

PERSONAGENS FEMININAS E VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM *GAME OF THRONES*: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO* DOS LIVROS À TV ¹

Luísa Schardong²
Gabriela Machado Ramos de Almeida³

RESUMO

Este artigo tem como objetivo compreender como a mulher é representada, especialmente no que se refere à violência de gênero, na adaptação dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo* para a série de TV *Game of Thrones*, veiculada pelo canal HBO. Uma das produções seriadas de maior repercussão popular em cartaz na TV atualmente, *Game of Thrones* tem sido acusada de promover a violência contra personagens femininas, em cenas que provocaram grande repercussão na imprensa, em fóruns virtuais de fãs e em círculos feministas. Para identificar elementos de representação, foram analisadas quatro cenas entre a primeira e a quarta temporadas da série, que correspondem aos três primeiros livros da saga. O trabalho se baseia nas contribuições das teorias da adaptação literária para o audiovisual, dos Estudos Culturais e dos estudos de gênero. Concluiu-se que, em *Game of Thrones*, as personagens femininas moldam-se a arquétipos considerados tradicionais em sociedades patriarcais e são reforçadas como figuras dependentes, frágeis e especialmente sujeitas à violência de gênero.

Palavras-chave: narrativa seriada televisiva; adaptação literária; representação; violência de gênero; *Game of Thrones*.

1. INTRODUÇÃO

A adaptação de obras literárias para meios audiovisuais se tornou um recurso bastante comum no meio cinematográfico contemporâneo, embora não seja recente. Nos últimos dez anos, especialmente, canais da televisão fechada empreenderam esforços neste sentido, transformando sequências de livros em séries de TV, como ocorreu com *The Walking Dead*, *The Vampire Diaries* e *Dexter*. Este é o caso, também, do objeto de estudo deste artigo, a série

¹ Trabalho inscrito para o GT Comunicação e Cultura, do VII Encontro de Pesquisa em Comunicação – ENPECOM.

² Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA/Canoas). Email: luisa.schar@gmail.com

³ Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); professora do curso de Comunicação Social da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA/Canoas). Email: gabriela.mralmeida@gmail.com

Game of Thrones, produzida pela HBO⁴, que é uma adaptação dos livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, escritos por George R.R. Martin.

À exemplo de outros escritores, como fizeram C. S. Lewis criando a terra de Nárnia⁵ e J. R. R. Tolkien desenhando a Terra Média⁶, Martin criou o *Mundo de Gelo e Fogo*. O universo criado faz claras alusões à Idade Média, mesmo que não se refira a um espaço geográfico ou tempo calcados no mundo histórico – um recurso utilizado, em casos assim, para “preencher o fosso existente entre o mundo real e aquele da ficção” (JOST, 2012, p. 21). Deste modo, o autor abre algumas portas para o mundo real, palpável, a fim de que o leitor compreenda a ficção (JOST, 2012, p.28).

Apesar de ser uma das séries de maior repercussão popular e audiência entre as que estão em exibição no momento, *Game of Thrones* tem sido cercada também por algumas polêmicas. A adaptação dos livros para as telas tem sido criticada, pois embora seja fiel aos impressos em termos de enredo, foge ao texto original quando se trata da representação das mulheres, apresentando cenas de violência extrema (inclusive visual), que envolvem estupros, perseguições, assassinatos, tortura, assédio e humilhação.

Para além do que as cenas mostram por si (como um estupro incestuoso ou uma caçada com cães ferozes da qual uma vassala se torna vítima por puro sadismo de um personagem masculino), há um outro detalhe relevante: tratam-se de cenas que não existem nos livros - ou que ao menos não existem do mesmo modo, com a mesma violência - e foram criadas especificamente para a adaptação televisiva.

Diferentemente dos livros, especialmente nas primeiras temporadas, em *Game of Thrones* o que se percebe é que a mulher dentro da trama está frequentemente associada a uma função narrativa ligada a elementos masculinos. Por isso, a adaptação é analisada com o intuito de entender como essa transposição foi feita.

Para fins de embasamento teórico, serão exploradas as contribuições de autores de três vertentes: as teorias da adaptação literária, os estudos de representação e os estudos de gênero.

⁴ Séries como *Game of Thrones* são características da HBO, cujos programas, maduros e provocativos, geralmente envolvem sexualidade e violência, o que transformou o canal em um fornecedor de conteúdo direcionado para o público adulto (SANTOS, 2011, p.51). A presença de fortes cenas de sexo e violência se apoiam na linha estratégica e editorial adotada pela emissora desde a década de 1980.

⁵ A série literária *As Crônicas de Nárnia* é composta por sete livros. Nárnia é um universo fantástico paralelo ao mundo conhecido no século XX.

⁶ A Terra Média é um mundo fictício antigo, como um período imaginário do passado. Ela é palco da trilogia *Os Senhor dos Aneis* e *O Hobbit*, entre outras obras de Tolkien.

Na seção que aborda a adaptação, os autores referidos são Julio Plaza, Robert Stam e Tzvetan Todorov. Já a seção que aborda a representação é baseada principalmente em Stuart Hall e Douglas Kellner. A discussão sobre gênero que norteia o trabalho é oriunda dos escritos de Joan Scott. Num momento posterior, serão analisadas algumas cenas entre a primeira e a quarta temporadas de *Game of Thrones*, buscando compreender como o feminino foi representado na adaptação. A escolha das cenas foi feita levando em conta a temática da violência sexual e da violência física contra personagens femininas. Elas foram comparadas com os trechos correspondentes da obra literária, com base nos quais a adaptação foi feita.

2. SOBRE A CRIAÇÃO DE MUNDOS E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Esta seção é composta por dois temas que se inter-relacionam na análise de *Game of Thrones* aqui proposta: a criação de mundos e a adaptação cinematográfica. A primeira subseção abordará a teoria de Tzvetan Todorov a respeito da invenção de mundos no gênero literário, além de classificar o *Mundo de Gelo Fogo* a partir desta conceituação. Já a segunda apresenta uma reflexão sobre a adaptação cinematográfica, baseada nos estudos de Robert Stam e Júlio Plaza.

2.1 O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO

Quando o leitor (ou espectador) se depara com um universo ficcional e os fenômenos que o acompanham ocorre o que Todorov (1981, p.90) entende como um processo de adaptação. Diferente da adaptação cinematográfica, abordada a seguir, aqui se entende a adaptação como assimilação, ou seja, como o momento no qual o leitor vacila entre dois caminhos possíveis frente ao novo (ou, conforme Todorov, o sobrenatural):

(...) ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 1981, p.15).

Estas duas opções levam a três diferentes gêneros literários: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. O gênero fantástico se dá quando um evento sobrenatural surge em um panorama familiar, cotidiano e presumível. Tudo na história ocorre normalmente até que algo inexplicável quebra a constância deste mundo natural, defrontando os personagens com um

impasse. Segundo Todorov (1981), o discurso narrativo fantástico mantém personagens (e leitores) num estado de incerteza permanente em relação à veracidade daqueles fenômenos. Isso significa que o coração do fantástico é a vacilação do leitor (TODOROV, 1981, p.19)⁷. Já a aceitação de algo que não seria possível de se concretizar no mundo familiar deixa “o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 1981, p.15)⁸.

Todorov (1981, p.32) compreende que o leitor, ao aceitar a anormalidade de um feito, tem duas alternativas: caso ele decida que as leis da realidade explicam os fenômenos descritos, a obra pertence ao gênero estranho; porém, se ele admite novas leis mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, a produção integra o gênero maravilhoso.

O maravilhoso, caso do objeto de estudo deste artigo, instaura seu universo sem suscitar questionamentos por parte do leitor, pois estabelece pouca ou nenhuma relação entre o novo mundo que apresenta e o mundo standardizado. Este gênero implica imergir num “mundo cujas leis são (...) diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (TODOROV, 1981, p.83). Isso explica, por exemplo, dragões e feiticeiros se consolidarem como elementos aceitáveis dentro de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e, conseqüentemente, a *Game of Thrones*.

2.2 DAS PÁGINAS PARA A TELA

Quando uma produção audiovisual encontra inspiração e/ou se baseia em um livro, seus criadores lidam especialmente com a expectativa do público que teve contato com a obra original. Apesar do rigor técnico para com cenário, locações e figurino, *Game of Thrones* recebe, a cada temporada, críticas dos telespectadores-leitores às cenas de violência contra a mulher⁹.

⁷ “O fantástico não consiste, por certo nesses acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária” (TODOROV, 1981, p.50).

⁸ Cabe dizer que em cada um dos casos há um subgênero transitivo entre fantástico - estranho e entre fantástico – maravilhoso, mas estes não são relevantes para a pesquisa.

⁹ O Estadão noticiou a repercussão da cena em abril de 2014. Disponível em: <
<http://cultura.estadao.com.br/blogs/fora-de-serie/george-r-r-martin-fala-do-suposto-estupro-em-game-of-thrones/>>

O The New York Times publicou um artigo a respeito em maio de 2014. Disponível em: <
http://www.nytimes.com/2014/05/03/arts/television/for-game-of-thrones-rising-unease-over-rapes-recurring-role.html?_r=0>

Embora as adaptações sejam muito comuns no meio audiovisual contemporâneo, a polêmica em torno dos seus mecanismos ocupa a teoria do cinema há pelo menos 70 anos. Sobre o tema, o teórico André Bazin redigiu, em meados de 1940, o ensaio *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, se posicionando favoravelmente ao diálogo entre o cinema e outras artes, sob o argumento de que isso democratizava a literatura (STAM, 2007).

Apesar das influentes considerações de Bazin, construiu-se uma espécie de hierarquia em que essas diferentes narrativas estão, ainda hoje, inseridas. Fazendo um julgamento valorativo, numa visão do senso comum que guarda um teor um tanto frankfurtiano, a literatura é tida como superior, como se a linguagem escrita condissesse com o que é culto e a linguagem oral refletisse incultura.

Em síntese, Stam e Bazin indicam que mesmo a história da literatura é marcada por obras que fazem referência a um cânone que lhe é anterior, de modo que a ideia de “original” e os juízos de valor sobre as adaptações devem ser problematizados. Com esse viés, questionando a classificação que coloca a literatura “acima” do cinema, Stam dialoga com Julio Plaza (1987). Em sua obra sobre adaptação que se tornou referencial para o estudo das adaptações no Brasil, Plaza cita Haroldo de Campos para explicar que, embora o meio original e o produto traduzido tenham diferentes linguagens, suas informações estéticas estarão ligadas entre si (CAMPOS apud PLAZA, 1987, p.28). Isto posto, ainda segundo Plaza (1987), ainda que a tradução não oculte a obra em que foi baseada, acaba por seguir seu próprio caminho, que seria o da tradução criativa. Neste sentido, a criação de novos personagens ou de situações que não existem no texto original se justificam plenamente.

Ainda que aqui se pudesse falar em adaptação bem ou mal feita, esta ideia não será abordada, pois se basearia em noções moralistas de fidelidade que, conforme Stam (2007, p.51), falham em mensurar a qualidade de qualquer adaptação - se é que ela pode ser determinada de alguma forma. Por isso, em seu lugar, será admitido, de acordo com Stam (2007, p.27), que a tradução sugere um esforço de transposição intersemiótica, o que inclui as perdas e ganhos típicos de qualquer adaptação.

Embora em *Game of Thrones* a série televisiva mantenha estreita relação com a literatura, fica claro que o meio audiovisual desenvolveu sua própria forma de narrar uma história. Ao traduzir um sistema semiótico (como a literatura) para outro (como uma série de TV) são utilizados recursos temporais e espaciais ilimitadas da produção audiovisual para expandir o drama, empregando equivalentes cinematográficos para determinados signos literários. Apesar destas possibilidades, por vezes, a série condiciona os papéis femininos às

figuras da mãe zelosa (Cersei Lannister), esposa carinhosa (Caitlyn Stark) e mulher ou filha submissa (Sansa Stark), como será abordado a seguir.

3. ANÁLISE DAS CENAS: REPRESENTAÇÃO DA MULHER E VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM *GAME OF TRONES*

Para compor o processo analítico da representação do feminino em *Game of Thrones*, quatro cenas entre a primeira e a quarta temporada foram escolhidas. A seleção se deu com base em dois grupos temáticos: violência física e violência sexual contra mulheres. O recorte de cenas foi determinado a partir dos episódios que geraram repercussão negativa para a série, justamente aqueles que continham cenas que, na visão dos espectadores que reagiram ao conteúdo, subjulgavam ou violentavam personagens femininas. Metodologicamente, a análise segundo Vanoye & Goliot-Lété (2008, s/p), qualquer análise audiovisual deve passar por etapas de desconstrução, reconstrução e interpretação do material observável. Portanto, para auxiliar neste processo, foi elaborado um quadro¹⁰, a partir do qual foram comparados os discursos imagéticos-verbais das cenas da série e dos trechos do livro.

3.1 VIOLÊNCIA SEXUAL

3.1.1 Daenerys Targaryen e Kahl Drogo: estupro na noite de núpcias

Na primeira temporada de *Game of Thrones*, no primeiro episódio, a personagem Daenerys Targaryen, então adolescente, é obrigada por seu irmão, Viserys Targaryen, a se casar com o bárbaro da etnia *dothraki*¹¹ Khal Drogo. A união é um acordo entre os dois homens: Daenerys é entregue ao guerreiro em troca da ajuda de seu exército para reconquistar *Westeros*, terra outrora governada pela família Targaryen. Ao ouvir a contestação de Daenerys, que não quer se casar, Viserys retruca com a seguinte afirmação:

¹⁰ O quadro não se encontra reproduzido nesta versão do texto, por limitação de espaço. Baseado em Pereira (2014, p.72)

¹¹ A tribo *Dothraki* é a personificação bárbara da mescla entre hunos e mongóis (FRANKEL, 2014). Este povo nômade habita o continente de *Essos*, tido como selvagem pelo continente de *Westeros*, palco central da ação em *Game of Thrones*. De certo modo, no universo de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, *Westeros*, com seus reinos e intrigas políticas, assemelha-se à Europa. Consequentemente, o eurocentrismo permeia a narrativa: *Westeros* é o centro do mundo e clãs lutam para dominá-lo. Quanto mais distantes de *Westeros*, mais bárbaros são os povos.

- *Com o exército de Khal Drogo, eis como vamos para casa. E se pra isso tiver de se casar e com ele dormir, é isto que fará. – sorriu-lhe. – Deixaria que todo seu khalasar a fodesse se fosse preciso, minha doce irmã, todos os quarenta mil homens e também seus cavalos, se isto fosse necessário para obter o meu exército. Fique grata que seja só Drogo.* (MARTIN, 2010, p. 31)

Assim, na série, Daenerys é obrigada pelos dois personagens masculinos a consumir o casamento, contra a sua vontade. Aqui, a dominação masculina, que segundo Bourdieu (1999) exerce uma dominação simbólica sobre todo o tecido social, é elucidada. A esta altura, ela e Drogo nunca experimentaram um diálogo, pois sequer falam a mesma língua. Neste contexto, o primeiro momento a sós do casal ocorre após a celebração do casamento, já na noite de núpcias.

A cena inicia em plano aberto, com Daenerys de costas para a câmera fitando o mar em uma praia rochosa, ao pôr do sol, enquanto Drogo a observa, em primeiro plano. Cores quentes compõem a fotografia da cena, o que transmite a sensação de intimidade. Quando Drogo se aproxima, a câmera mostra o rosto tenso de Daenerys. Ele caminha lentamente ao seu redor, olhando-a fixamente, como se fosse o caçador e ela a presa. O plano abre novamente e é possível vê-lo despindo Daenerys, que chora. Drogo limpa uma lágrima de seu rosto e pronuncia a única palavra que conhece na língua da esposa: “não”. Assim, ocorre a primeira comunicação verbal entre marido e mulher e se sucede o seguinte diálogo:

Daenerys: Você sabe a língua comum?

Drogo: Não.

Daenerys: ‘Não’ é a única palavra que você conhece?

Drogo: Não.

Com o plano aberto, Drogo tira o vestido de Daenerys e ela cobre os seios com as mãos, ao passo que ele a impede e a instrui a se abaixar, de costas para ele. Ele se posiciona atrás dela e a câmera exhibe a lateral do tronco nu e a cabeça baixa de Daenerys, que chora. Do ponto de vista técnico, o que se percebe é que o corpo da mulher está em evidência durante toda a cena, em nu frontal: Drogo a despe de frente para o telespectador, mas ele, por outro lado, não tem a nudez exposta. Além disso, a decupagem e o posicionamento da câmera

auxiliam na elaboração imagética, evidenciando o sofrimento da personagem que chora na consumação do estupro, em primeiro plano, de frente para o espectador (ver figura 1).

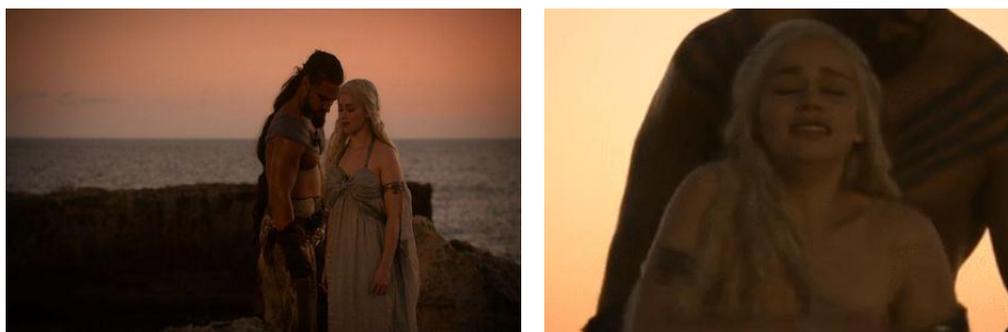


Figura 1: Frames da cena da noite de núpcias/estupro de Daenerys. (impressão de tela *Game of Thrones* 1ª temporada)

Ademais, o estupro criado na série confunde o desenvolvimento da relação destes personagens, já que Drogo e Daenerys acabam por se envolver afetivamente e viver momentos de cumplicidade e amor no decorrer da narrativa, à exemplo do que ocorre no livro¹². Na obra literária, a relação entre o casal é consensual. Ainda que Daenerys se sinta ameaçada por seu irmão e entenda que na sua cultura, o homem (Viserys), no exercício da função patriarcal, detém o poder de determinar sua conduta (SAFFIOTI, 2003, s/p), quando está a sós com Drogo, a personagem entende que a escolha de consumir ou não o casamento naquela noite é dela. Nas páginas, ela dá uma permissão e toma a iniciativa. O livro, diferente da série, não explicita posições da relação sexual, pois o trecho literário termina antes dessa consumação¹³.

¹² Na mesma temporada, Daenerys protagoniza um momento íntimo com uma criada, pedindo-lhe orientações para agradar o marido que a estuprara. A cena trata de duas mulheres nuas se tocando com o objetivo de proporcionar prazer a um personagem masculino. Esta cena não existe nos livros, pois neles é Daenerys quem, certa noite, domina e seduz Drogo por sua própria vontade.

¹³ Contudo, o livro explica que o sexo à moda dothraki ocorre com o homem posicionado sobre a mulher, enquanto esta fica de costas para ele.

A cena, além de violenta, ressalta valores antiquados de gênero, relacionando o feminino com fraqueza e o masculino com força. Como aponta Laura Mulvey, é comum que nas narrativas audiovisuais a mulher exista em função do outro masculino:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 2011, s/p.).

Aqui, quando se fala em gênero, adota-se a definição estabelecida por Scott (1995). Embora este conceito, historicamente, permeie uma associação binária (homem versus mulher), Scott (1995, p. 88) entende que o termo, mais do que mera referência à oposição dos sexos, enfatiza um sistema de relações “que pode incluir sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade” (SCOTT, 1995, p. 88). Na definição da autora, desta forma, as significações de gênero e de poder se constroem reciprocamente, sendo o gênero uma forma de dar significado a elas: “o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (SCOTT, 1995, p. 88).

Apesar da violência sofrida no início da série, a personagem de Daenerys¹⁴ tem um salto em seu arco narrativo (tanto no livro quanto na série). A partir da segunda temporada/livro, após a morte do marido Drogo, ela deixa de ser representada como alguém dependente e frágil e se torna líder de parte da tribo *dothraki*. Daenerys, enquanto uma das personagens femininas mais importantes de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones*, conquista independência ao longo dos capítulos, sem a necessidade de apoio em uma figura masculina, mas apenas depois da morte do marido. Ela não volta a se tornar vítima de violência de gênero e inclusive usa o poder que vai adquirindo ao longo da narrativa para mandar matar o próprio irmão, que afinal foi quem a submeteu ao casamento forçado e a usava para tentar reconquistar o trono perdido pela família alguns anos antes.

3.1.2 Cersei Lannister e Jaime Lannister: estupro incestuoso no velório do filho

¹⁴ No primeiro livro, ela tem apenas treze anos, embora na série seja interpretada por uma atriz de vinte e três.

Uma das cenas mais polêmicas que envolvem *Game of Thrones* compõe o terceiro episódio da quarta temporada da série. Nela, a personagem rainha Cersei Lannister é estuprada pelo seu irmão e amante, Jaime Lannister, enquanto vela o corpo do filho morto, Joffrey Baratheon – que, por sua vez, também é filho de Jaime e não do rei Robert Baratheon, como a família pensa¹⁵.

Enlutada, Cersei chora a perda do primogênito quando Jaime adentra o septo e pede que os guardas e religiosos ali presentes deixem-no a sós com a irmã e Joffrey. Nesta sequência, os planos são abertos em poucos momentos e a temperatura da imagem é predominantemente fria, marmórea e bastante sombreada. Nela, vê-se o corpo de Joffrey em um ataúde no centro do septo, vestido com roupas negras. Ao seu lado, Cersei o vela, inconformada.

Jaime e Cersei têm um diálogo breve e tenso sobre o possível assassino do filho. Em dado momento, Cersei chora e pede que Jaime vingue Joffrey (que, afinal, é seu filho). O casal se abraça e troca um beijo, porém Cersei se afasta abruptamente de Jaime, voltando a velar o filho. Jaime se enfurece com a recusa da irmã:

Jaime: Você é uma mulher atroz. Porque os deuses fizeram-me amá-la?

Cersei: Jaime, não aqui, por favor. Por favor. Pare com isto. Pare.

Jaime: Não. Eu não me importo. Eu não me importo.



Figura 2: Frames da cena do estupro de Cersei pelo irmão. (impressão de tela *Game of Thrones* 4ª temporada)

Em *A Tormenta de Espadas*, livro no qual a temporada é baseada, a relação de Jaime e Cersei no septo é consentida. O Jaime das páginas estava na guerra havia meses e, ao

¹⁵ Cersei e Jaime são irmãos gêmeos e mantêm uma relação incestuosa escondida da sociedade e da família. Eles geraram três filhos: Joffrey, que está sendo velado; Myrcella, enviada para casar com um príncipe na distante terra de Dorne, e Tommen, que sucede o irmão morto no Trono de Ferro.

finalmente regressar à capital, se depara com o filho morto e a mulher que ama entregue ao sofrimento. Mais do que mero desejo, o momento que partilham se trata de um reencontro, uma espécie de consolação. Assim, embora seja vista como errada e proibida, a paixão entre os irmãos perde o sentido quando as camadas de estupro e violência são adicionadas. Na série, Jaime havia regressado há semanas da guerra e presenciado a morte do filho. Além disso, ele e Cersei já tinham tido outros encontros, o que, segundo os autores da série em entrevista¹⁶, justificaria a diferença no conteúdo da adaptação.

A atitude de Jaime na cena contradiz a postura adotada alguns episódios antes, quando este salva uma personagem guerreira, Brienne de Tarth, de ser estuprada por sequestradores. Jaime, entretanto, tem uma mão amputada em represália. Cabe explicar que antes de Jaime e Brienne serem sequestrados pelo grupo, era Brienne quem mantinha Jaime cativo como prisioneiro de guerra. Portanto, ainda que Brienne não inspire bons sentimentos no personagem, ele ainda assim intervém contra a tentativa de abuso. Ou seja, Jaime quase foi morto tentando salvar Brienne de um estupro, tornando ainda mais contraditória a investida dele contra a irmã/amante.

O estupro da quarta temporada contrasta com o de Daenerys: Cersei é estuprada completamente vestida (ver figura 2). Se considerarmos que, conforme Hall, qualquer som, palavra, imagem ou objeto que desempenhe a função de um sinal e esteja organizado com outros sinais em um sistema, é capaz de carregar e expressar significado (HALL, 2013, p.5), entende-se que a cena é focada muito mais na dor emocional da vítima do que na erotização feminina. Ainda assim, o abuso que Cersei sofre na série impacta o arco narrativo do personagem masculino. Para Frankel (2014, s/p), esse tipo de escrita trivializa a violência contra mulher, pois atenta para como a agressão afeta o homem, não a mulher violentada. Frankel (2014, s/p) diz que o estupro de Cersei é uma represália às atitudes da personagem, que é impulsiva e age baseada em sua paixão pelos filhos e pelo irmão. Assim, ela opera no mesmo sistema de valor que outros personagens masculinos deste mundo que, de outro modo, são visto como heróis e rebeldes, enquanto ela é pintada como vilã por ter atitudes semelhantes às dos homens que a cercam.

3.2 VIOLÊNCIA FÍSICA

¹⁶ Disponível em: <<http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/review-game-of-thrones-breaker-of-chains-uncle-deadly>>

3.2.1 Ros e Joffrey Baratheon: feminicídio

A próxima cena é curta, dura aproximadamente 20 segundos. Ela faz parte de uma sequência de pequenos recortes encobertos pelo discurso de um personagem que não participa fisicamente de nenhuma destas cenas. A voz é de Petyr Baelish, dono de uma famosa rede de bordeis. A cena mostra o personagem Joffrey Baratheon sentado em um divã, segurando uma arma na mão. Sua expressão é séria, mas satisfeita. O plano é aberto apenas o suficiente para perceber que está em seu quarto, de mobília escura, pesada e masculina. As janelas do ambiente estão fechadas e a fraca fonte de luz no local provém de algumas velas, que projetam diversas sombras. Isso ajuda a entender que o comportamento perverso e questionável de Joffrey é um segredo.

A câmera acompanha o personagem quando este se levanta e para somente quando ele passa por uma grande cama de dossel. Pendurada pelos braços, com os joelhos flexionados e a cabeça pendente, está Ros. A prostituta, entregue por Baelish para a diversão de Joffrey, está morta. Ela desagradou seu chefe ao tentar interferir em questões políticas. Seu corpo, bastante evidenciado por um vestido de tecido quase transparente, foi perfurado em diversos locais por grossas flechas disparadas por Joffrey¹⁷. Seu seios e quadril estão parcialmente expostos. Não só as palavras e imagens, mas também objetos, podem figurar como significantes na produção de sentido, segundo Hall: "roupas, por exemplo, podem ter a simples função de cobrir o corpo e protegê-lo. Mas roupas também são sinais. Elas constroem um significado e carregam uma mensagem" (HALL, 2013, p. 22). Ou seja, no caso de Ros o figurino se transforma em um código que se converte em um significado que pode ser lido como uma linguagem.

Finalizando a cena, da metade até o final da frase proferida por Baelish, a câmera percorre lentamente o corpo de Ros em plano aberto, mostrando a vulnerabilidade da personagem e evidenciando a violência a qual foi exposta (ver figura 3). Aqui, fazendo um contraponto entre a representação de Ros e a de Joffrey, evidencia-se a proposição do que Ferrand chama de hierarquias entre os gêneros, ou seja, "o 'sexo forte' somente existe na medida em que um 'sexo frágil' é caracterizado" (FERRAND apud COUTINHO, 2010, p 145).

¹⁷ Entretanto, ele não aparece alvejando-a.



Figura 3: Frames da cena da morte de Ros. (impressão de tela *Game of Thrones* 2ª temporada)

A prostituta Ros foi introduzida na série desde a primeira temporada. Ela, que não existe nos livros, foi utilizada no enredo para ressaltar traços da personalidade de personagens masculinos: apresentou a luxúria do personagem Tyrion em uma cena na qual fazem sexo; posteriormente, para enfatizar o quão Baelish era poderoso e, por fim, morta e excluída da história, para expressar a crueldade e insanidade de Joffrey – personagem que, a esta altura, já havia decapitado o pai da noiva e obrigado cavaleiros a duelarem até a morte.

3.2.2 Ramsey Bolton e Tansy: a caçada

Ramsey Bolton é o filho bastardo de um lorde cuja família é conhecida pela selvageria e crueldade¹⁸. Embora a brutalidade de Ramsey fique evidente em sequências antes deste episódio, a exemplo de quando tortura e castra Theon Greyjoy (que se torna seu escravo), o segundo episódio da quarta temporada começa com uma cena que não existe nos livros, mas que serve para reforçar sua desumanidade. A cena começa com Ramsey e Myranda, uma criada com a qual está envolvido, liderando uma caçada contra Tansy, outra vassala. Theon também participa da cena, mas expressa medo e repulsa, embora não interfira na sequência dos fatos. Dois enormes cães negros de caça latem ferozmente: os latidos e o choro desesperado da moça compõem a trilha sonora da sequência.

Myranda e Ramsey lançam flechas contra Tansy, que continua correndo. Quando uma das flechas a acerta na coxa, Tansy cai em uma depressão onde há um córrego quase seco. Ramsey comemora e elogia o tiro de Myranda. O diálogo que os personagens têm explica o porquê da perseguição: Myranda tem ciúme de Tansy. Ramsey sorri sadicamente durante a

¹⁸ O livro conta que Ramsey foi concebido em um estupro, embora isto não apareça na série de TV. O rapaz esfola os inimigos vivos, dá seus corpos aos cães e leva suas peles para casa como troféus.

cena e é irônico em suas falas. Antes de impelir os cães contra a moça ferida, ele diz que está fazendo isso porque ela se tornou um problema.

Embora a cena como um todo seja perturbadora, a tensão atinge o telespectador especialmente quando os cães alcançam a jovem. É possível ouvir os cães rasgando e mastigando sua carne, enquanto Tansy grita. Esta parte não é mostrada explicitamente, mas é possível ouvir tudo, até que a personagem silencia. A câmera mostra o rosto atormentado de Theon e os sorrisos de Ramsey e Myranda (ver figura 4).

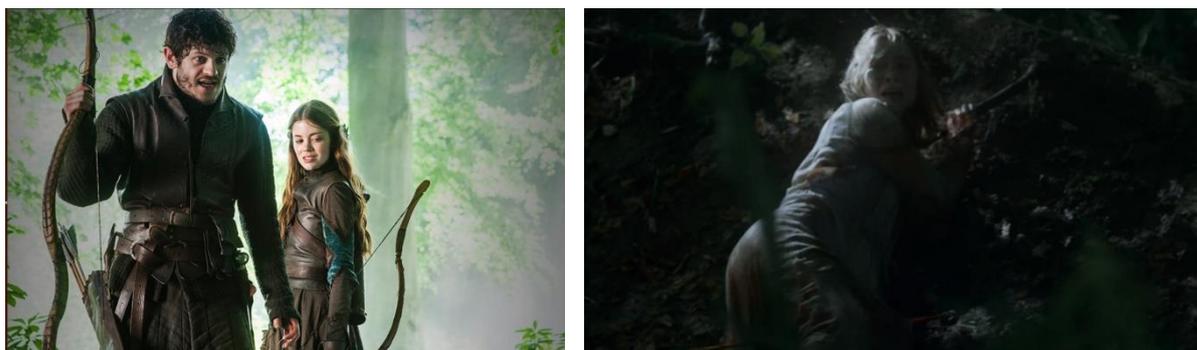


Figura 4: Frames da cena da caçada contra Tansy. (impressão de tela *Game of Thrones* 4ª temporada)

À exemplo de Ros, Tansy é outra personagem criada especialmente para a série, utilizada na trama tão somente para destacar traços de personagens masculinos. Embora Myranda participe ativamente da perseguição, é Ramsey quem controla a cena e é mostrado em primeiro plano, sempre em *contra-plongée* (a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima) em relação à Tansy. O caráter deste tipo de cena abala o tratamento de questões como o feminicídio. Fernandes explica que este tipo de produção tem viés sensacionalista e que o discurso nele presente privilegia “construções exacerbadas de modelos e arquétipos sociais e culturais já enraizados no imaginário social” (FERNANDES, 2012, p. 97), construindo uma imagem de mulher vulnerável, passiva e subordinada à dominação masculina e à violência física e emocional extrema.

4. CONCLUSÃO

A saga *As Crônicas de Gelo e Fogo* é aclamada, entre outros, por suas personagens femininas tridimensionais - até as figuras mais controversas e odiadas como Cersei são personagens relacionáveis e de fácil identificação (FRANKEL, 2014, s/p). Já na série, estas personagens são forçadas a se moldar a arquétipos mais tradicionais, que compõem uma

sociedade patriarcal. Desta forma, a série *Game of Thrones* reforça representações femininas como figuras dependentes e frágeis, muitas vezes com a justificativa de se passar num passado imaginado em que todo tipo de violência contra a mulher era passível de existir de forma normalizada.

A falta de peso com a qual alguns assuntos são tratados na série é problemática. Temas que envolvem o estupro e a violência contra a mulher são abordados, mas sem que seja feita uma reflexão mais aprofundada sobre eles. Sabe-se que, especialmente durante guerras medievais, mulheres eram subjugadas e estupradas (e ainda o são, seja em situações extremas de guerras ou mesmo em sociedades ocidentais consideradas menos permissivas à violência de gênero e ao machismo). A série, contudo, transformou o estupro em entretenimento, erotizando-o em cenas como a noite de núpcias de Daenerys e Drogo. Para Frankel (2014, s/p), usar um estupro para introduzir ou mudar o arco narrativo de um personagem é problemático por que o reduz à violência sofrida. Ademais, o que se percebe, na série e nos livros, é que mesmo as personagens que não sofreram esta violência vivem sabendo que a degradação sexual existe e é uma possibilidade muito real em suas vidas. A violência contra a mulher, ainda que em diferentes graus nos dois produtos, é sempre onipresente.

Por fim, esse uso escancarado de violência é reforçada pelo fato de o *Mundo de Gelo e Fogo* se assemelhar à Idade Média e, ao mesmo tempo, não se passar em um mundo conhecido, o que contribui para liberdade de adaptação de cenas violentas. Ainda que a HBO seja conhecida por narrativas adultas, fica claro que os criadores e roteiristas de *Game of Thrones* se valem desta noção para potencializar cenas fortes, tornando-as ainda mais perturbadoras aos olhos do público.

5. REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre (1999). **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

COUTINHO, Lúcia Loner. **Antônia sou eu, Antônia é você: identidade de mulheres negras na televisão brasileira**. 2010. 189 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/dissertacao_lucia.pdf>. Acesso em: 12 maio 2015.

FERNANDES, Ises Cleide da Cunha. **Representação da violência de gênero contra a mulher nos jornais de Cabo Verde: uma análise de conteúdo de A Semana, A Nação e Expresso das Ilhas**. 2012. 183 f. TCC (Graduação) - Curso de Faculdade de Biblioteconomia

e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40236/000827631.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 27 maio 2015.

FERRAND, Michèle. Relações sociais de sexo e relações de gênero: entrevista concedida a: RIAL, Carmen; LAGO, Mara, GROSSI, Miriam. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 13, n. 3, set-dez. 2005. pp.677-689. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8385/7724>. Acessado em: 03 jun. 2015

FRANKEL, Valerie Estelle. **Women in Game of Thrones: Power, conformity and resistance**. Jefferson: Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

HALL, Stuart. **The Work of Representation**. Thousand Oaks: Sage Publications Ltd, 2013. Disponível em: <http://www.sagepub.com/upm-data/55352_Hall_ch_1.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2015.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012. (Estudos sobre o audiovisual).

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru. EDUSC, 2001.

MARTIN, George R. R.. **A Fúria dos Reis**. São Paulo: Leya, 2011.

MARTIN, George R. R.. **A Guerra dos Tronos**. São Paulo: Leya, 2010.

MARTIN, George R. R.. **A Tormenta de Espadas**. São Paulo: Leya, 2011.

MULVEY, L. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: MACEDO, A. G.; RAYNER, F. (Org.). Gênero, cultura visual e performance: Antologia crítica. Ribeirão: Edições Húmus, 2011.

PEREIRA, Germana da Cruz. **As representações do gênero feminino no seriado A Grande Família: uma análise crítica do discurso imagético-verbal**. 2014. 155 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10509/1/2014_tese_gcperreira.pdf>. Acesso em: 12 maio 2015.

SAFFIOTI, H. "**Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero**". In SEGATO, R. L. (org.); Las estructuras elementares de la violencia. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTOS, Máira Bianchini dos. **'Não é TV': estratégias comunicacionais da HBO no contexto das redes digitais**. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Midiática, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_arquivos/29/TDE-2012-11-16T093102Z-3827/Publico/SANTOS, MAIRA BIANCHINI DOS.pdf>. Acesso em: 23 maio 2015.

SCOTT, Joan Wallach. "**Gênero: uma categoria útil de análise histórica**". Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papius, 2007.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, [S.l.], n. 51, p. 019-053, abr. 2007. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775>>. Acesso em: 25 Abr. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2. ed. Cidade do México: Premia, 1981. Tradução de: Digital Source. Disponível em: <[https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1314997/mod_resource/content/1/Tzvetan Todorov - Introdução à literatura Fantástica.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1314997/mod_resource/content/1/Tzvetan_Todorov_-_Introdução_à_literatura_Fantástica.pdf)>. Acesso em: 25 maio 2015.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papius, 2008.