutocrático, a de reconhecimento se apropria dos movimentos sociais nos termos do neoliberalismo para triunfar.

comunicativo, cujas implicações continuaremos a abordar nas próximas seções a partir de contextos específicos.

### 3.1 A naturalização e a romantização da violência contra mulher

A adaptação dos livros de “As Crônicas de Gelo e Fogo” trouxe para a produção televisiva cenas de violência contra a mulher inexistentes na obra original ou readaptadas para quadros mais explícitos.

Perante a críticas em 2014, após uma cena de incesto entre irmãos em que há relações sexuais sem consentimento, o autor dos livros George R. R. Martin, respondeu ao *New York Times*: “o estupro e a violência sexual fizeram parte de todas as guerras já travadas, desde os antigos sumérios até nossos dias atuais. Para omiti-los de uma narrativa centrada na guerra e no poder teria sido fundamentalmente falso e desonesto” (MARTIN, 2014, tradução nossa)<sup>27</sup>.

No mesmo artigo, o jornal publicou o posicionamento de Scott Berkowitz, fundador do *Rape, Abuse, Incest National Network*, um grupo antiviolaência sexual: “as melhores representações não deixam apenas o dispositivo dramático do estupro. Eles o usam para contar uma história mais profunda sobre recuperação e que efeito isso tem sobre aquela pessoa” (BERKOWITZ, 2014, tradução nossa)<sup>28</sup>.

As afirmações, logo, nos fazem questionar qual o papel que o retrato da violência contra mulher desempenha em produtos de grande alcance público, como GOT. Biroli e Miguel (2014) discutem os efeitos dessas representações e a naturalização da violência como resultado.

Representações das relações de gênero nas quais a mulher é humilhada e objetificada, isto é, tratada como menos que humana porque é definida como instrumento para a satisfação dos desejos de outros, podem contribuir, ainda que de maneira difusa, para a violência contra as mulheres e para a aceitação dessa violência. Podem contribuir, também, para mantê-las em posições de maior vulnerabilidade, simbólica e material. Sua

---

<sup>27</sup> No original, “Rape and sexual violence have been a part of every war ever fought, from the ancient Sumerians to our present day. To omit them from a narrative centered on war and power would have been fundamentally false and dishonest”. Disponível em <https://www.nytimes.com/2014/05/03/arts/television/for-game-of-thrones-rising-unease-over-rapes-recurring-role.html? r=0>. Acesso em 14 fev. 2020.

<sup>28</sup> No original, “The best depictions don’t just leave it at the dramatic device of the rape itself. They use it to tell a deeper story about recovery and what effect it has on that person”. Disponível em <https://www.nytimes.com/2014/05/03/arts/television/for-game-of-thrones-rising-unease-over-rapes-recurring-role.html? r=0>. Aceso em 14 fev. 2020.

definição como objetos sexuais exclui potencialmente outras definições e a consideração de outras capacidades. (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 206)

De rainhas empoderadas a cavaleiras hábeis a conduzir e vencer quaisquer batalhas, as personagens femininas primárias e secundárias de GOT são tão importantes para o desenvolvimento da trama quanto personagens masculinos. Entretanto, o espaço destinado a elas para demonstrarem suas forças e habilidades é, por vezes, intercedido e justificado pelo estereótipo da mulher frágil, emotiva e/ou louca. Na definição de Lippmann (2008), estereótipos são formas de representação simplificadas da realidade. As mensagens se cristalizam em padrões de estereótipos que se identificam com os interesses dos indivíduos conforme eles concebem e sentem como seus.

A mulher da sociedade medieval é lida como submissa aos desejos do homem em todas as esferas. Ela é educada para se casar e ter filhos, vivendo em conformidade e suscetível a alguma violência. O estereótipo da mulher dessa época atravessa a vida das personagens femininas de GOT, mas também está presente nos dias atuais. Há “[...] uma interseção existente entre a opressão vivida pelas mulheres de o medievo até a contemporaneidade, refletindo assim em produções de entretenimento consumidas pelo grande público mundial” (SILVA, 2019, p. 48).

Na reportagem mencionada acima, o autor dos livros George R. R. Martin justifica a existência de cenas de violência sexual pelo período em que a série assemelha ambientar-se estando, portanto, inerente ao roteiro à prostituição, o estupro e outras formas de violência que oprimem em sua maioria mulheres. As personagens femininas da série – desde as protagonistas até personagens que figuram prostitutas – estão fadadas a sofrer violência sexual.

No quarto episódio da oitava temporada, um caso envolvendo estupro, sequestro e abuso psicológico é retomado em um diálogo como sendo a ponte para o empoderamento de uma protagonista. No início da série, Sansa Stark é apresentada como uma verdadeira dama; possui uma postura angelical, cumprindo com o estereótipo da “mocinha indefesa”. As conquistas que poderiam ser os trunfos do arco da personagem na temporada final, abordado no capítulo 4, têm sua importância questionada através do transcrito abaixo. O diálogo ocorre quando Sansa reencontra o guerreiro Sandor Clegane, um antigo conhecido, durante a

celebração da vitória da batalha contra o Rei da Noite e seu exército de Caminhantes Brancos<sup>29</sup>.

Clegane: Soube que dilaceraram você. Dilaceraram sem dó.

Sansa: E ele recebeu o que merecia. Eu me certifiquei disso.

Clegane: Como?

Sansa: Com cães.

Clegane: Você mudou, passarinho. Nada disso teria acontecido se tivesse fugido de Porto Real comigo. Nada de Mindinho, nada de Ramsay. Nada disso.

Sansa: Sem Mindinho, Ramsay e o resto, eu teria sido um passarinho a vida toda<sup>30</sup>.

O momento do estupro ocorreu no sexto episódio da quinta temporada (“Não Rebaixados, Não Curvados, Não Quebrados”) após o casamento forçado da personagem com Ramsay Bolton<sup>31</sup>, que detinha o comando do reino de Winterfell naquele momento – antes destinado à casa Stark. Foi a primeira vez que Sophie Turner, intérprete de Sansa, apareceu seminua na série, na época com 19 anos. Neste caso, não houve nudez explícita. Após Ramsay rasgar o vestido branco de Sansa, deixando-a com as costas nuas, o foco da cena foi transferido para o rosto de Theon Grejoy, servo de Ramsay e amigo de infância de Sansa, que chorou ao ser obrigado a ver o ato. Os gritos dela ficaram em segundo plano.

Embora não seja o propósito deste trabalho abordar os acontecimentos da obra original, vale lembrar que nos livros a violação não ocorre com a personagem, mas sim com uma outra inexistente na série, que se casa com Ramsay.

Ao optar por esse caminho, percebe-se como GOT contribui para a “cultura do estupro”, expressão que se tornou recorrente nas discussões sobre a temática do estupro. Na definição de Sousa (2017), engloba “um conjunto de violências simbólicas que viabilizam a legitimação, a tolerância e o estímulo à violação sexual” (SOUSA, 2017, p. 13).

A mídia tende a construir a figura do estuprador a partir de uma visão estereotipada da violência sexual, o que já sugere uma discussão rasa e sensacionalista sobre o assunto.

---

<sup>29</sup> Este não só é um momento de celebração como de reencontros. Junto ao exército de Daenerys Targaryen e outros aliados, os Starks conseguiram salvar Winterfell da ameaça do Rei da Noite e os Caminhantes Brancos. Segundo a obra original, o Rei da Noite e seu exército foram criados pelos Filhos das Florestas, os mais antigos habitantes de Westeros, com o objetivo de se defender dos Primeiros Homens e expulsá-los de suas terras.

<sup>30</sup> Retirado do episódio “Os Últimos Starks” (Temporada 8, episódio 4).

<sup>31</sup> Ramsay Bolton é filho bastardo legitimado do Lorde Roose Bolton e obstinado pelo poder. Ele mata o pai, a madrasta e o meio-irmão recém-nascido a fim de permanecer com os privilégios de filho primogênito. Com isso, surge no comando de Winterfell, que o pai tinha ganho como recompensa da Casa Lannister por ter traído os Stark. Em episódios posteriores, Ramsay é morto por cães a mando de Sansa, que concretiza sua vingança.

Para Sousa (2017) isso também decorre da “cultura do estupro”. A autora expõe alguns estereótipos utilizados na construção do homem abusador e que conversam com o personagem de Ramsay em GOT.

O típico estuprador é tido como um homem mentalmente perturbado que usa da força para violentar mulheres honestas e descuidadas (...) Tais construções confirmam a imagem de que o estupro é um caso isolado, que ocorre em determinadas situações devido muito mais à imprudência da vítima para com a própria segurança, do que, simplesmente, pela culpa do agressor. (SOUSA, 2017, p. 22)

De mesmo modo ocorre com a idealização da figura da vítima e que logo identificamos com a personagem de Sansa.

A construção social da vítima perfeita de estupro parte da ideia de que a castidade feminina, ou o mais próximo disso, é uma questão moral não apenas da mulher que a carrega, como, também, um atestado de bons antecedentes de sua família. Uma mulher com vida sexual intensa e conhecida em seu meio social escandaliza não somente os vizinhos ou conhecidos, mas estende para sua família a má fama da mulher. (SOUSA, 2017, p. 16)

GOT não mostra como Sansa lida com a violência sofrida. Do contrário, faz com o que o abuso seja responsável para a redenção e o desejo de vingança da personagem, justificado por ela mesma, como mostra o diálogo acima. Além disso, é utilizado como gancho narrativo para torná-la mais “interessante” em relação aos primeiros episódios, o que, mais uma vez, torna a abordagem da violência sexual questionável. Tal característica é reconhecida em Ortis (2019).

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. (ORTIS, 2019, p. 94)

Embora as críticas ao roteiro circulassem, a atriz Sophie Turner defendeu o episódio do estupro em entrevista ao veículo americano *The Times*, em 2017.

Eu filmei a cena e, depois disso, houve um enorme alvoroço sobre o fato de retratarmos algo assim na televisão (...). Esse tipo de coisa acontece e continua a acontecer, se tratarmos como um tabu tão grande e intocável,

como as pessoas vão ter força para falarem que isso aconteceu com elas? (TURNER, 2017, tradução nossa)<sup>32</sup>

O trecho da entrevista acima contrasta com as reflexões propostas neste trabalho, uma vez que a série não apresentou artifícios suficientes para uma discussão profunda acerca da violência contra a mulher e que apontaremos adiante.

Diferente de Sophie Turner, encontramos uma declaração controversa de Emilia Clarke, que interpretou Daenerys Targaryen, ao podcast *Armchair Expert* a respeito das muitas cenas de nudez explícita, dentre elas estupro, que protagonizou em GOT no primeiro ano da série:

Eu consegui o trabalho e depois eles me enviaram os scripts. Eu estava lendo e pensei ‘Ah, aí está a pegadinha’ (...). Eu havia estado num set de filmagem duas vezes antes disso e agora estava em um set completamente nua, com todas essas pessoas. Eu não sabia o que devia fazer e o que eles esperavam de mim, não sabia o que vocês queriam, não sabia o que eu queria (...). Então qualquer coisa que eu estou pensando está errado, eu vou chorar no banheiro e vou voltar para filmar minha cena e tudo vai ficar completamente bem. Mas, definitivamente, foi muito difícil (...). Eu tive brigas no set em que dizia: ‘Não, o lençol fica’. E eles diziam: ‘Você não quer decepcionar os fãs de Game of Thrones, quer?’. (CLARKE, 2019, tradução nossa)<sup>33</sup>

No depoimento acima, identifica-se o desconforto da atriz perante o roteiro e as ordens da equipe, o que não deixa de configurar um exemplo de violência psicológica sobre

---

<sup>32</sup> No original, “I shot the scene, and in the aftermath there was this huge uproar that we would depict something like that on television (...). This sort of thing used to happen and it continues to happen now, and if we treat it as such a taboo and precious subject, then how are people going to have the strength to come out and feel comfortable saying that this has happened to them?”. Disponível em <https://www.thetimes.co.uk/article/sophie-turner-growing-up-on-game-of-thrones-18b66936b>. Acesso em 30 dez. 2020.

<sup>33</sup> No original, “I took the job and then they sent me the scripts and I was reading them, and it was, like, ‘Oh, there’s the catch’ (...). I’ve on the set twice before that and now I’m gonna film a scene completely naked with all of these people and I don’t know what I’m meant to do, and I don’t know what is expected of me, and I don’t know what you want, and I don’t know what I want (...) So whatever I’m feeling is wrong. I’m gonna go cry in the bathroom and then I’m gonna come back and we’re gonna do the scene and it’s gonna be completely fine. But it was definitely hard (...). I’ve had fights on set before where I’m like, ‘No, sheet stays up’, and they’re like, ‘You don’t want to disappoint your Game of Thrones fans, don’t you?’”. Disponível em <https://armchairexpertpod.com/pods/emilia-clarke>. Acesso em 17 ago. 2020.

ela. O que ocorre com Emilia Clarke remete aos abusos sofridos por outras atrizes<sup>34</sup> como traço de uma cultura cinematográfica hollywoodiana, tal como aconteceu com Tippi Hedren, de “Os Pássaros”, e Maria Schneider, de “O Último Tango em Paris”. Cabe ainda lembrar da consolidação do *star system*<sup>35</sup> como precursor desse processo de romantizar e humanizar as grandes estrelas das obras audiovisuais, contribuindo ao mesmo tempo para o apagamento e naturalização das opressões deste meio.

Tanto os relatos de Hedren quanto de Schneider ganharam maior projeção na última década, em que discussões sobre assédio sexual tornaram-se mais latentes em comparação à época em que os casos ocorreram. Em 2018, a revista americana *The New Yorker* estampou em sua capa uma denúncia de assédio sexual na indústria cinematográfica poucos dias antes da 90ª cerimônia do Oscar e em meio às mobilizações do movimento “Me Too”<sup>36</sup> (ver anexo 2).

---

<sup>34</sup> A atriz norte-americana Tippi Hedren acusou em algumas ocasiões diretor Alfred Hitchcock de assédio sexual durante as filmagens de “Os Pássaros” (1963). Em 2016, Hedren voltou a falar sobre o assunto em sua autobiografia “Tippi: A memoir”. Nos relatos, a atriz descreve a obsessão de Hitchcock, que chegou a agredi-la fisicamente em algumas ocasiões, além de assediá-la. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/11/atriz-de-os-passaros-revela-agressao-sexual-de-hitchcock-em-autobiografia.html>. Acesso em 17 ago. 2020. Outro caso de grande repercussão foi o da atriz francesa Maria Schneider e o diretor Bernardo Bertolucci em “O Último Tango em Paris” (1972). Em 2007, Schneider confirmou em entrevista ao Daily Mail que a polêmica “cena da manteiga”, na qual é simulado um estupro com o condimento, não estava no roteiro. Na entrevista, a atriz diz não ter sido avisada sobre os limites que a cena chegaria e que o episódio lhe causou traumas durante a vida. Disponível em <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/1-felt-raped-Brando.html>. Acesso em 17 ago. 2020.

<sup>35</sup> O *star system*, ou estrelismo, surge no teatro em 1820 e retorna com força no cinema como um artefato da indústria hollywoodiana de garantir sucesso aos seus filmes por meio da exploração da imagem das estrelas através das revistas de fãs. Nos EUA, destaca-se a *Motion Picture Story Magazine* (1911 – 1977) e *Photoplay* (1911 – 1980); já no Brasil, *A Cena Muda* (1921 – 1955) e *Cinelândia* (1952 – 1967). O principal foco era a vida pessoal dos artistas, tornando-os mais “próximos” ao público. Essas revistas eram responsáveis por imprimir padrões comportamentais baseados em valores morais, alimentando o imaginário do público de diferentes maneiras (ADAMATTI, 2008).

<sup>36</sup> O nome “Me Too” vem da campanha contra abuso sexual da ativista Tarana Burke, iniciada há mais de uma década. O movimento ganhou força em 2017 quando a atriz norte-americana Alyssa Milano foi ao Twitter pedir que todas as mulheres que sofreram assédio sexual respondessem “me too” (“eu também”), após uma série de denúncias de assédio contra o produtor Harvey Weinstein virem à tona. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/a-verdadeira-origem-da-hashtag-me-too-usada-no-twitter-por-mulheres-que-sofreram-violencia-sexual.ghtml>. Acesso em 25 set. 2020. Em 2018, uma reportagem do *New York Times* noticiou que o “Me Too” fez 201 homens poderosos perderem seus cargos após as denúncias de assédio sexual. Disponível em <https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/23/us/metoo-replacements.html>. Acesso em 25 set. 2020. No entanto, vale salientar que o “Me Too” não deixa de dialogar com o feminismo liberal. Podemos identificar nele um movimento de classe, uma vez que foi acolhido e difundido por mulheres brancas e das classes mais altas. Este é um fator central que contribuiu para que as denúncias aparecessem e ganhassem tamanha repercussão na grande mídia. Soma-se a isso, a apropriação de tais pautas pelo capital na medida em que foram oportunas, como traduziu a adesão da Academia do Oscar ao movimento. Na 90ª cerimônia, artistas foram de preto como forma de protesto, o que repercutiu de maneira positiva na mídia.

Não muito distante nos deparamos com a explicação focaultiana de que sexo e poder<sup>37</sup> estão essencialmente ligados, e que há inúmeras questões – desde políticas, sociais e, sobretudo, econômicas – envolvidas quando o discurso do sexo é implantado na sociedade. Segundo Foucault, “nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 1988, p. 98).

Todavia, a análise focaultiana apresenta insuficiências no que tange às questões de gênero, como aponta Federici (2017). Na visão da autora, Foucault trata em sua análise “a sexualidade a partir da perspectiva de um sujeito indiferenciado, de gênero neutro, e como uma atividade que supostamente tem as mesmas consequências para homens e mulheres” (FEDERICI, 2017, p. 345). Para a filósofa, as instituições de poder, como o Estado e a igreja, agem de maneiras diferentes sobre homens e mulheres, não sendo pertinente colocar ambos em termos equivalentes.

A repressão do sexo feminino nas esferas da vida pública e privada estruturou-se no que chamamos de patriarcado, podendo ser entendido como “[...] apenas uma das manifestações históricas da dominação masculina<sup>38</sup>” (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 19). Nas contribuições de Simone de Beauvoir também encontramos críticas a esse tipo de configuração baseado no sexo que precede desigualdades.

Quando escreveu “O Segundo Sexo”, de 1949, Beauvoir não se autointitulava feminista, apesar de reconhecer a relação de dominação e a condição de subordinação ao homem a qual a mulher estava histórica e socialmente submetida devido a atributos biológicos, sociais e históricos que ela mesma refuta. Sua visão era a de que:

Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito do que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam, na indústria, na política etc., maior número de lugares e os postos mais importantes. Além dos poderes

---

<sup>37</sup> Na definição do autor: “o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 1988, p.89).

<sup>38</sup> Birolí e Miguel (2014) pontuam as controvérsias entre patriarcado e dominação masculina dentro do movimento feminista. Dentre elas a de que o patriarcado, por se tratar de uma forma específica de organização política vinculada ao absolutismo, se transformou ao longo do tempo enquanto a dominação masculina permanece, logo, alcança um fenômeno mais geral que o patriarcado.

concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. (BEAUVOIR, 2009, p. 22)

O cenário descrito traduz a desigualdade de gênero que perpassa as relações sociais ao longo de toda a história. A autora também pontua o momento em que as mulheres se dão conta de que estão em um mundo que, naturalmente, pertence aos homens. A violência, assim, urge como consequência e reflexo dessa relação de dominação.

Dialogando com a Teoria do Cultivo<sup>39</sup>, desenvolvida por George Gerbner e que propõe “um contínuo e dinâmico processo de interação entre mensagens, audiências e contextos” (GERBNER *et al.* apud CARDOSO FILHO, 2007, p. 3), a adaptação audiovisual de GOT traz uma versão do que continua sendo a realidade de muitas mulheres. No entanto, enquanto produto televisivo, a série tende a dramatizar cenas de violência sexual, podendo, neste sentido, contribuir de modo a naturalizá-la, como prevê a teoria sobre como a TV e o público se comportam perante a categoria da violência, e já apontado por Biroli e Miguel (2014) anteriormente.

Diante disso, a problemática aqui apresentada não tem por objetivo sugerir a exclusão do debate acerca da violência sexual e seus derivados de narrativas como GOT, que, além de tudo, apresenta audiência e popularidade relevantes. A questão, contudo, é o enquadramento, ou seja, o foco e o recorte que a mídia oferece sobre determinado assunto, considerando que cada movimento é produzido e distribuído dentro da estrutura capitalista (WASKO, 2003).

Para além de noticiários, nos produtos de entretenimento também são identificadas a transmissão de valores sociais por meio do enquadramento, com o intuito de direcionar a interpretação e a reação do espectador. O artifício também pode ser definido como “marcos interpretativos mais gerais construídos socialmente que permitem as pessoas fazer sentido dos eventos e das situações sociais” (GOFFMAN apud PORTO 2002, p. 4). Em GOT, isso

---

<sup>39</sup> Também conhecida por Teoria da Cultivação ou Teoria do Efeito Cultivado, Gerbner propunha compreender os efeitos de ordem cognitiva e comportamental a longo prazo dos indivíduos que estão em um ambiente centrado pela TV a partir de um projeto denominado *Cultural Indicators*, de 1967. A princípio, a análise centrava-se em notícias e conteúdos de violência veiculados por este meio. Posteriormente, o projeto se expandiu e passou a analisar qualquer conteúdo televisivo. Com a pesquisa, sustentava-se que as mensagens da televisão eram internalizadas pelos indivíduos assíduos e estavam presentes nos julgamentos, visões e opiniões partilhadas na sociedade contemporânea.

se reflete, por exemplo, através da longa exposição do corpo feminino nu tanto em uma cena sensual quanto de violência, da situação e do tipo de quadros escolhidos.

Duas das protagonistas selecionadas para este trabalho são vítimas de violência psicológica e sexual dentro de seus casamentos; ambos cenários que continuam por afligir mulheres na sociedade contemporânea. A prática do matrimônio forçado e precoce da época medieval, geralmente mediado por membros da família, é a realidade de 28 meninas que se casam por minuto no mundo inteiro, segundo o relatório da Unicef de 2017<sup>40</sup>.

Uma reportagem do mesmo ano do *El País* apontou que ainda haviam 34 países que não julgam casos de estupro se estes acontecerem entre marido e mulher<sup>41</sup>. No Brasil, o estupro marital ou conjugal, em que o marido força sua esposa a práticas sexuais sem consentimento, não está previsto no Código Penal<sup>42</sup>, o que contribui para invisibilizar os casos de violência, não só física, como também psicológica dentro do casamento. Não obstante, um levantamento publicado pelo DataSenado em parceria com o Observatório da Mulher contra a Violência, em 2019, mostra que 36% das brasileiras entrevistadas foram vítimas de violência doméstica<sup>43</sup>.

Além disso, em 2018, dados do 13º Anuário de Segurança Pública, produzido pelo Fórum de Segurança Pública, contabilizaram uma média de 180 casos de estupro por dia no Brasil<sup>44</sup>, estando este número acompanhado por uma crescente onda de assassinatos e agressão doméstica. A cada hora, seis mulheres no mundo todo eram assassinadas por

---

<sup>40</sup> Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/internacional/1507297672\\_697301.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/internacional/1507297672_697301.html). Acesso em 19 ago. 2020.

<sup>41</sup> Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/22/internacional/1511362733\\_867518.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/22/internacional/1511362733_867518.html). Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>42</sup> Embora o estupro marital não esteja previsto no Código Penal brasileiro, está amparado pela Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006). Maria da Penha, que dá nome à lei que protege mulheres no Brasil, foi vítima de dupla tentativa de feminicídio por parte do marido e mantida em cárcere privado. Buscou justiça durante 19 anos e se tornou símbolo de resistência na luta da violência contra a mulher. De acordo com o Instituto Maria da Penha, a lei pôde contar com algumas mudanças nos últimos anos, mas até então sem nenhum retrocesso. Disponível em <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>. Acesso em 16 out. 2020. Em dezembro de 2018, por exemplo, a edição da Lei 13.772/2018 altera a Lei 11.340/2006 para reconhecer a violação da intimidade da mulher como violência doméstica e familiar, e criminaliza o registro não autorizado de conteúdos sexuais de caráter íntimo e privado. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2018/lei/L13772.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/L13772.htm). Acesso em 16 out. 2020. Já em maio de 2019 foi aprovada a Lei 13.827/2019, que, em determinadas hipóteses, dispõe a medida protetiva de urgência pela autoridade judicial ou policial, em caso de violência doméstica ou familiar. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2019/lei/L13827.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/lei/L13827.htm). Acesso em 16 out. 2020.

<sup>43</sup> Disponível em <https://www12.senado.leg.br/institucional/procuradoria/comum/violencia-domestica-e-familiar-contra-a-mulher-2019>. Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>44</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/brasil-registra-mais-de-180-estupros-por-dia-numero-e-o-maior-desde-2009.shtml>. Acesso em 14 ago. 2020

conhecidos em 2017<sup>45</sup>. Acrescenta-se a este quadro um abismo ainda maior ao considerarmos questões de raça<sup>46</sup>. Reforça-se ainda o fato de que há muita resistência por parte das vítimas em denunciar<sup>47</sup>.

Diante desses números, cabe questionar se a violência contra a mulher está, de fato, sendo representada na mídia como instrumento de denúncia e reflexão ou obedecendo a fins lucrativos e de controle social, conforme é reproduzida como algo natural das sociedades.

GOT, por sua vez, naturaliza e romantiza essa realidade ao invés de denunciá-la, além de utilizar o gênero fantasia como desculpa para instrumentalizar abusos. Tais cenas não propõem incômodo ou reflexão, como é o caso, por exemplo, do filme “Irreversível” (2003), de Gaspar Noé. A produção choca ao trazer uma cena de estupro de mais de dez minutos e outras cenas de violência explícitas, mas que foram ali colocadas de modo a gerar desconforto e incomodar o público e não motivar o observador masculino.

Vale mencionar ainda a primeira temporada da série “Big Little Lies”, também da HBO, que retrata o abuso sexual de maneira mais sensível e responsável que GOT, na medida em que mostra as dificuldades das vítimas em reconhecer a violência sofrida, denunciar ou mesmo vivenciar outros relacionamentos amorosos. Os reflexos da violência acompanham as vítimas ao longo da trama enquanto um trauma a ser superado – através do diálogo e confiança em outras mulheres – e não como base de suas conquistas e mudanças positivas de personalidade.

A seguir, partimos para uma outra discussão intrínseca às representações de gênero em produtos de entretenimento: a objetificação do corpo da mulher.

---

<sup>45</sup> Disponível em <https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/11/seis-mulheres-morrem-cada-hora-em-todo-o-mundo-vitimas-de-feminicidio-por-conhecidos.html>. Acesso em 17 ago. 2020.

<sup>46</sup> De acordo com o Atlas da Violência, em 2016, a diferença da taxa de homicídios entre mulheres negras e não negras foi 71%. Disponível em [http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio\\_institucional/180604\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2018.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf). Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>47</sup> Pesquisa realizada no Brasil pelo DataFolha a pedido do Fórum de Segurança Pública indica que 52% das entrevistadas que sofreram alguma agressão em 2018 ficaram caladas. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/maioria-das-mulheres-nao-denuncia-agressor-a-policia-ou-a-familia-indica-pesquisa.shtml>. Acesso em 17 ago. 2020.

### 3.2 A objetificação e a hipersexualização do corpo feminino

Em 2015, GOT recebeu o título de série mais erótica da TV ao exibir uma cena de sexo a cada 30 minutos<sup>48</sup>. Acontece que o sexo na trama vem, geralmente, acompanhado da violência, discutido na seção anterior. Além disso, confirmando o diálogo constante da série com a indústria pornográfica, pelo menos seis das atrizes que figuraram prostitutas eram atrizes pornô<sup>49</sup>.

Cabe pontuar que a intenção deste trabalho não é reprimir o sexo e a nudez do corpo feminino, uma vez que reconhecemos a importância da luta pela liberdade sexual das mulheres fomentada na terceira onda do feminismo<sup>50</sup>. Por outro lado, vale considerar que:

A celebração da liberdade sexual, no entanto, incorporando a própria dimensão da pornografia, pode ser uma forma de ocultar o fato de que práticas, valores e normas tornaram a posição social de mulheres e homens distante do patriarcado em seu sentido mais convencional – que envolvia um tipo de controle sobre a sexualidade feminina –, mas não significaram uma ruptura com a condição relativa de subordinação das mulheres. (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 205)

Percebe-se que para ilustrar o ato sexual em GOT bastava a mulher estar despida. Na maioria dos casos, quando se tratam de personagens masculinos pouco se é mostrado. Tal característica nos leva a enxergar o corpo feminino enquanto aquilo que é ressignificado sob o olhar masculino, resultando em ferramentas de controle do corpo e da própria sexualidade da mulher de maneira convencional, como os autores apontam acima. Partindo

---

<sup>48</sup> Disponível em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/mais-erotica-game-of-thrones-tem-uma-cena-de-sexo-a-cada-30-minutos-7221>. Acesso em 1 out. 2020.

<sup>49</sup> Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/veja-atrizes-de-filmes-porno-que-participaram-de-game-of-thrones-1-15896564>. Acesso em 1 out. 2020.

<sup>50</sup> Partindo da definição Garcia (2011) a chamada terceira onda inicia-se após o fim da Segunda Guerra Mundial com a popularização do movimento punk e de mudanças políticas, no contexto pós-guerra. É na terceira onda que são discutidos os conceitos de interseccionalidade e transversalidade a fim de incluir as outras opressões sofridas por mulheres de diferentes etnias, raça, classe, mas também religião, sexualidade, nacionalidade e idade, sobretudo nos anos 1980, com a premissa de lutar pela liberdade individual. A pornografia e a prostituição saem do espectro de violência e vitimização e passam a ser analisadas também sob espectro da sexualidade e liberdade da mulher. Embora a autora não lance luz sobre as controvérsias, essa questão está longe de ser consensual entre as feministas. Garcia, porém, destaca algumas tensões do movimento nos anos 1970 e o declínio do ativismo radical. A autora ilustra a divisão entre as “políticas” e as “feministas”. Segundo ela, essas primeiras associavam a opressão da mulher ao Sistema capitalista – conforme grafia da autora. Inclusive, lembra que inúmeras obras da década de 1970 discutiam a complementariedade entre feminismo e socialismo. Já as “feministas” sustentavam que o capitalismo não era o único responsável pela condição de dominação a qual a mulher está inserida e identificavam os homens como os beneficiários dessa relação. Como abordado em parágrafos anteriores, Nancy Fraser (2009) analisa essas tensões do período como o momento de apropriação das pautas feministas da segunda onda pelo capitalismo.

desta lógica, caberia a mulher satisfazer os prazeres do homem com o seu corpo sempre que o mesmo o deseja, consolidando a relação de dominação descrita por Pierre Bourdieu (2002) abaixo:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo — o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 31)

GOT insiste nesta fórmula e transmite a mensagem “do corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2002, p.18). Com a série, tornam-se bem claros quais os papéis que corpos masculinos e femininos assumem no imaginário social e, em vista disso, os tratamentos diferenciados à nudez e o que esta representa para cada um dos sexos. E, no caso da mulher, Beauvoir já apontava:

Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. 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. (BEAUVOIR, 2009, p. 18)

Na visão da escritora, a condição de Outro da mulher em relação ao homem não é recíproca feito a maioria dos casos. Se para um povo os “outros” são os estrangeiros, para estes estrangeiros os “outros” são os que lhe enxergam assim. Na relação entre homem e mulher não acontece o mesmo. Ele é lido como o centro de todas as coisas (BEAUVOIR, 2009). E por assim ser ele é capaz de se apropriar de causas, lutas, conquistas, discursos, ressignificando-os em benefício próprio, como mostrado abaixo:

Embora a maior exposição do corpo feminino fosse vista como sinônimo de progresso em relação à mentalidade em uma sociedade estruturalmente patriarcal e machista, qualquer ato de liberdade sexual do corpo feminino pode ser facilmente convertido pela indústria midiática e capitalista a favor do prazer masculino. (CIPRIANO *et al.*, 2018, p. 5)

Vale pontuar a ausência de representatividade de outros tipos de corpos ao longo da série que contribuem para o olhar hipersexualizado sobre a mulher. São as personagens mais jovens da trama e, diga-se de passagem, majoritariamente brancas que aparecem despidas com maior frequência. Só há uma mulher negra no núcleo secundário, que protagoniza somente uma cena de sexo e com nudez explícita. Também não é surpresa o fato de não haver personagens gordas ou obesas nos núcleos principais e secundários, tampouco com corpos expostos.

Embora tenhamos salientado o quanto as protagonistas de GOT são relevantes e impactam o desenvolvimento da trama principal, nelas estão incorporados padrões de beleza vendidos constantemente na mídia contemporânea. Ao mesmo tempo, na missão de apropriar-se do discurso da mulher forte e empoderada, a oitava temporada de GOT traz a ideia de que o público feminino da série pode e deve se enxergar nessas mulheres fortes, com a ressalva de que elas são magras, brancas e, em sua maioria, jovens.

Em termos de representatividade, é importante atentar-se aos efeitos que esses padrões restritivos de beleza disseminado em revistas, publicidades, filmes, novelas e séries implicam na autoimagem das mulheres ao longo da vida, principalmente na juventude. A busca incessante pelo corpo ideal das imagens abre caminhos para sentimentos de fracasso, distúrbios e exclusão de quem não se enquadra nesses padrões.

Naomi Wolf, escritora feminista estadunidense, expõe o conceito de “mito da beleza” como uma arma política de repressão e controle da mulher moderna e de classe média (WOLF, 1992). Na contramão de todas as conquistas garantidas pelos movimentos feministas até aqui, a beleza nas sociedades contemporâneas torna-se “[...] a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar” (WOLF, 1992, p. 13). Justamente por isso, a economia contemporânea necessita que as mulheres sintam desejos constantes de se adequarem e se limitarem aos padrões impostos (WOLF, 1992).

O padrão de beleza do corpo magro, jovem e branco comercializado em GOT vem acompanhado da hiperexposição e hipersexualização do mesmo dado os contextos em que são mostrados. Até que ponto, então, este cenário não esbarra e não se utiliza de atributos da indústria pornográfica, reduzindo a representação das mulheres na mídia uma vez que disseminam os mesmos padrões de beleza ligados à sexualidade encontrados na pornografia?

A respeito disso, retomamos Biroli e Miguel (2014) para entender a recepção dessas mensagens e como elas afetam as percepções que as mulheres têm sobre si e sobre as outras, conforme se veem enquanto mercadorias e objetos nas telas.

O problema que permanece, no entanto, é em que medida a pornografia promoveria uma representação da mulher que a reduz a seu sexo e, como tal, a objeto para o usufruto masculino. Se ampliarmos essa percepção a discursos e representações difusos no universo simbólico contemporâneo, passamos da pornografia à publicidade corrente, do mercado do sexo ao da moda, em registros e formas distintos da construção das identidades de gênero que podem ser vistos, no entanto, como conectados pelo apelo à fusão entre feminino, corpo e sexo e pela apresentação das mulheres como mercadorias. (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 203-204)

O apelo explicitado pelos autores que resultam na objetificação da mulher é observado na série. Na medida em que reproduz padrões de corpos e comportamentos – a isto nos referimos também aos modelos de submissão e violência generalizada já discutidos –, identificamos dois tipos de leitores implicados na narrativa da série, ou seja, “aquele que se identificaria com o destinatário da obra, pretendido pelo autor” (SCHRAMM, 2002, p. 18). São eles, portanto, o homem, com o intuito de agradá-lo por meio dos artefatos já mencionados, e a mulher, com a intenção de controlá-la em diferentes instâncias. Isto acontece uma vez que, seguindo a perspectiva de Paul Ricoeur em suas contribuições para o estudo da comunicação, um texto é dotado de pressupostos sociais e culturais de quem escreve e de quem lê, e que vão influenciar na interpretação e produção de sentidos (SCHRAMM, 2002).

O documentário “Miss Representation” (2011), escrito e produzido por Jennifer Siebel Newsom, expõe a questão da representação feminina na mídia, trazendo depoimentos de mulheres especialistas, pesquisadoras, cineastas, líderes políticas etc. A produção também apresenta dados que dialogam com o impacto social que os produtos midiáticos têm sobre meninas e mulheres ao fazerem um uso depreciativo e limitado da figura feminina. Conversando com o cenário apresentado neste trabalho, o documentário notifica que a programação televisiva americana é feita para homens entre 18 e 34 anos e é baseada nos gostos publicitários.

Para a entrevistada Martha Lauzen, diretora executiva do centro de estudos de mulheres na TV e nos filmes na Universidade de San Diego, “quando um grupo não está representado na mídia ele se pergunta que papel ocupou nesta cultura” (LAUZEN, 2011). À

época, mais de 40% da população dos Estados Unidos era composta por mulheres acima de 40 anos, quando apenas 26% delas era representada na TV, segundo a produção. A maioria tinha entre 20 e 30 anos.

A ausência de representatividade ou a interpretação deturpada de um grupo na mídia denuncia a hegemonia presente em cada parte do sistema. Na época do lançamento o documentário de Newsom mostrou que as mulheres eram donas de 5,8% dos canais de televisão e 6% das rádios. As mulheres representavam 16% do total de roteiristas, diretores, produtores e cineastas. No Brasil, a realidade não é muito diferente. Dados publicados pela ANCINE (Agência Nacional de Cinema), em 2018, mostram a disparidade do número de mulheres e homens em cargos de direção e roteiro<sup>51</sup>.

Todas essas informações podem ser vistas, inclusive, nos gráficos autorais sobre a atuação feminina nos bastidores de GOT elaborados para essa pesquisa e que corrobora, novamente, um cenário de desigualdade na mídia. Sendo assim, como as mulheres podem ser representadas de maneira não depreciativa, quando, em termos práticos, trata-se de uma mídia essencialmente masculina?

Em um dos depoimentos de “Miss Representation” faz-se ainda a relação do número pequeno de mulheres em cargos políticos nos EUA, sobretudo os de mais alto nível, com os estereótipos da mulher frágil ou da super-heroína sexualizada nos produtos midiáticos. Com isso, o documentário deixa a seguinte mensagem: se as meninas crescem em uma sociedade onde coisificar mulheres é algo normal, como elas saberão que seus valores não se resumem à aparência? A reflexão para este questionamento dialoga com as proposições de Bourdieu.

As próprias mulheres aplicam a toda realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2002, p. 45)

---

<sup>51</sup> De acordo com a pesquisa, em 2018, 20% das mulheres atuavam nos cargos de direção enquanto 72% eram homens e 8% misto (homens e mulheres juntos). No roteiro, a disparidade se manteve: mulheres representavam 25%, homens 60% e 15% misto. Apenas na direção de arte que o número de mulheres era maior que o de homens, 57% e 37% respectivamente; 6% era misto. Disponível em [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf). Acesso em 7 dez. 2020.

Em outras palavras, as mulheres acabam por reproduzir a mesma lógica da dominação masculina a qual estão inseridas; a única que conhecem. Logo, questionar essas formas de representação limitadas são tão necessárias.

A importância de se ver representado em posição de poder é discutida por Phillips (2001) em um sentido próximo às críticas de Pitkin<sup>52</sup> sobre representação descritiva. Phillips entende representação como presença política; não basta um político homem abraçar a pauta da equidade de gênero, pois é fundamental que mulheres ocupem espaços privilegiados, sendo a política um deles, para que possam operar sabendo das necessidades desse grupo e para que outras mulheres se identifiquem e se enxerguem nelas. O mesmo se aplica às demais sub-representações (mulher preta, mulher LGBT, mulher preta LGBT, mulher que é mãe, mulher que é mãe-solo etc).

Sobre essa questão, Young (2006) aponta para a falta de representação de grupos minoritários em espaços de poder como uma demanda social e sustenta tal importância ao propor a ideia de perspectiva social: “pessoas diferentemente posicionadas têm diferentes experiências, histórias e compreensões sociais, derivadas daquele posicionamento. A isso chamo perspectiva social” (YOUNG, 2006, p. 162). Para ela, o fato de estar posicionado similarmente no campo social gera uma perspectiva social compartilhada.

Na visão da autora, conforme as posições sociais, há pessoas mais sintonizadas com determinados tipos de significados e relacionamentos sociais que outras. Algumas até não estão posicionadas de forma a ter consciência deles.

Cada grupo diferentemente posicionado tem uma experiência ou um ponto de vista particular acerca dos processos sociais precisamente porque cada qual faz parte desses processos e contribui para produzir suas configurações. É especialmente quando estão situadas em diferentes lados das relações de desigualdade estrutural que as pessoas entendem essas relações e suas consequências de modos diferentes. (YOUNG, 2006, p. 162)

---

<sup>52</sup> Anne Phillips (2001) reconhece as críticas à ideia de representação formulada por Hanna Pitkin e compartilhada por vários teóricos de que a ênfase em “quem” está presente nas assembleias legislativas desvia a atenção sobre “o que” estes representantes realmente fazem. Segundo Pitkin, o que confere representatividade é a condição de responsividade. Para ela, representar implica agir; as ações importam mais que as características e o que acontece depois da ação, e não antes dela, é o que conta. Phillips vê neste cenário um meio da democracia liberal apaziguar abismos sociais e promover a exclusão de alguns grupos dos espaços políticos, por isso sugere uma “representação política de presença” em resposta.

Pessoas diferentemente posicionadas podem compartilhar diferentes interpretações sobre algo, assim como também é possível encontrar pessoas que têm perspectivas sociais semelhantes, mas compreendem de maneiras distintas uma mesma questão (YOUNG, 2006). Sintetizando o conceito, “a ideia de perspectiva social busca captar a sensibilidade da experiência do posicionamento num grupo, sem especificar um conteúdo unificado para aquilo que a percepção vê” (YOUNG, 2006, p. 166). Na visão da autora, uma pessoa pode representar interesses e opiniões de outra, mas não a sua perspectiva social o que, por sua vez, dialoga com a ideia de uma política de presença sustentada por Phillips (2001) em parágrafos anteriores.

Conversando com essas questões, Freire Filho (2004) expõe o problema do “falar por” e “falar sobre” grupos marginalizados na esfera simbólica, quando a ideia de representação das sociedades democráticas está associada à delegação de poderes por meio do voto.

Na concepção moderna e liberal do processo democrático, a ideia de representação está associada à delegação de poderes, por meio de votos, a um conjunto proporcionalmente reduzido de indivíduos, na expectativa de que os eleitos articulem e defendam pontos de vistas e interesses dos eleitores. De forma análoga, o termo designa, também, o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para “falar por” ou “falar sobre” categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura. (FREIRE FILHO, 2004, p. 45)

Assim como a esfera política, a mídia também pode ser identificada como um espaço de poder e privilégio. Considerando que seus produtos ocupam espaços relevantes em nossa rotina, a comunicação precisa ser plural e democrática, como reforça a EPC, e isso só é possível a partir da presença política. Como Phillips aponta: “é na relação entre ideias e presença que nós podemos depositar nossas melhores esperanças de encontrar um sistema justo de representação, não numa oposição falsa entre uma e outra” (PHILLIPS, 2001, p. 289).

Se o sistema se ancora no patriarcado, como vimos, a questão de gênero não deve ser isolada dos demais fatores sociais na análise crítica do processo comunicativo (RIORDAN, 2002), por isso a colocamos como ponto central para entender o fenômeno cultural GOT. Há até algumas autoras da EPC que ressaltam que mesmo a vertente não está isenta de conflitos

internos nesse sentido, o que justifica a forte interferência de estudos feministas em algumas pesquisas do campo (SANTOS *et. al*, 2020).

Contextualizada a representação do feminino dentro de um cenário de desigualdades e instrumentalização de causas importantes às mulheres, analisaremos a seguir as personagens escolhidas, seus arcos na oitava temporada, motivações e, em tempo, as reações do público diante dos acontecimentos finais.

#### 4. OS CASOS DAENERYS TARGARYEN, SANSA STARK E ARYA STARK

Este capítulo traz nosso estudo de caso, atribuindo as reflexões teóricas anteriores sobre as protagonistas Daenerys Targaryen, Sansa Stark e Arya Stark.

A fim de contextualizar e auxiliar na identificação das personagens escolhidas, traçamos, primeiramente, os perfis de cada uma delas a partir das características que mais se fizeram presentes na primeira e última temporadas e que obedecem a estereótipos comumente associados a mulheres.

**Quadro 1: principais características das personagens na primeira e oitava temporadas**

	Características principais na temporada 1	Características principais na temporada 8
Daenerys Targaryen	Delicada, sensual, pura, bondosa, submissa, influenciável, obediente.	Forte, empoderada, vingativa, tirana, fria, louca, abusiva.
Sansa Stark	Delicada, sensível, ingênua, pura, submissa, vulnerável, obediente.	Forte, empoderada, politizada, determinada, sábia, assertiva, independente.
Arya Stark	Rebelde, travessa, corajosa, exploradora, independente, gosta de lutar, caçar e atirar.	Forte, empoderada, corajosa, determinada, guerreira, estrategista, independente.

Fonte: Elaboração da autora, 2020

Conforme a definição de estereótipo dada no capítulo anterior, reforçamos sua atuação como forma de impor sentido de organização no mundo social e trabalhar na manutenção das relações de poder (FREIRE FILHO, 2004). Essa premissa, por conseguinte, é fundamental para entendermos o que acontece com as personagens femininas de GOT.

Pode-se dizer que a estreia da oitava e última temporada alimentou expectativas em torno dos desfechos dos arcos das protagonistas femininas. Isto porque todas estavam

indiretas ou diretamente envolvidas na grande disputa da temporada: o Trono de Ferro. Apesar de se passar em uma época medieval não especificada, as mulheres da história assumiram um protagonismo por natureza na série. GOT trouxe mães e damas, mas também líderes políticas, guerreiras e exploradoras. Ao mesmo tempo, a série apresentou problemas em conciliar tais características, tornando a submissão à figura masculina algo inerente às personagens femininas em momentos de vulnerabilidade e fraqueza.

Mesmo a pauta feminista ancorada na ideia de protagonistas fortes vende uma noção distorcida de empoderamento, nos fazendo questionar o que, de fato, ele seria senão uma demanda de mercado, como vimos previamente com Fraser (2009, 2018).

No campo da recepção das audiências, críticas e discussões sobre as noções de empoderamento feminino que a série utilizou também se fizeram presentes. O blog Não Me Kahlo, conhecido por pautar discussões feministas, afirmou em um artigo de opinião:

O roteiro da oitava e última temporada da história continua a associar suas protagonistas mulheres a implicações nocivas. Duas são as mais gritantes e perigosas: o seriado se ancora no estupro como artifício narrativo de empoderamento feminino e tem como padrão mostrar suas líderes como ou inaptas para política ou afetadas por uma obsessão patológica pelo poder. (KAWASAKI, 2019)<sup>53</sup>

Para o portal CineSet, “[...] o estupro utilizado na produção de David Benioff e D.B. Weiss funciona como uma escada necessária para justificar a relação de poder que circunda essas três mulheres, nem que seus degraus sejam feitos de caos e violência gratuita” (EURÍDICE, 2018)<sup>54</sup>.

A seguir, nos debruçamos sobre cada personagem, considerando todos os fatores já abordados sobre a representação do feminino na mídia. As narrativas foram divididas em três momentos: início (a personagem como vítima – violência, subalternidade e mudanças

---

<sup>53</sup> Disponível em <https://naomekahlo.com/as-implicacoes-preocupantes-da-representacao-feminina-em-game-of-thrones/>. Acesso em 29 mar. 2020.

<sup>54</sup> As três mulheres a que o texto se refere são: Daenerys Targaryen, Sansa Stark e Cersei Lannister. Cersei também é uma das personagens principais. Ela era viúva do rei Robert Baratheon e rainha dos Sete Reinos. Sua forma de comandar era autoritária e sanguinária. A personagem figurava entre as maiores vilãs e tem seu arco marcado pelo envolvimento amoroso e cenas de incesto com o irmão, Jaime Lannister, também pai dos seus filhos. Apesar da relevância na trama, as problemáticas da jornada da personagem não foram abarcadas neste trabalho por motivos de recorte e por enxergar nas três protagonistas escolhidas pontos de maior identificação com a análise proposta. Disponível em <https://www.cineset.com.br/game-of-thrones-o-dialogo-entre-adaptacao-e-cultura-do-estupro/>. Acesso em 29 mar. 2020.

de vida), ascensão (empoderamento e emancipação) e, se necessário, sua derrocada (consequência da transgressão).

#### 4.1 Daenerys Targaryen e a construção da vilã

Daenerys Targaryen era a filha mais nova do rei Aerys II Targaryen, morto durante disputas políticas, e da rainha Rhaella Targaryen<sup>55</sup>, morta ao dar à luz. Os Targaryen são identificados pela pele branca, cabelos platinados, olhos azuis claro ou em tons de lilás – características essas mantidas durante gerações devido ao casamento entre membros da mesma família.

Popularmente conhecida como a Mãe dos Dragões, a personagem, literalmente, percorreu um longo e árduo caminho do exílio onde estava, em Essos, até a chegada em Porto Real<sup>56</sup>, em Westeros, para tirar da casa Lannister o trono pertencente a sua família.

**Figura 1: Daenerys na 1ª temporada**



Fonte: Divulgação/HBO

---

<sup>55</sup> Genealogia das casas disponível em <https://veja.abril.com.br/especiais/a-genealogia-das-casas-de-game-of-thrones/>. Acesso em 14 ago. 2020.

<sup>56</sup> Para melhor compreensão da localização geográfica, consultar mapa interativo do reino de Westeros e Essos em <https://quartermaester.info/>. Acesso em 15 ago. 2020.

Na primeira temporada, Daenerys tem cerca de 17 anos<sup>57</sup>; é uma jovem vulnerável aos poderes de seu irmão, Viserys Targaryen, sobrevivente à rebelião que matou o pai e o irmão mais velho, retirando a casa Targaryen do poder. Ela também se mostra submissa ao líder poderoso dos Dothraki<sup>58</sup>, Khal Drogo, homem com quem Viserys a obriga a se casar em troca de apoio e reforços para reclamar o Trono de Ferro. As primeiras cenas íntimas do casal mostraram desde o estupro marital até Daenerys pedindo conselhos a uma serva sobre como satisfazer os desejos do marido.

Após a morte do irmão, do marido e do bebê que esperava, Daenerys partiu em busca do seu lugar ao Trono com seus seguidores fiéis e seus três ovos de dragões, que, após nascerem, trata como filhos, ressaltando seu lado maternal. As dificuldades até ali fizeram da protagonista uma mulher forte e respeitada pelos seus súditos, sendo vendida como um símbolo feminista da série; aquela que comanda povos e dá ordens aos homens; que faz os mesmos se apaixonarem, sem cair em seus encantos. Isto até sua história conectar-se com a de Jon Snow, o herói da trama, por quem ela se apaixonou e, de acordo com o desenrolar da narrativa, o único com a capacidade de influenciá-la em suas decisões.

Na oitava temporada, Daenerys começa próxima de conquistar o seu objetivo, mas não obtinha a aprovação da maioria do povo de Winterfell, que só demonstrava respeito e devoção a Jon Snow. Em contrapartida, Jon Snow acaba por descobrir que nunca foi um bastardo da casa Stark, mas, sim, um legítimo Targaryen, tendo, portanto, direito ao trono indo de confronto à amada, e que também é sua tia.

O diálogo abaixo é a transcrição de uma cena da temporada em que Tyrion Lannister, a “mão” (conselheiro) de Daenerys, e Lorde Varys, conversam sobre quem deveria assumir o comando dos Sete Reinos, descrevendo Daenerys e Jon de maneiras distintas.

Lorde Varys: Ele é moderado, comedido. Ele é homem, o que o torna mais aceitável aos lordes de Westeros, de cujo apoio vamos precisar.

Tyrion Lannister: Joffrey era homem. Não acho que ter pinto qualifique alguém. Você certamente concorda.

---

<sup>57</sup> No primeiro livro, Daenerys tem cerca de 13 anos de idade quando é obrigada a se casar com Kahl Drogo. Na série, a personagem é colocada como mais velha, devido, sobretudo, às cenas íntimas e de violência que a atriz seria submetida. Apesar de não ser especificado, calcula-se que Daenerys tenha de 17 anos na primeira temporada. Disponível em <https://time.com/5575054/game-of-thrones-how-old-is-arya-stark/>. Disponível 15 ago. 2020.

<sup>58</sup> É um povo que veio do extremo leste de Essos e essencialmente nômade. São guerreiros ferozes e habilidosos na batalha. Os cavalos são parte fundamental de sua cultura. O líder é chamado de Khal e sua esposa, Khaleesi, como muitas vezes Daenerys é referida ao longo da série.

Lorde Varys: E ele é o herdeiro do trono. Sim, por ser homem. Infelizmente, pintos são importantes

Tyrion Lannister: E a minha proposta anterior? Eles podem governar juntos como rei e rainha.

Lorde Varys: Ela é muito forte para ele. Ela o faria se curvar a ela, como já faz, aliás.

Tyrion Lannister: Ele poderia amenizar os piores impulsos dela.<sup>59</sup>

O trecho acima evidencia alguns estereótipos de gênero e que, como destacado no documentário “Miss Representation”, estão constantemente presentes nos produtos audiovisuais. O arco de Daenerys em GOT passou por diversas mudanças conforme atribuíam mais poder à personagem. Nas primeiras temporadas, passado os traumas e os episódios de violência, ela podia ser lida como uma liderança forte, porém justa; durante sua trajetória, foi responsável pela libertação de milhares de escravos que, em troca, se comprometeram a acompanhá-la e servi-la como homens livres.

Na oitava temporada, mais perto do seu objetivo, o roteiro caminhou com a trama de Daenerys para o lado oposto: a liderança tirana. A personagem passou a ser vista como uma má opção de liderança dos Sete Reinos. Ela também não tinha a simpatia de Sansa Stark, a irmã “postiça” de Jon Snow. Nesta altura da trama, os dois estavam apaixonados, o que já apontava mudanças no comportamento da Mãe dos Dragões. O amor e o romance, dessa forma, são os pontos de inflexão do arco de Daenerys.

Observa-se certa vulnerabilidade nunca vista na personagem, quando apaixonada. A Rainha que não se curvava a ninguém é vista implorando algo pela primeira vez após descobrir a verdadeira identidade de Jon Snow e chega a pedi-lo para que não revele seu direito ao Trono.

Além do relacionamento amoroso e do trono ameaçado, Daenerys também vivia o luto da morte de dois de seus dragões e de Missandei, sua conselheira e grande amiga, na oitava temporada. Quando chegou à Fortaleza Vermelha onde está localizado o Trono de Ferro, na cidade de Porto Real, e percebeu que a rainha dos Sete Reinos naquele momento, Cersei Lannister, não estava disposta ao diálogo, Daenerys mudou radicalmente seu comportamento. Da vulnerabilidade emocional parte-se para os estereótipos da mulher louca, impulsiva e inapta para liderar; é o início de sua derrocada.

---

<sup>59</sup> Retirado do episódio “Os Últimos Starks” (Tempora 8, episódio 4).

Daenerys em uma temporada é quase um Messias, na outra, uma ameaça ao povo. Os indícios utilizados como sintomas de sua loucura são atos violentos não diferentes dos utilizados por personagens masculinos em guerra, como a execução de traidores. Entretanto, quando os homens – e incluindo Jon Snow – os praticam, essas ações são aceitáveis. Só para Daenerys, eles são sinais de insanidade. (KAWASAKI, 2019)<sup>60</sup>

Daenerys não temia mais a violência e o autoritarismo ao reproduzir a figura da rainha tirana disposta a destruir todo um reino com o único dragão que lhe restara e fazer de pessoas inocentes vítimas de sua vingança. Tudo isso já era identificado na figura de Cersei Lannister, a maior vilã feminina da trama até o momento.

O sexto e último episódio, “O Trono de Ferro” iniciou com uma das cenas mais marcantes e esperadas da temporada final. Depois de ter provocado a destruição total do reino de Porto Real motivada por vingança, Daenerys reapareceu sobre as asas de seu único dragão, Drogo, diante ao exército e súditos restantes para proclamar oficialmente a liderança sobre os sete reinos. A paleta de cores cinza e a trilha sonora ressaltam o lado sombrio da nova rainha dos Sete Reinos, assim como o quadro escolhido.

**Figura 2: Daenerys declara vitória sobre Porto Real**



Fonte: cena retirada da 8ª temporada, episódio 6 (“O Trono de Ferro”). Reprodução/HBO

---

<sup>60</sup> Disponível em <https://naomekahlo.com/as-implicacoes-preocupantes-da-representacao-feminina-em-game-of-thrones/>. Acesso em 28 jun. 2020.

**Figura 3: Daenerys observa Porto Real**



Fonte: cena retirada da 8ª temporada, episódio 6 (“O Trono de Ferro”). Reprodução/HBO

Com auxílio das concepções técnicas de Bernadet (1980)<sup>61</sup>, identifica-se a escolha pelo plano médio na figura 2, que, no geral, enquadra os personagens em pé, mostrando o que há acima da cabeça e abaixo dos pés. Dessa forma, a cena acompanha a chegada de Daenerys junto ao dragão, com destaque para o momento em que as asas do animal parecem sombriamente sair das costas da Mãe dos Dragões. Na figura 3, o primeiro plano, que corta os personagens na altura do busto, podendo ainda ver os detalhes do ambiente, é utilizado para mostrar Daenerys diante às ruínas do que restou de Porto Real, vendo o resultado de sua vitória, com o detalhe de que, por alguns minutos, a visão do espectador passa ser a mesma da personagem.

Irreconhecível, um dos maiores ícones femininos da série é visto com reprovação e todos os atos derivados da sua ambição e vingança levam a personagem ao seu trágico final como medida de correção. Ao acreditar que Daenerys não era capaz de governar os Sete Reinos sem apelar para o medo, Jon Snow decidiu matá-la, mesmo apaixonado (figura 4). A aproximação com o plano americano, que corta os personagens na altura da cintura ou da coxa (BERNADET, 1980), para ilustrar o momento do ato induz à interpretação de que se trata de um sacrifício e o ato final do grande herói da trama.

<sup>61</sup> Bernadet (1980) ressalva a variabilidade de tais definições, deixando claro que a linguagem cinematográfica não é pré-determinada; seus significados dependem da relação que estabelece com outros elementos. Entretanto, assim como o autor, utilizamos das definições presentes na obra para auxiliar em uma categorização técnica, tendo em vista melhor compreensão das cenas.

**Figura 4: Jon Snow mata Daenerys**



Fonte: cena retirada da 8ª temporada, episódio 6 (“O Trono de Ferro”). Reprodução/HBO

O fato é que as maiores lideranças políticas femininas de GOT são apresentadas como inaptas a exercer o poder que lhes foi concedido, o que configura um problema como visto em “Miss Representation” acerca da ausência de representatividade das mulheres em posições de poder no audiovisual e seus efeitos na realidade.

A narrativa faz com que mulheres como Daenerys sofram punições maiores sob a sentença do “karma”, “justiça”, entre outros. Isso dialoga com a ideia de “domesticação do trágico” intrínseco à indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e já discutido anteriormente.

Ainda que subjetivo, é um discurso que reproduz uma ordem de dominação masculina conforme retira essa mulher de um espaço majoritariamente ocupado por homens – a política. Dialogando com Bourdieu, “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (BOURDIEU, 2002, p. 18). Isto é, reforça a relação desigual entre homens e mulheres conforme se certifica de que o primeiro sempre esteja em uma posição de poder e privilégio.

Quando se trata de Sansa Stark, o arco da personagem ganha outros caminhos, mas também no contexto de apropriação e ressignificação das ideias feministas, mostradas a seguir.

#### 4.2 De jovem ingênua à Rainha do Norte: a redenção de Sansa Stark

Nos comentários de espectadores e críticos, Sansa Stark é “uma das personagens que mais evoluiu em Westeros” (MOREIRA, 2019)<sup>62</sup>. A personagem que compõe o núcleo de protagonistas femininas da trama é filha mais velha de Catelyn e Eddard “Ned” Stark, Lorde de Winterfell e Protetor de toda a região Norte. Sansa tinha um irmão mais velho e outros dois mais novos. Arya Stark era a sua única irmã e Jon Snow era o seu meio-irmão bastardo, com quem ela não nutria uma boa relação no início. No começo da trama, vê-se que Sansa reproduzia estereótipos de uma típica dama: comportada, moderada, educada para casar e construir uma família.

**Figura 5: Sansa Stark na 1ª temporada**



Fonte: Divulgação/HBO

Durante a maior parte da série, Sansa não era capaz de fazer as suas próprias escolhas; era comum ver figuras masculinas constantemente decidindo seus próximos passos. Ainda jovem, ela esteve em um noivado arranjado por sua família com o príncipe de Joffrey Lannister, filho do rei dos Sete Reinos, Robert Baratheon. Com a morte do rei Robert e a liderança suprema do jovem e inconsequente Joffrey, começou o pesadelo de Sansa.

A personagem viu a decapitação do próprio pai pelo seu então noivo devido a tensões políticas e tornou-se prisioneira dos Lannister. Foi humilhada com frequência e vítima de agressões físicas e morais. Nesta altura da trama, Sansa estava separada da família e, mais tarde, descobriu que a mãe e o irmão mais velhos foram assassinados enquanto sua irmã

---

<sup>62</sup> Disponível em <https://revistagalileu.globo.com/Game-of-Thrones/noticia/2019/04/sansa-stark-relembre-jornada-da-personagem-de-game-thrones.html>. Acesso em 14 set. 2020.

Arya continuava desaparecida. Além do casamento com Joffrey, outros dois forçados por estratégias políticas foram acrescentados na trajetória da personagem. Foi no último, inclusive, que a personagem sofreu um estupro durante a noite de núpcias, discutido no capítulo 3.

Na oitava temporada, a personagem esteve junto de seus irmãos novamente e, enfim, em casa. Diferente das temporadas anteriores, Sansa mostrou-se cada vez mais interessada nos assuntos políticos, sobretudo, do Norte. De fato, tornou-se uma mulher mais forte, corajosa e independente, não obstante o roteiro atribuiu tal amadurecimento à violência e abusos sofridos ao longo da série, como visto anteriormente. Entende-se, desta forma, que a mulher não é responsável pela própria emancipação, mas sim e, novamente, o homem, que está no centro de todas as coisas (BEAUVOIR, 2009).

A explicação por trás do caso de Sansa Stark em GOT pode ser compreendida através do trecho abaixo, em que Garcia (2011) resume a relação entre os sexos previamente discutida por Beauvoir (2009), e mencionada por ela, de que a mulher está sempre em uma posição de desvantagem em relação ao homem.

A autora utiliza a categoria de outra para descrever qual é a posição da mulher em um mundo masculino em que os homens são os detentores do poder e os criadores da cultura. Esta categoria é universal, uma vez que está em todas as culturas. Chega à conclusão de que a mulher precisa ser ratificada pelo homem a todo momento, o homem é o essencial e a mulher está sempre em relação de assimetria com ele, [...] considera que as mulheres compartilham uma situação comum: os homens lhes impõem que não assumam sua existência como sujeitos, mas que se identifiquem com a projeção que nelas fazem de seus desejos. (GARCIA, 2011, p. 81)

Outro ponto evidente nos acontecimentos finais da última temporada (e recorrente nas representações midiáticas) é a rivalidade feminina incitada na trama com as personagens de Sansa e Daenerys. O diálogo abaixo marca a primeira vez em que as duas sentaram frente a frente para esclarecer suas pendências.

Daenerys: Nós duas sabemos liderar pessoas que não são propensas a aceitar a liderança de uma mulher. E temos feito um ótimo trabalho pelo que pude perceber. Ainda assim, é inevitável sentir uma estranheza entre nós. Por que? Seu irmão?

Sansa: Você sabe que ele a ama.

Daenerys: Isso incomoda você?

Sansa: Homens fazem tolices por mulheres. São fáceis de manipular.

Daenerys: A minha vida toda eu só tive um objetivo: o Trono de Ferro. Tomar o trono das pessoas que destruíram minha família e quase destruíram a sua. Minha guerra era contra eles até conhecer Jon. Agora eu estou aqui, do outro lado do mundo, lutando a guerra do Jon ao lado dele. Me diga, quem manipulou quem?

Sansa: Eu deveria ter agradecido você assim que chegou. Foi um erro.<sup>63</sup>

Uma certa empatia advinda do fato das duas serem lideranças femininas importantes não foi suficiente para apaziguar o estranhamento que persistiu entre elas. Enquanto Sansa insistia para que o Norte voltasse a ser um reino independente, Daenerys não abria mão de comandar todos os reinos no momento que assumisse o Trono de Ferro. Mais uma vez, a narrativa de GOT reforça a ideia fruto de uma sociedade patriarcal de que não há lugar para duas ou mais mulheres fortes em espaços majoritariamente masculinos, estimulando o confronto constante entre elas.

Diferente de Daenerys, o arco de Sansa encerrou-se de maneira compensatória para a trajetória de perda e abusos da personagem: a jovem dama, que perdeu pais e irmãos, ficou longe da família e foi violentada, tornou-se a Rainha do Norte, e ainda foi responsável por declarar a independência do reino em relação aos outros.

De certa forma, a personagem contribuiu para desconstruir a ideia incitada pela própria série de que uma líder feminina não acabará sendo cruel e tirana com seu povo, além de ter capacidade de tomar decisões sensatas e estratégicas, assim como os principais líderes masculinos da história. Ao mesmo tempo, pode-se reconhecer na construção da personagem o triunfo das características arquetípicas do gênero feminino que não ameaçam a supremacia masculina.

A preparação para a coroação de Sansa ressaltou seu poder e força, mas também traços da feminilidade combinados a um viés de classe, que começa desde a escolha pelo plano detalhe (figura 6), exibindo partes específicas de seus novos adereços, até quando ela caminha entre os súditos em um quadro que estaria próximo ao que Bernadet (1980) descreve como plano conjunto (figura 7), onde é possível ver e reconhecer um grupo de personagens em um ambiente. A posição dos demais destaca e empodera somente ela.

---

<sup>63</sup> Retirado do episódio “Uma cavaleira dos Sete Reinos” (Temporada 8, episódio 2).

**Figura 6: Detalhes do traje de Sansa Stark**



Fonte: cena retirada da 8ª temporada, episódio 6 (“O Trono de Ferro”). Reprodução/HBO

**Figura 7: Sansa Stark caminha entre os súditos**



Fonte: cena retirada da 8ª temporada, episódio 6 (“O Trono de Ferro”). Reprodução/HBO

Tudo é feito em um jogo de cenas com o desfecho de Jon Snow e Arya, cuja trajetória será explorada a seguir.

#### **4.3 “Mas eu não sou uma Lady”: Arya Stark e a trajetória da garota rebelde**

Filha mais nova dos Stark, a figura de Arya Stark apresentou-se como o oposto da figura de Sansa, sua única irmã. No início da série, a personagem tinha cerca de 11 anos de

idade. Conhecemos uma menina “travessa”, que gosta de brincar com meninos, manusear espadas, arcos e flechas – atividades geralmente destinadas ao gênero masculino.

**Figura 8: Arya Stark na 1ª temporada**



Fonte: Divulgação/HBO

O diálogo abaixo é retirado da primeira temporada e exemplifica um dos vários momentos em que Arya reforça ao pai de que é o “ponto fora da curva”.

Arya: Posso ser a senhora do castelo?

Ned: Você se casará com um poderoso lorde e governará o seu castelo. Seus filhos serão cavaleiros, princesas e senhores.

Arya: Não. Essa não sou eu.<sup>64</sup>

Diferente de Sansa, que se tornou prisioneira da casa Lannister, em Porto Real, após a decapitação do pai, Arya tornou-se fugitiva e assumiu a identidade de Arry, um garoto órfão. Até a sétima temporada, sua trajetória foi marcada pela luta pela sobrevivência em meio à mata, esconderijos e cidades desconhecidas, o que lhe distingue da jornada de sua irmã, que também lutou pela sobrevivência, embora em constante posição de submissão.

Arya estava constantemente rodeada por homens e tinha uma lista mental com os nomes de quem iria matar para vingar todo sofrimento causado a sua família. E assim o fez com muitos nomes ao longo da série. Seu amigo e espécie de tutor é Sandor Clegane, um homem que correspondia ao estereótipo de bruto e grosseiro. Guerreiro habilidoso, foi ele quem ensinou Arya a lutar e se defender de outros homens. Ela se superou a cada luta que protagonizou e o público pôde acompanhar a evolução ao longo das temporadas.

---

<sup>64</sup> Retirado do episódio “A Estrada do Rei” (Temporada 1, episódio 2).

Diferentemente de Sansa e Daenerys, Arya não foi vítima de violência sexual na trama. Todavia, nota-se como isso está relacionado à posição masculina em que ela se encontrava, desde as habilidades para luta, que justificavam sua sobrevivência, aos lugares que frequentava, geralmente cercados por homens. A fuga e a luta para sobreviver longe de casa serviu como potencializador para a ausência de sua feminilidade nos termos tradicionais dos estereótipos de gênero que, como vimos, visam exercer controle sobre as mulheres.

Soma-se a isso, a inibição da sexualidade da personagem ao sair da infância para adolescência. Enquanto Sansa e Daenerys foram forçadas a casar cedo e, no caso de Daenerys, ainda desenvolveu uma relação amorosa com o Kahl Drogo e Jon Snow, Arya não foi colocada diante de nenhum interesse amoroso por bastante tempo.

Na oitava temporada, não percebemos grandes mudanças na personalidade de Arya em relação à criança que era na primeira, mas sim a potencialização de suas características mais marcantes. Ela se tornou uma mulher adulta assertiva, independente e uma grande guerreira. Entretanto, foi nesta temporada que a personagem desenvolveu seu primeiro interesse amoroso, consumado na cena da perda da virgindade, que veio como um lembrete aos espectadores de que Arya ainda era uma mulher.

Maisie Williams, intérprete da personagem, apareceu pela primeira vez seminua na série. Apenas as nádegas e a lateral do corpo foram mostradas, com destaque para as cicatrizes que a personagem adquiriu em sua jornada. Após as reações polêmicas do público em torno das cenas de sexo em GOT, Maisie Williams garantiu em entrevista que ela pôde escolher o quanto iria mostrar no episódio<sup>65</sup>, o que evidencia uma diferença de tratamento em relação à atriz Emilia Clarke anos antes, como visto no capítulo anterior. Contudo, a pouca nudez em cena também dialoga com o perfil de Arya, bem distinto de Daenerys, que, dentre as propostas da personagem, estava a sensualidade.

Assim como foi capaz de liderar uma batalha, Arya foi quem conduziu a sua primeira relação sexual. Foi ela quem tomou iniciativa de ter sua primeira noite com Gendry, um ferreiro habilidoso e bastardo do rei Robert Baratheon, que a conhecia desde criança. O segundo episódio da temporada, “Uma cavaleira dos Sete Reinos” foi exibido em 21 de abril

---

<sup>65</sup>Disponível em <https://exitoina.uol.com.br/noticias/tv-e-series/achei-que-era-uma-brincadeira-diz-maisie-williams-sobre-cena-entre-arya-e-gendry.phtml>. Acesso em 6 out. 2020.

de 2019 e a cena fez com que aumentasse as buscas pela idade de Maisie Williams no Google, na época com 22 anos, interpretando uma personagem de 18 anos<sup>66</sup>.

A série que objetifica mulheres e reforça a submissão das mesmas em relação ao homem sob o pano de fundo do medievo e da fantasia apropria-se da pauta da liberdade sexual das mulheres também com Arya Stark. É a personificação da “mulher livre”, que escolhe com quem e quando vai fazer sexo – característica também pertencente ao *ethos masculino*<sup>67</sup>, ou seja, na ideia do que o senso comum, e os discursos midiáticos, entendem por masculinidade e os privilégios que se estendem neste âmbito (LOPES, 2020).

No transcrito abaixo, há o diálogo entre Arya e Gendry, quando ele acaba de virar Lorde; a personagem rejeitou o pedido de casamento e reforçou que esta é uma posição que nunca desejou.

Gendry: Não sei como ser Lorde de nada, mal sei como usar um garfo. Tudo o que eu sei é que você é linda, que amo você e nada disso valerá a pena se você não estiver comigo. Então fique comigo. Seja minha mulher, seja a Lady da Ponta Tempestade.

Arya: Você vai ser um Lorde incrível e qualquer Lady teria sorte de ter você. Mas eu não sou uma Lady. Nunca fui. Essa não sou eu.<sup>68</sup>

Arya foi responsável por matar um dos maiores vilões da série, o Rei da Noite, e surpreendeu as expectativas do público, já que Jon Snow era um forte candidato entre os fãs para cometer o ato de heroísmo. Somando outras tantas cenas de luta protagonizadas por Arya, a personagem foi logo associada na mídia à frase popular “Lute como uma garota”: “ela começou uma menina, mas virou uma guerreira e tanto” (TATSCH, 2019)<sup>69</sup>.

As últimas cenas de Arya em GOT consumam todas essas características; a garota rebelde, que negou a condição de Lady lhe imposta desde criança, indo explorar o que há do outro lado do mundo, como a figura 9 evidencia a partir do uso do primeiro plano, definido anteriormente, e depois, na figura 10, com o plano geral, que mostra um grande espaço no

<sup>66</sup> Disponível em <https://odia.ig.com.br/diversao/televisao/2019/04/5636099-apos-cena-de-sexo-em--game-of-thrones---aumenta-pesquisa-sobre-idade-de-atriz.html>. Acesso em 6 out. 2020.

<sup>67</sup> Refere-se à construção da imagem masculina no discurso que a série apresenta. Lopes (2020) recorre às contribuições de Aristóteles para definir o conceito de *ethos*, uma das categorias indispensáveis à retórica; responsável por causar a boa impressão, persuadir, demonstrar virtude ao ouvinte com base na imagem que o interlocutor cria de si mesmo. Segundo a autora, nos estudos de linguagem é a imagem provocada por quem fala.

<sup>68</sup> Retirado do episódio “Os Últimos Starks” (Temporada 8, episódio 4).

<sup>69</sup> Disponível em <https://oglobo.globo.com/celina/analise-de-game-of-thrones-3-episodio-lute-como-uma-garota-23629354>. Acesso em 6 out. 2020

qual os personagens não podem ser identificados (BERNADET, 1980), sendo assim utilizado para situar o espectador do destino da personagem.

**Figura 9: Arya Stark deixa Winterfell**



Fonte: cena retirada da 8ª temporada, episódio 6 (“O Trono de Ferro”). Reprodução/HBO

**Figura 10: Arya Stark a bordo**



Fonte: cena retirada da 8ª temporada, episódio 6 (“O Trono de Ferro”). Reprodução/HBO

Pode-se dizer que Arya “faz o contraponto perfeito para essa relação entre o papel feminino no medievo versus a série GOT versus a contemporaneidade” (SILVA, 2019, p. 28). Por outro lado, percebe-se como é mais fácil aproximar a personagem de pautas feministas que estão recorrentes na mídia. A série apropria-se disso ao construir a imagem de Arya. Acrescenta-se que a personagem sempre esteve posicionada em um lugar masculino, o que explica, de certa forma, a ausência de críticas de cunho sexual e misógino à ela e/ou seu desfecho, como veremos adiante.

Tanto Arya Stark, quanto Sansa Stark e Daenerys Targaryen tiveram momentos de empoderamento durante a última temporada, embora diferentes. Nas irmãs Stark, por exemplo, o empoderamento se manifestou de maneira convencionalmente positiva em suas particularidades. Não foi o caso de Daenerys, em que o empoderamento se manifestou através da loucura, tida como consequência do excesso de poder.

No mais, todas refletiram o empoderamento individual, percebido como traço comum nas cenas trabalhadas acima; sempre elas e os outros; a massa.

#### **4.4 Analisando as audiências: o que os fãs de Game of Thrones têm a dizer**

Nesta seção, vemos como a comunidade de fãs de GOT recebeu e interpretou os arcos finais de cada protagonista. Apesar de breve, trata-se de uma parte importante deste estudo de caso na tentativa de recuperar o que as audiências pensaram.

“Winterfell”, o primeiro episódio desta temporada, que foi ao ar no dia 14 de abril de 2019, foi o assunto mais comentado do Twitter, batendo a marca de 5 milhões de tuítes e 11 milhões de menções ao longo do fim de semana<sup>70</sup>. Tendo em vista as influências e a importância dos fãs no segmento dos produtos midiáticos, discutidas no capítulo 2, selecionamos alguns comentários de fãs na internet, mostrando como as mensagens da série foram recebidas por seu público.

Os comentários referentes às personagens Daenerys Targaryen e Sansa Stark foram retirados do grupo privado do Facebook, “Game of Thrones Brasil”, com 382,8 mil membros. No mecanismo de busca, foram colocados os nomes das personagens seguidos da palavra “final”, resultando na escolha de duas publicações relevantes acerca dos desfechos das personagens. Em tempo, não foram encontradas publicações temáticas sobre o final da Arya Stark no grupo. Por isso, a busca foi realizada no Twitter através da hashtag #GameofThronesFinale seguida da palavra-chave “Arya Stark” (ver anexos 3, 4 e 5).

No quadro abaixo foram colocados os resultados encontrados após a seleção. As amostras são de caráter ilustrativo, escolhidas de maneira aleatória apenas para mapear, de maneira breve, o que os fãs acharam sobre a narrativa que este trabalho procurou problematizar.

---

<sup>70</sup> Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/game-of-thrones-bate-recorde-de-audiencia-em-estreia-da-ultima-temporada/>. Acesso em 14 ago. 2020.

**Quadro 2: palavras e ideias-chave retiradas de comentários de fãs na internet sobre as personagens e seus finais**

Daenerys Targaryen	Sansa Stark	Arya Stark
Corrido; esperava uma morte melhor; interessante; erro do roteiro; nítido o destino; mal construído; roteiro ruim; caminho final cheio de buracos; merecia morrer umas cinco vezes.	Feliz; digno; merecido; não aprendeu nada com tudo o que sofreu; sofreu muito, mas nunca saiu por aí matando pessoas inocentes; conseguiu se manter forte e viva.	Desbravadora; aventureira; maravilhosa; maior guerreira viva; maior lenda de todos os sete reinos; único final coerente; Arya Stark Colombo; merecidíssimo; verdadeira rainha.

Fonte: Elaboração da autora, 2020

Pelas publicações analisadas houve um consenso de que o arco final de Daenerys ou mesmo a sua morte não levou em consideração a trajetória e a relevância da personagem. No entanto, também há comentários que pediram por uma “morte melhor” para a personagem, dialogando com a espetacularização da morte comum e incitada na mídia, já discutida anteriormente. Entende-se também que o destino de Daenerys já estava traçado como consequência das decisões que tomou nos últimos episódios desde que se sentiu ameaçada.

Já a aprovação do público pelo desfecho da Sansa está condicionada a uma espécie de redenção. Mesmo com a trajetória marcada pela violência e abuso, Sansa seguiu com a figura da mocinha, diferente de Daenerys que, com trajetória similar, tornou-se vilã. O final de Sansa, dessa forma, esteve dentro do esperado. Com Arya, observou-se um consenso nas principais publicações que trazem seu nome e a hashtag; de que o final fez jus à trajetória dela. Nota-se até uma comparação da personagem com uma personalidade masculina histórica. Entendem que Arya sempre foi uma “mulher livre” e fora do padrão esperado pelas mulheres da época.

## 5. CONCLUSÃO

O avanço das lutas emancipatórias permitiu ver, nitidamente, mudanças comportamentais e simbólicas incorporadas às personagens femininas dos produtos da indústria cultural. Se antes eram majoritariamente as princesas e mocinhas à procura de amores, hoje mulheres ou mesmo meninas mais jovens com personalidades fortes e independentes ganham mais espaço nas histórias.

Assim como em novelas, filmes e outras séries, GOT trouxe isso ao apresentar, há dez anos, essas três personagens escolhidas. Era o pacote completo: narrativa milimetricamente rica para ser explorada em diversos níveis e frentes; personagens que causavam identificação com o público a partir do que começava a ser discutido com mais afinco na sociedade.

À medida em que pautas feministas passaram a se fazer mais presentes no imaginário social, vimos como algumas delas foram instrumentalizadas pelo capital e, claro, pela grande mídia – “algumas” porque não é interessante, do ponto de vista do próprio sistema, minar a desigualdade de gênero.

Como abordado, a indústria cultural de que falavam Adorno e Horkheimer (1985) é pornográfica e pudica. Ainda que suas manifestações se apresentem como emancipatórias, elas de fato contribuem para repressão. Na mesma série em que vemos personagens mulheres relevantes ao roteiro e com comportamentos que poderiam aproximá-las do que se entende por uma política feminista, há também a apresentação da violência naturalizada como um mal necessário à mulher, a objetificação e a hipersexualização de seu corpo. Também foi interessante identificar na série a reprodução de estereótipos mais associados a mulheres, como a fraqueza sentimental e submissão ao homem no relacionamento amoroso, e quando elas estão em posição de poder, como a da líder tirana e louca.

A ideia deste trabalho foi explorar os modos de representação do feminino na mídia e como tais representações se associam aos ideais feministas discutidos nos dias atuais até determinado ponto. Uma mulher poderia se tornar rainha sem precisar de um homem ao seu lado, assim como também não precisaria se comportar como uma dama se o seu interesse fosse lutar e desbravar novas terras. Contudo, ainda haverá uma parte desse conjunto de representações do feminino nos produtos midiáticos que mantém a mulher na condição de

subalternidade; de segundo sexo, como diria Beauvoir (2009), pois é a partir da desigualdade de gênero que o público e o privado se fundem e o capitalismo industrial se alicerça.

Nesse sentido, entende-se que, por mais que GOT se promovesse a partir de suas protagonistas fortes e empoderadas, sua narrativa não deixava de se ancorar em elementos atrativos ao observador masculino. As cenas de violência contra a mulher não eram colocadas para chocar e provocar reflexão ao espectador, assim como as cenas de sexo poderiam ser, muitas das vezes, justificativas para objetificar e hipersexualizar a mulher em determinado quadro.

Se a violência era uma realidade para as mulheres da era medieval e ainda é para as mulheres hoje, o roteiro da série não o apresentou como ponto de debate e reflexão para modificar o cenário. De mesmo modo ocorre com a luta pela liberdade sexual; a trama não trata como uma causa importante a ser debatida, mas se aproveita da nudez, ultrapassando os limites da exaltação para a objetificação do corpo feminino – historicamente sexualizado e visto como objeto na sociedade.

Essas discussões também serviram para mostrar que o feminismo possui suas tensões internas, apesar de todas as vertentes lutarem por emancipação de alguma maneira. Ocorre que a experiência de ser mulher é atravessada por outros pertencimentos, embora, nesta análise, os estereótipos tratados emanem de uma frente liberal do movimento. Diante desse contexto, as críticas se fizeram necessárias e indispensáveis nas reflexões propostas e realizadas com ajuda de Fraser (2009) sobre como os ideais da segunda onda do feminismo foram apropriadas pelo capitalismo neoliberal. De maneira semelhante ao que acontece com a política de reconhecimento do neoliberalismo progressista discutido em Fraser (2018), a representatividade de grupos subalternizados nos produtos da indústria cultural visa atingir uma determinada parcela da população de modo que se reconheçam e consumam seus discursos, estando estes, porém, ressignificados em prol de interesses econômicos.

Para comprovar as implicações práticas das representações problemáticas discutidas neste trabalho, alguns comentários de fãs na internet são bastante significativos. Ainda que as amostras sejam pequenas e de caráter ilustrativo, pôde-se perceber como a relação de dominação entre os sexos e a apologia à violência apresentadas em GOT se mostraram presentes nos comentários dos fãs como algo natural. Também foi interessante notar como os valores normalmente associados aos sentimentos de “justiça” e o ato de julgar livremente

no vasto tribunal da internet se fizeram presentes nas percepções dos fãs sobre o que aconteceu com cada uma das personagens.

A discussão proposta no decorrer da pesquisa pretendeu partir de problematizações; desde a ideia de desassociar a fantasia como justificativa para o abuso, sobretudo quando glamourizado, até a de reconhecer a apropriação de algumas pautas do movimento feminista em detrimento de outras pelo peso que elas ocupam em determinados espaços. Enquanto espectadora da série, me vi no desafio de tentar desconstruir mesmo a personagem de Arya Stark, desde o início livre e independente, mas que assim o é por sempre ter pertencido a um lugar masculino, beneficiando-se deste *ethos*.

Pertencente a um dos maiores conglomerados de mídia atual, Game of Thrones é só um dos diversos locais ocupados majoritariamente por homens e que reflete a predominância de um gênero historicamente privilegiado, na trama em si e nos próprios bastidores. Diante dessas reflexões, cabe a nós mulheres, seja na academia ou em outros espaços, continuar questionando o que é naturalizado e o que não nos permitem dizer da nossa maneira e com a nossa própria voz.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955)**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). São Paulo: ECA/USP, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNNEWALD, José Lino (trad. e org.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. *E-book*.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luís Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014. *E-book*.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. Cultivo mediático e suas consequências: um problema e duas propostas para análise de efeitos dos media. **Revista Contemporânea**, Ondina, v. 5, n. 1 e 2, p. 1-23, dez. 2007. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3504/2559>. Acesso em 25 set. 2020.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Volume I. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CIPRIANO, Dandara; CAZECA, Dilaércio Neto; NASCIMENTO, Paulo Henrique; COVALESKI, Rogério. **Representação estética do corpo feminino no cinema e seus reflexos sociais: a mulher como objeto midiático**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Juazeiro, BA: 5 a 7 de julho de 2018. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0430-1.pdf/>. Acesso em 1 out. 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. **Revista Mediações**, Tradução de Anselmo da Costa Filho e Sávio Cavalcante. Londrina, v. 14, n. 2, p. 11-33, jul./dez. 2009. Disponível em

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4505/3782>. Acesso em 25 set. 2020.

\_\_\_\_\_. Do neoliberalismo progressista a Trump – e além. **Revista Política e Sociedade**. Tradução de Paulo S. C. Neves. Florianópolis, v. 17, n. 40, p. 43-64, set./dez. 2018. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2018v17n40p43>. Acesso em 23 maio 2021.

FOCAULT, Michael. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 45-71, ago./dez. 2004. Disponível em [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1120/1061](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1120/1061). Acesso em 25 set. 2020.

GARCIA, Clara Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

HALL, Stuart. Teoria da recepção. In: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 353-404.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LASSWELL, Harold D. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1978.

LIPPMANN, Walter. **Opinião Pública**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LOPES, Lucineide Matos. **A construção do ethos masculino em anúncios publicitários de perfume à luz de uma análise semiolinguística**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Fortaleza: PPGL/UFCE, 2020.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MISS REPRESENTATION. Direção: Jennifer Siebel Newsom. New York: Girls' Club Entertainment, 2011. 1 DVD (85 minutos).

MIYAMARU, Flávio. **Transições entre mídias: arcabouço tecnológico para aplicações de mídia cruzada**. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica). São Paulo: POLI/USP, 2010.

ORTIS, Andréa Corneli. **Representações femininas em Game of Thrones: mediações entre os sete reinos e a contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Santa Maria: CCSH/UFSM, 2019.

PHILLIPS, Anne. De uma política de ideias a uma política de presença. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 2001, v. 9, n. 1, p. 268-290, jan. 2001. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/ref/v9n1/8615.pdf>. Acesso em 25 set. 2020.

PORTO, Mauro P. **Enquadramentos da mídia e política**. In: XXVI Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS). Caxambu, MG: 22 a 26 de outubro de 2002. Disponível em <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/26-encontro-anual-da-anpocs/gt-23/gt09-13/4400-mporto-enquadramentos/file>. Acesso em 24 set. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIORDAN, Ellen. Intersections and new directions: on feminism and political economy. In: MEEHAN, Eileen R. (org.); RIORDAN, Ellen (org.). **Sex & Money: feminism and political economy in the media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 3-15.

SANTOS, Suzy do; AIRES, Janaine; BAHIA, Sil; GONÇALVES, Mariana; SCHRAMM, Luanda; TORQUATO, Chalini. Nós, as economistas políticas da comunicação: um conto de sub-representações e apagamentos em busca de um final feliz no reino encantado da EPC brasileira. **Revista Eptic**, Sergipe, v. 22, n.3, set-dez. 2020. Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/13922/10968>. Acesso em 2 jan. 2021.

SCHRAMM, Luanda. **Comunidades interpretativas e estudos de recepção: das utilidades e inconveniências de um conceito**. In: XIV Encontro Anual da Associação Nacional do Programas de Pós-graduação em Comunicação (COMPÓS). Niterói, RJ: 1 a 4 de junho de 2005. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_873.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_873.pdf). Acesso em 20 set. 2020.

\_\_\_\_\_. Estudos literários e práticas de recepção midiática. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 18, p. 225-246, jun. 2008. Disponível em <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17471/11107>. Acesso em 19 set. 2020.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e leitura. A hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur como fundamentação para os estudos de recepção**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, BA: 4 a 5 de setembro de 2002. Disponível em [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002\\_Anais/2002\\_NP1SCHRAMM.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP1SCHRAMM.pdf). Acesso em 19 set. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em 21 set. 2020.

SEIXAS, Lia. **Redefinindo os gêneros jornalísticos: propostas de novos critérios de classificação**. Portugal: LabCom Books, 2009.

SERRA, Sonia. **Vertentes da Economia Política da Comunicação e pesquisa do jornalismo**. In: Encontro Anual da Associação Nacional do Programas de Pós-graduação em Comunicação (COMPÓS). Bauru, SP: 6 a 9 de junho de 2006. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_519.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_519.pdf). Acesso em 23 set. 2020.

SILVA, Marcel. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>. Acesso em 14 ago. 2020.

SILVA, Sara Oliveira e. **Relações de gênero para além da muralha: o empoderamento feminino na série televisiva Game of Thrones, na representação da mulher medieval entre séculos XI ao XIII**. Monografia (Graduação em Licenciatura em História). Delmiro Gouveia: Campus Sertão/UFAL, 2019.

SOUSA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 9-29, abril 2017. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/ref/v25n1/1806-9584-ref-25-01-00009.pdf>. Acesso em 17 ago. 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

TORRES, Eduardo Cintra. Folhetim, uma história sem fim: dos primeiros jornais de massas à internet. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 1-26, dez. 2012. Disponível em <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21013/11388>. Acesso em 13 ago. de 2020.

VIEIRA, Eloy Santos. **O lugar do fandom no processo produtivo das indústrias culturais no contexto da cultura da convergência: os casos de 'Doctor Who Brasil' e 'Universo Who'**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Cristóvão: PPGCOM/UFS, 2015.

WASKO, Janet. **How Hollywood works**. London: SAGE Publications, 2003.

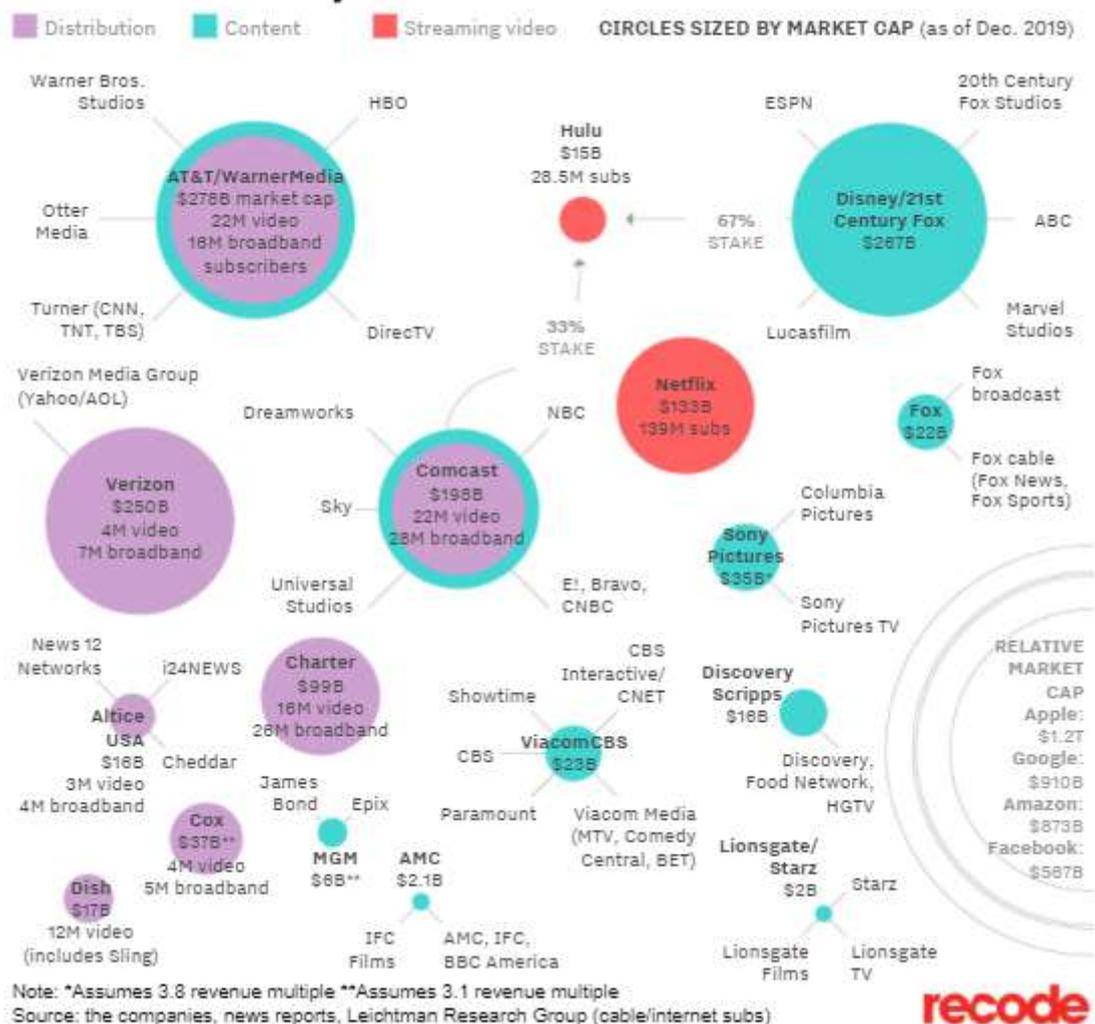
WOLF, Naomi. **O Mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. **Revista Lua Nova**. São Paulo, n. 67, p. 139-190, 2006. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ln/a/346M4vFfVzg6JFk8VZnWVvC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 30 dez. 2020.

## 7. ANEXOS

### 7.1 Anexo 1 – Diagrama dos maiores conglomerados de mídia atual

#### Media landscape



Fonte: Recode by Vox (2019)

## 7.2 Anexo 2 – Capa da edição de 2018 da The New Yorker



Fonte: The New Yorker (2018)

### 7.3 Anexo 3 – Amostra de comentários Daenerys Targaryen

Sobre **Discussão** Avisos Salas Tópicos Membros Eventos Mídia Arquivos

**Lu N Alves**  
21 de setembro de 2020 ·

O final da Daenerys Targaryen já estava escrito na segunda temporada e ninguém percebeu. Quando a Daenerys teve aquela visão onde aparece na sala do trono e a sala estava toda destruída sobre cinzas, depois saiu pela porta da muralha (Jon Snow) e finalmente encontra Khal Drogo junto com seu filho. Faz todo sentido que eles só seguiram oq tava certo pra ela.

62 31 comentários

Curtir  Comentar

Comentários mais relevantes ▾

**João Victor Silva**  
O problema não foi ela ter morrido, e sim o que levou a morte dela, foi tão corrido pra uma personagem central, mataram ela tão indignamente como se não fosse uma personagem épica.  
Curtir · Responder · 23 sem   11

**Milene Teza**  
Antes da 8 temporada sair eu estava aflita por conta dessa visão, pra mim tbm estava nítido que ela morreria. Mas na minha cabeça ela morreria no Norte, na guerra

**Sobre**  
Grupo oficial da página Game of Thrones Brasil  
[www.facebook.com/GOTBrasil...](http://www.facebook.com/GOTBrasil...) Ver mais

**Privado**  
Somente membros podem ver quem está no grupo e o que publicam.

**Visível**  
Qualquer pessoa pode encontrar o grupo

**Grupo Geral**

Fonte: Facebook (Grupo “Game of Thrones Brasil”)

**Game Of Thrones Brasil**

contra os mortos. Afinal na visão qnd ela vai tocar o trono, o portão da muralha se abre e ela vai parar na muralha. Na minha cabeça faria sentido a visão se, ela tivesse morrido lá pelo norte na guerra dos mortos e não em Kingsland assassinada pelo Jon Snow 🙄   4

Curtir · Responder · 23 sem

↳ 2 respostas

**Kauan Slim**  
Sim! Pra mim já era nítido o destino dela... Eu só esperava uma morte melhor  
Curtir · Responder · 23 sem   9

↳ 1 resposta

**Tsu Keehl**   
Os produtores conseguiram fazer essa conexão no episódio final porém, levando em conta os livros, creio que a morte dela será mais digna, do tipo de ela se sacrificar mesmo para ajudar a acabar com a ameaça da Longa Noite. Até porque o Martin meio que ... Ver mais   4

Curtir · Responder · 23 sem

↳ 2 respostas

**Daniel Sena**  
O problema não é o destino e sim o caminho final cheio de buracos.  
Curtir · Responder · 23 sem   3

↳ 1 resposta

**Sobre**  
Grupo oficial da página Game of Thrones Brasil  
[www.facebook.com/GOTBrasil...](http://www.facebook.com/GOTBrasil...) Ver mais

**Privado**  
Somente membros podem ver quem está no grupo e o que publicam.

**Visível**  
Qualquer pessoa pode encontrar o grupo

**Grupo Geral**

Fonte: Facebook (Grupo “Game of Thrones Brasil”)

## 7.4 Anexo 4 – Amostra de comentários Sansa Stark e Daenerys Targaryen

Game Of Thrones Brasil

Maurizio Frigerio · 4 de outubro de 2020 · 🌐

Quem merecia um final feliz?

Sansa

Daenerys

Sobre

Grupo oficial da página Game of Thrones Brasil  
www.facebook.com/GOTBrasil... Ver mais

🔒 Privado  
Somente membros podem ver quem está no grupo e o que publicam.

👁 Visível  
Qualquer pessoa pode encontrar o grupo

👤 Grupo Geral

Fonte: Facebook (Grupo “Game of Thrones Brasil”)

Game Of Thrones Brasil

2,1 mil · 92 comentários

Curtir · Comentar

Comentários mais relevantes ▾

Escreva um comentário...

Roberto Carvalho  
Não precisava de um final Disney pra Dany, só acho que o final não foi coerente com tudo que a personagem fez na série, se ela morresse de um jeito não bosta mas que pelo menos explicasse melhor o motivo blz

Curtir · Responder · 21 sem · 5

↳ 1 resposta

Ruan Rodrigues  
As duas, sofreram muito deveriam ganhar um final feliz, a Sansa ganhou.

Curtir · Responder · 21 sem · 2

Dany Lima Rocha  
Mas Sansa teve um final feliz. Faria mais sentido colocar a Cersei pra competir com a daenerys. Agora entre as duas a Sansa merece óbvio, sofreu muito mas nunca saiu por ai matando pessoas inocentes.

Curtir · Responder · 21 sem · 3

↳ 1 resposta

Sobre

Grupo oficial da página Game of Thrones Brasil  
www.facebook.com/GOTBrasil... Ver mais

🔒 Privado  
Somente membros podem ver quem está no grupo e o que publicam.

👁 Visível  
Qualquer pessoa pode encontrar o grupo

👤 Grupo Geral

Fonte: Facebook (Grupo “Game of Thrones Brasil”)

**Game Of Thrones Brasil** + Convidar Q ...

**Vanessa Guimarães**  
 Ambas! Apesar de está mais para SONSÁ Stark, ela sofreu demais e conseguiu se manter forte e viva até o final. Viu o pai morrer e norte ser quase apagado. A Dany nem preciso falar, né? Merecia demais a felicidade.  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Laryssa Noleto**  
 Óbvio que a Daenerys. Sansa também, mas só conseguiu ser uma fofqueira traidora que não aprendeu nada com tudo o que sofreu  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Kylla Silva**  
 O único final que Sansa merecia era a Morte...tosca demais  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Adriano Souza**  
 Daenerys, a Sansa vacilou demais.  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Isadora Sixx**  
 Como alguém consegue gostar da Sansa  
 Curtir · Responder · 21 sem

↳ 2 respostas

**Pedro Vinicius Machado**  
 mas a sansa teve um final feliz, e o melhor da série

**Sobre**  
 Grupo oficial da página Game of Thrones Brasil  
[www.facebook.com/GOTBrasil...](http://www.facebook.com/GOTBrasil...) Ver mais

**Privado**  
 Somente membros podem ver quem está no grupo e o que publicam.

**Visível**  
 Qualquer pessoa pode encontrar o grupo

**Grupo Geral**

Fonte: Facebook (Grupo “Game of Thrones Brasil”)

**Game Of Thrones Brasil** + Convidar Q ...

**Sívio Alves Soares**  
 Daenerys merecia morrer umas 5 vezes!  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Caren Raquel Alves Cercei**  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Jonathan Rodrigues**  
 Oi galera, da uma ajuda aí, minha sobrinha está concorrendo a um prêmio na escolinha, é só curtir a foto no link.  
<https://www.facebook.com/100040863081075/posts/373496900689076/>  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Wallace Nicacio Duarte**  
 Final feliz eu não sei, mas nem mil putas me dariam mais prazer que ver a sansa morrer de forma lenta e agonizante!  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Jairo Ribeiro**  
 A da série é um porre mesmo  
 Curtir · Responder · 21 sem

**Sobre**  
 Grupo oficial da página Game of Thrones Brasil  
[www.facebook.com/GOTBrasil...](http://www.facebook.com/GOTBrasil...) Ver mais

**Privado**  
 Somente membros podem ver quem está no grupo e o que publicam.

**Visível**  
 Qualquer pessoa pode encontrar o grupo

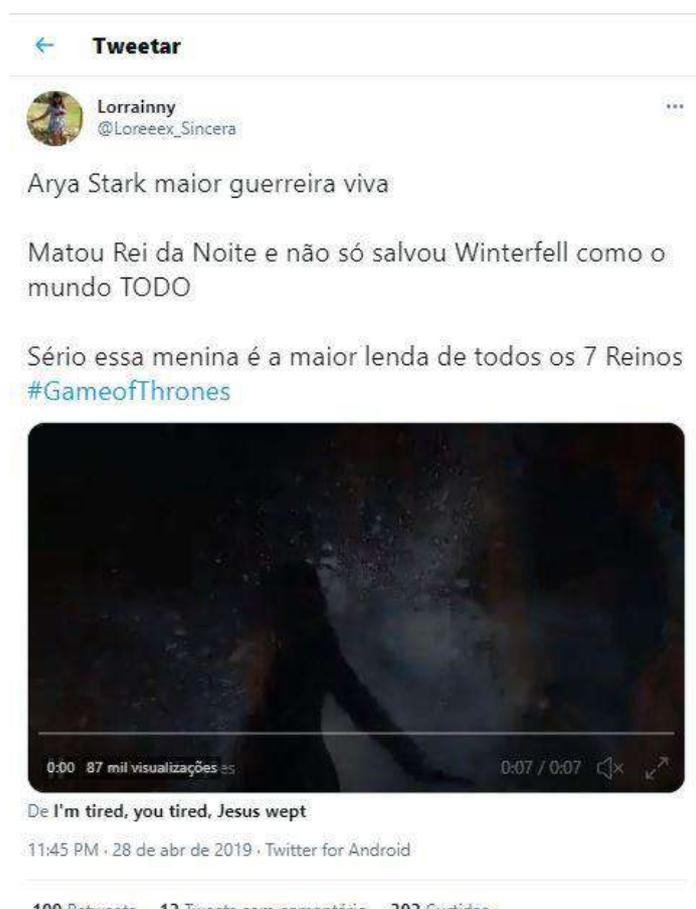
**Grupo Geral**

Fonte: Facebook (Grupo “Game of Thrones Brasil”)

## 7.5 Anexo 5 – Amostra de comentários Arya Stark



Fonte: Twitter



Fonte: Twitter

[←](#) **Tweetar**

 **Cecilia**  
@Ceciliaquerida

[#GameOfThronesFinale](#) [#AryaStark](#) arya aventureira  
único final coerente



12:19 PM · 20 de mai de 2019 · Twitter for Android

17 Retweets 2 Tweets com comentário 62 Curtidas

Fonte: Twitter

[←](#) **Tweetar**

 **Jones Tavares**  
@JohnnyBigoo

Arya Stark Colombo, saiu de Westeros pra descobrir as  
Américas [#GameOfThronesFinale](#)

2:35 AM · 20 de mai de 2019 · Twitter for Android

Fonte: Twitter



Fonte: Twitter