



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO**



LARYSSA GONÇALVES DE LIMA

**GÊNERO E REPRESENTAÇÃO NA SÉRIE *GAME OF THRONES*:
As possibilidades e impossibilidades das mulheres através da trajetória de Cersei
Lannister**

Monografia

Mariana
2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO**

Laryssa Gonçalves de Lima

**GÊNERO E REPRESENTAÇÃO NA SÉRIE *GAME OF THRONES*:
As possibilidades e impossibilidades das mulheres através da trajetória de Cersei
Lannister**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de bacharel em jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça

Mariana
2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L732g Lima, Laryssa Gonçalves de.
Gênero e representação na série Game of Thrones [manuscrito]: as possibilidades e impossibilidades das mulheres através da trajetória de Cersei Lannister. / Laryssa Gonçalves de Lima. - 2022.
88 f.: il.: color., tab..

Orientador: Prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Comunicação. 2. Identidade de gênero. 3. Cultura. 4. Ficção. I.
Machado, Felipe Viero Kolinski. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III.
Título.

CDU 316.77:305

Bibliotecário(a) Responsável: Sione Galvão Rodrigues - CRB6 / 2526



FOLHA DE APROVAÇÃO

Laryssa Gonçalves de Lima

**Gênero e Representação na série Game of Thrones:
As possibilidades e impossibilidades das mulheres através da trajetória de Cersei Lannister**

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Aprovada em 10 de junho de 2022.

Membros da banca

Doutor - Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Doutora - Karina Gomes Barbosa - Universidade Federal de Ouro Preto
Mestra - Jussara de Souza Lima da Silva - Universidade Federal de Ouro Preto

Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 30/07/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 30/07/2022, às 11:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0370744** e o código CRC **42D7AC01**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Renata, que em meio às dificuldades criou sozinha duas filhas. A mulher que abriu todos os meus caminhos e me ensinou que a educação é o bem mais valioso. Sem ela, sem suas batalhas, nada disso seria possível. Obrigada mãe, seu esforço nunca será despercebido.

Agradeço ao meu orientador, Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, que construiu esse caminho ao meu lado e sempre foi muito solícito quando precisei. Mantenho toda a minha admiração à sua pessoa e ao seu trabalho incrível. Você brilha.

Ele nunca vai ler, mas eu faço toda questão de agradecer na escrita e nos gestos do dia a dia ao meu gato, Sushi, que esteve comigo durante toda realização desse trabalho e todo amor felino proporcionado nos momentos tortuosos.

Agradeço as duas casas que me acolheram em Mariana, as repúblicas Rasga Saia e Lém Kaza, onde fiz grandes amigos e passei momentos dos quais jamais me esquecerei. Vocês me mudaram como pessoa, para sempre!

Ao meu melhor amigo, Luis Felipe, que cresceu comigo e foi um ponto de apoio durante toda essa jornada. Nossa relação é o mundo secreto que existe ali em público, mas ninguém mais nota.

Por fim, agradeço ao Universo por tudo, bom ou ruim, que me aconteceu.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar as questões de gênero e representação emergentes na série *Game of Thrones*, a partir da trajetória da personagem Cersei Lannister. Ao longo das oito temporadas da série, a personagem perpassa pelo mundo fictício de Westeros como mulher, mãe e, posteriormente, rainha. Para realizar esta análise foram escolhidas 25 cenas consideradas importantes na trajetória da personagem. O trabalho discorre sob a ótica de cinco categorias: as relações afetivo-sexuais de Cersei, a personagem como vítima do patriarcado, operante de lógicas patriarcais, a maternidade e, por fim, o poder. As análises se consolidam com base nas teorias e trabalhos de Douglas Kellner (2001), Judith Butler (2012; 2018), Kolinski Machado (2018; 2022), Frankel (2014), Lauretis (1994) e outros autores importantes na construção da discussão sobre gênero, ficção e fantasia.

Palavras-chaves: *Game of Thrones*, Cersei Lannister, representação, gênero, cultura.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze how issues of gender and representation emerge in the *Game of Thrones* tv show, from the path and history of the character Cersei Lannister. Over the eight seasons of the series, the character goes through the fictional world of Westeros as a woman, mother and queen. For this analysis 25 scenes were chosen, important in the character's path. The paper is built through five categories: Cersei's affective and sexual relationships, the character as a victim of the patriarchy, operating in patriarchal logics, motherhood and, finally, power. The research is consolidated on the theories and works of Douglas Kellner (2001), Judith Butler (2012; 2018), Kolinski Machado (2018; 2022), Frankel (2014), Lauretis (1994) and other authors in order to move the discussion around gender, fiction and fantasy.

Keywords: *Game of Thrones*, Cersei Lannister, representation, gender, culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cersei usando tecidos florais na primeira temporada.	22
Figura 2 - Cersei usando tecidos em tons escuros e ombreiras que lembram armaduras na última temporada.	22
Figura 3 – Protocolo analítico	31
Figura 4 – Cersei observa Robert apalpar outra mulher	41
Figura 5 – Cersei transa com o irmão	42
Figura 6 – Robert e Cersei riem quando conversam sobre o casamento	43
Figura 7 – Cersei e Lancel Lannister	44
Figura 8 – Cersei sentada no Trono de Ferro quando Euron adentra o salão com as prisioneiras	47
Figura 9 – Euron Greyjoy leva as prisioneiras até Cersei.	47
Figura 10 - Robert dá um tapa em Cersei	49
Figura 11 – Jaime estupra Cersei no velório do filho	51
Figura 12 – O cabelo de Cersei é raspado para realização da sua marcha	54
Figura 13 - Cersei realiza a marcha da vergonha	54
Figura 14 – Cersei visita Bran desacordado	56
Figura 15 – Cersei assiste a queda do Septo de Baelor com seus inimigos dentro	58
Figura 16 – Cersei ao lado de Septã Unella amarrada.....	59
Figura 17 – Elaria e Tyene Sand como prisioneiras de Cersei Lannister.....	60
Figura 18 – Cersei e Joffrey discutem em frente ao Trono de Ferro.....	64
Figura 19 – Cersei chora pela ida de Myrcella a Dorne	65
Figura 20 – Cersei com Tommen no colo durante a batalha.	67
Figura 21 – “Pietà” de Michelangelo	67
Figura 22 – Cersei e Jaime debruçados sob o corpo de Joffrey	68
Figura 23 – Cersei e Oberyn conversam	70
Figura 24 – Cersei percebe que sua filha está em uma mortalha dourada.....	71
Figura 25 – Coroação de Cersei Lannister	74
Figura 26 – Missandei é refém de Cersei	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Tabela de cenas por episódio e temporada.....	32
---	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 NARRATIVAS SERIADAS FICCIONAIS	12
2.1 Ficção e fantasia	14
3 GÊNERO E REPRESENTAÇÃO FEMININA EM GAME OF THRONES	17
4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	28
5 ANÁLISES CRÍTICAS: OS CINCO LUGARES DE CERSEI NA NARRATIVA	38
5.1 Relações afetivo-sexuais de Cersei Lannister	40
5.2 Inverno Patriarcal: Uma análise de Cersei Lannister como vítima do patriarcado	48
5.3 Cersei Lannister: A vilã.....	55
5.4 Maternidade: “a maior honra de uma rainha”	61
5.5 Poder: O breve reinado de Cersei Lannister.....	73
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

1 INTRODUÇÃO

*“Quando o peão entra nos conflitos, ele pensa como um rei
 O que ele sabe, dá os golpes quando vai para a luta
 E ele vai ganhar tudo antes de entrar no ringue
 Não há ninguém para batalhar quando sua mente é sua força
 Então, quando você for sozinho, segure sua própria mão
 E lembre-se que a profundidade é a maior das alturas
 E se você sabe onde está, sabe onde pousar
 E se você cair, não importa, porque você sabe que está certo.”*

Fiona Apple

Em 17 de abril de 2011 foi transmitido pelo canal HBO o primeiro episódio da série *Game of Thrones*. Oito anos, oito temporadas e um orçamento milionário¹ depois, em 2019 a emissora transmitiu o seu último episódio totalizando o recorde em audiência de 19 milhões de pessoas² com transmissão simultânea ao redor do mundo. De acordo com Frankel (2014, p. 1) (tradução nossa), “mulheres fazem parte de 42%, algo entre 2 milhões de pessoas, na audiência de 4.8 milhões da série.” Mais do que uma série de fantasia envolvendo dragões, bruxas, guerras e batalhas, *Game of Thrones* e seus complexos personagens suscitam diálogos e discussões importantíssimos para os estudos culturais. Em especial as mulheres presentes na série, as quais não são meros peões, mas tão ardilosas quanto os próprios reis, usam dos jogos mentais como uma arma de batalha e sozinhas seguram suas próprias mãos porque sabem que estão certas, como diz o poema de Fiona Apple na epígrafe deste capítulo. Este trabalho tem como objetivo entender as compreensões de gênero e sociedade a partir das representações femininas na série, em especial, a personagem Cersei Lannister interpretada por Lena Headey, a atriz com 38 anos na primeira temporada e 46 na última temporada.

A série, dirigida por D.B. Weiss e David Benioff, trata-se de uma adaptação dos livros de fantasia “As Crônicas de Gelo e Fogo” de George R. R. Martin. *Game of Thrones* conta sua

¹SENA, Victor. *Game of Thrones: HBO investiu ao menos US\$ 650 milhões na série*. **EXAME**, São Paulo, 13 de abril de 2019. Negócios. Disponível em: <<https://exame.com/negocios/game-of-thrones-hbo-investiu-ao-menos-us-650-milhoes-na-serie/>>. Acesso em: 20 de maio de 2022.

²Game of Thrones: episódio final bate recorde de audiência nos EUA. **EXAME**, São Paulo, 21 de maio de 2019. Casual. Disponível em: <<https://exame.com/casual/episodio-final-de-game-of-thrones-bate-recordes-de-audiencia-nos-eua/>>. Acesso em: 31 de out. de 2021.

história a partir do continente fictício de Westeros e, posteriormente, de Essos, centrando-se nos Sete Reinos governado pelo Rei que ocupa o Trono de Ferro situado em Porto Real, na primeira temporada é ocupado por Robert Baratheon (marido arranjado de Cersei). Após a morte de Robert, a narrativa concentra-se em diversos núcleos de personagens com ambições e motivações diferentes, mas também centradas no Trono de Ferro. Estes personagens são envoltos com objetos fantásticos, desde dragões até magia e “zumbis” (posteriormente apresentados na narrativa como *white-walkers*).

Cersei Lannister é uma das protagonistas femininas de todas as oito temporadas da série que, apesar de ostentar um grande número de personagens masculinos, compreende mulheres fortes com características marcantes e singulares (Rohr et al., 2019) tais como Cersei. Apresentada como a única filha mulher da família Lannister, Cersei divide o legado com dois irmãos: Tyrion e Jaime. A mãe dos irmãos Lannister morreu logo após dar à luz ao irmão mais novo de Cersei, Tyrion, do qual a personagem guarda rancor pela morte da mãe, mas também mantém respeito (de acordo com uma fala da atriz Lena Headey em entrevista)³. Jaime, por sua vez, é a relação amorosa secreta de Cersei. Mãe de três filhos, primeiramente apresentados como frutos do casamento com Robert Baratheon e posteriormente revelados como frutos da relação com o irmão, a maternidade torna-se um ponto forte da personagem, lutando inúmeras batalhas por seus filhos. No decorrer das oito temporadas, apesar de ser representada como uma vilã impassível, Cersei passa por inúmeras situações de vulnerabilidade tais como: casamento forçado, uma tentativa de suicídio, violência física, estupro, perda de filhos, martírio pela Igreja (KOLINSKI MACHADO, 2022) e batalhas a fim de reassegurar o lugar da sua família no Trono de Ferro.

A escolha desse objeto se dá pelo fato de entender as discussões acerca de fantasia, ficção e realidade, seguindo fundamentos de estudos socioculturais midiáticos. *Game of Thrones* antes de tudo, apresenta-se como uma saga de fantasia que mostra heróis, reis e seres místicos. No entanto, este trabalho pretende analisar as imbricações da fantasia de *Game of Thrones* perante a realidade e os estigmas de representações de gênero na nossa sociedade atual. A personagem escolhida como objeto central deste estudo é uma mulher que, apesar de manter-se em um lugar de privilégio, é também vítima das lógicas patriarcais perpetuantes na narrativa. Como mulher vivendo na contemporaneidade e estudante do curso de jornalismo, ao assistir

³HEADEY, Lena. **A Decade of Game of Thrones | Lena Headey on Cersei Lannister (HBO)**. Youtube, GameofThrones. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJtkFcSWFd0&ab_channel=GameofThrones>. Acesso em: 31 de out. de 2021.

Game of Thrones uma série de questionamentos e provocações abriram-se na minha mente. Desde o ritmo do qual carregam-se as narrativas de fantasia perante as mulheres protagonistas das mesmas quanto às produções de sentido que podem ser mobilizadas pelas escolhas de enquadramentos, sendo este um fator de extrema importância ao falarmos de representação na mídia. Posso dizer que, em termos de representatividade, me vi representada por muitas mulheres em *Game of Thrones*, de Arya Stark e até mesmo em nosso objeto de pesquisa, Cersei Lannister. Todas, inclusive eu, com uma característica muito comum, tornar-se mulher em um mundo do qual isso não seja um processo muito justo ou igualitário para todas.

Ainda que a história de *Game of Thrones* se dê em um mundo fantástico, a narrativa atravessa os limites da ficção e traz pontos assertivos da sociedade atual. O que nos interessa pensar nesta pesquisa é a abordagem de tais pontos que perpassam entre realidade e ficção. Tendo em vista cenas de violência de gênero e sexualidade na série, e que marcam a trajetória da rainha Lannister, entendemos a vivência e as respectivas representações de gênero na trama de fantasia, seu lugar de frente ao patriarcado, as produções de sentido que podem ser ou não mobilizadas ao público, e finalmente, a redenção da personagem. Em uma perspectiva mais próxima, no Brasil, onde uma mulher é estuprada a cada 8 minutos de acordo com dados do 14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2020), certas lógicas machistas irrompem do imaginário fantasioso para a realidade.

A questão norteadora para o problema de pesquisa pode ser definida na seguinte pergunta:

- A partir de 25 cenas que compõem a trajetória da personagem Cersei Lannister, de *Game of Thrones*, e sob a luz de cinco categorias classificatórias (relações afetivo-sexuais, vítima do patriarcado, operadora de lógicas patriarcais, maternidade e poder), quais sentidos são mobilizados pelos autores da obra em torno das possibilidades e impossibilidades de ser mulher na trama?

Para além do problema de pesquisa central, outras questões surgem a fim de mover pesquisa:

- Até que ponto o martírio feminino, especialmente de vilãs como Cersei, constitui o lugar de entretenimento na cultura midiática?
- Pensando no sexo como ato de dominação heterossexual, e o olhar masculino no cinema e audiovisual, quais imbricações de representações podem ser mobilizadas pelas cenas

(com base também em aspectos técnicos dos planos) de vulnerabilidade e redenção da personagem Cersei Lannister?

- Quais performances de gêneros rodeiam a personagem ao longa de sua trajetória e como elas são representadas?

Para analisar o discurso perpetuado na narrativa de *Game of Thrones*, faz-se necessário discutir a cultura da mídia e as representações de gênero na mesma. As teorias de Kellner (2001), Butler (2012), Lauretis (1994), entre outros, compõem a base teórica e política desta pesquisa.

Em uma análise mais específica das 25 cenas selecionadas da trajetória da personagem, são convocados os pensamentos de Frankel (2014), Schubart e Gjelsvik (2016), Couto (2015), Kolinski Machado (2019), dentre outros autores que se aprofundaram no mundo fantástico de George R. R. Martin olhando, especialmente, para questões de gênero.

Anne Gjelsvik e Rikke Schubart (2016) no livro *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*, assim como Frankel (2014) no livro *Women in Game of thrones: power, conformity and resistance*, propõem a discussão acerca dos engajamentos da série e dos livros de *Game of Thrones* com o público e as disputas de gênero e sexualidade levantadas em ambos, principalmente na série. Enquanto Gjelsvik e Schubart contextualizam as representações de sexo e violência em *GoT* a partir da lógica transmídiatica (perpassando pelos livros até jogos de computadores), Frankel explora os arquétipos e tropos sob um olhar individual de cada personagem feminina propondo categorias nos papéis de gênero da narrativa. Outra obra também acionada neste estudo é o livro *Queenship and the Women of Westeros: Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire* (2019) de Zita Eva Rohr e Lisa Benz et al. A obra convoca uma série de artigos de diferentes autores sobre as representações emergentes em *Game of Thrones*.

Paloma Rodrigues Destro Couto (2015), na dissertação *Um jogo de Rainhas: as mulheres de Game of Thrones*, faz uma análise identitária a partir da trajetória de três personagens na primeira temporada da série: Catelyn Stark, Cersei Lannister e Daenerys Targaryen. A autora aciona estudos culturais importantíssimos para este trabalho e que também serão tratados aqui.

A presente pesquisa nasce também em parceria com o projeto de pesquisa, *Quais Vidas Realmente Importam? Gêneros e Sexualidades em As Crônicas de Gelo e Fogo e em Game of Thrones*, orientada pelo Professor Doutor Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça e ainda em desenvolvimento na Universidade Federal de Ouro Preto. Trata-se de uma análise da

trajetória das personagens Daenerys Targaryen, Sansa Stark, Arya Stark e, em diálogo com essa monografia, Cersei Lannister.

A análise deste trabalho pretende debruçar-se sobre cinco lugares importantes na trajetória de Cersei no mundo de Westeros, sendo estes: as relações afetivo-sexuais da personagem, como vítima do patriarcado, como operante de lógicas patriarcais protagonizando uma certa vilania na narrativa, a maternidade e, por último, mas muito importante, o poder.

Para mover estas cinco categorias de análise das cenas empreende-se uma análise crítica cultural da mídia, tal qual sugerida por Douglas Kellner (2001), para evidenciar os discursos propostos na narrativa da série. O autor aprofunda-se no estudo da cultura de mídia, afirmando que se trata de um espaço de disputas do qual grupos sociais importantes e ideologias políticas lutam pelo domínio.

O dispositivo pedagógico da mídia: modos de se educar na (e pela) TV (2002) de Rosa Maria Bueno Fischer, centraliza neste estudo as conexões entre os modos de ver TV e o consumo como formador de pessoas e significados. Do qual reflete as posições em que as representações presentes em *Game of Thrones* pretendem invocar.

Investiga-se também as discussões de gênero que envolvem nossa sociedade atual, mas também englobam o mundo medieval fictício, já que este último trataria apenas de uma representação dos problemas que nos são atuais. Para iniciar essa discussão antes das análises de cena é preciso trazer a obra *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2012) de Judith Butler, *Homens que se Veem: Masculinidades nas Revistas Junior e Men's Health Portugal* (2018) de Felipe Viero Kolinski Machado e *A Tecnologia do Gênero* (1994) de Teresa de Lauretis. A obra de Butler (2012) nos possibilita densas explicações sobre diversas discussões no âmbito feminista, a construção do sujeito feminista em sociedade e suas representações. Kolinski Machado (2018) resgata alguns autores, entre eles obras da própria Butler, que dialogam entre si para os estudos de gênero. Lauretis (1994) amplia a discussão feminista acerca de dispositivos que permitem a opressão de gênero, citando o cinema como um deles. Por fim, outros autores perpassam pelo trabalho a fim de esclarecer questões e apontamentos que podem ser levantados durante o percurso das análises descritivas de cada cena.

Este capítulo introdutório apresenta um olhar inicial sobre a série, a personagem e seu contexto dentro do mundo fictício de *Game of Thrones*. Além de, é claro, brevemente apresentar os autores que serão acionados ao longo dos próximos capítulos deste trabalho.

O capítulo seguinte, “Narrativas seriadas ficcionais”, expõe alguns estudos e olhares para a televisão, desde a telenovela até a serialização dos serviços de streamings. Em especial,

tratamos das obras fictícias que acabam por acionar uma série de papéis e representações na mídia. Outro ponto de extrema importância neste capítulo são as obras de fantasia que resgatam representações medievais adicionando recursos fantasiosos e pertencentes ao irreal, mas também recorrendo às discussões atuais. Para fazer este movimento perpassamos por alguns autores, entre eles: Duarte (2015), Jost (2007 e 2010), Fischer (2002), Woodward (2011) e Hall (2016).

No capítulo “Gênero e representação feminina em *Game of Thrones*” a discussão vira-se para as questões de gênero e representação feminina, especialmente, em *Game of Thrones*. Apresenta-se algumas personagens da série, introduzindo as discussões ao redor de Cersei Lannister. O capítulo inicia a discussão através de teorias feministas e de gênero afunilando-se para textos específicos sobre as personagens femininas de *Game of Thrones*. Logo, são acionados neste capítulo: Lauretis (1994), Butler (2012), Kolinski Machado (2018; 2022) e Frankel (2014).

O capítulo “Fundamentação teórico-metodológica” enfatiza a discussão sobre representação e mídia através dos escritos de Kellner (2001) e Woodward (2011). O capítulo também apresenta o protocolo analítico feito por Kolinski Machado (2019), do qual é utilizado neste trabalho para a análise e descrição das cenas. E, por último, realiza um breve resumo das cenas escolhidas.

O seguinte capítulo, “Análises críticas: Os cinco lugares de Cersei na narrativa”, introduz as análises e as apresenta em subcapítulos. Sendo elas: as relações afetivo-sexuais de Cersei, como vítima do patriarcado, a vilã, a maternidade e o reinado. Estas cinco categorias organizam 25 cenas da trajetória de Cersei ao longo das oito temporadas. A primeira categoria, **relações afetivo-sexuais**, faz a análise das relações amorosas e sexuais que a personagem se envolve durante a série. Quando **vítima do patriarcado**, olha-se para algumas cenas em que Cersei é oprimida pelas lógicas patriarcais enraizadas em Westeros e na sociedade. Como **vilã e operadora de lógicas patriarcais** Cersei exerce muito da sua crueldade, essa categoria explora as possíveis motivações da personagem durante a narrativa. A **maternidade**, parte importante da trajetória de Cersei, é discutida através de conceitos e teorias importantes para a análise da relação de Cersei com seus filhos. Finalmente, este trabalho discorre sobre a relação da personagem com o **poder**, sua performance e agenda durante o reinado.

2 NARRATIVAS SERIADAS FICCIONAIS

“Os espetáculos da mídia demonstram quem tem poder e quem não tem, quem pode exercer força e violência, e quem não. Dramatizam e legitimam o poder das forças vigentes e mostram aos não-poderosos que, se não se conformarem, estarão expostos ao risco de prisão e morte. Para quem viveu imerso, do nascimento à morte, numa sociedade de mídia e consumo é, pois, importante aprender como entender, interpretar e criticar seus significados e suas mensagens.”

KELLNER, 2001, pág. 10

Ainda que hoje seja incerto o futuro da televisão, com a chegada dos serviços de *streamings* e uma expansão do consumo rápido (mais súbito que o *zapping* em si, abrupto e cheio de possibilidades), as emissoras americanas apostaram ainda mais na produção serial. De acordo com Duarte (2015), às produções televisivas passam-se a reger pelo princípio da serialidade. A manifestação do conteúdo em série aflora modos de assistir e consumir este conteúdo, resgatando as práticas das telenovelas ou até mesmo dos programas de rádio, conduz a forma de ver do público, partilhando em fragmentos transmitidos, por exemplo, semanalmente, como explica Duarte (2015, p. 2),

Com isso se quer dizer que os programas televisuais são apresentados de maneira fragmentada sob a forma de emissões diárias, semanais, mensais, com dias e horários préfixados de exibição na grade de programação. Embora a serialização seja extensiva a todos os gêneros de produtos televisuais, sejam eles factuais, ficcionais ou simulacionais, ela, sem dúvida, ganha maior visibilidade nas obras de ficção. (DUARTE, 2015, p. 2)

A narrativa em série propõe um entretenimento mais duradouro do que os próprios filmes possam oferecer, passam-se episódios com conflitos que levam até mesmo temporadas para serem resolvidos, desenvolvem-se personagens que crescem aos olhos do espectador, este último cada vez mais ansioso e voraz para a resolução dos conflitos anteriormente apresentados. Balogh (2002, p. 6), explica, “a ficção na TV se conforma a uma ‘estética da interrupção’”. E, é essa narrativa episódica que perdura, desde as telenovelas latino-americanas para as *soap operas* norte-americanas até as produções em massa das redes de *streamings*. Jost (2007 p. 122), explica o sucesso dos seriados justamente nessa fragmentação como o retorno dos personagens e a familiaridade do público,

Para acentuar esse efeito de familiaridade, a ficção televisual funciona sistematicamente por séries, deixando poucos lugares aos telefilmes que são os únicos em seu gênero (os unitários). A fim de reforçar, junto ao telespectador, o sentimento de que ele reencontra os amigos da família, esse retorno do mesmo produz-se em intervalos regulares e sempre no mesmo dia da semana. (JOST, 2007, p. 122)

Para Balogh (2002, p. 7) na TV também se conforma a ‘estética de repetição’, ou seja, alinhando-se com Jost, a autora propõe a repetição de personagens, núcleos e espaços como uma das formas de atração para o público,

Os formatos mais claramente inseridos dentro dessa estética da repetição são os seriados com núcleos de personagens fixos, tempo e espaço reiterativos, também a novela se insere de forma clara dentro dessa estética com núcleos fixos de personagens, no Brasil geralmente ricos, classe média e pobres, visando contentar a gregos e troianos em termos de público massivo. (BALOGH, 2002, p.7)

No entanto, o caminho percorrido das telenovelas para chegar nas séries e seriados é árduo e diferenciam-se entre si em muitas formas. Se por um lado as telenovelas brasileiras bebem da água do melodrama e da crítica social sob o realismo mágico com uma duração média menor de um ano, os seriados desdobram-se em milhares de subgêneros e podem durar até mesmo 18 temporadas, como é o caso de *Grey's Anatomy*. O público habitua-se com esses personagens criando uma relação até mesmo de afeto, surgem fã clubes pela internet, campanhas para renovação de séries canceladas, venda de produtos de merchandising, entre outros fenômenos já vistos antes pelas telenovelas, no entanto, em menor escala. Fischer (2002) propõe um olhar para a televisão como mais do que apenas um consumismo em massa, mas formador de pessoas, “A televisão é parte integrante e fundamental de complexos processos de veiculação e de produção de significações, de sentidos, os quais por sua vez estão relacionados a modos de ser, a modos de pensar, a modos de conhecer o mundo” (FISCHER, 2002, p. 154)

Com base nos estudos de Foucault sobre o chamado ‘dispositivo da sexualidade’ a autora fundamenta o conceito de ‘dispositivo pedagógico da mídia’, neste último produz-se discursos e as questões atreladas ao consumo de televisão,

[...] tratar do “dispositivo pedagógico da mídia” significa tratar de um processo concreto de comunicação (de produção, veiculação e recepção de produtos midiáticos), em que a análise contempla não só questões de linguagem, de estratégias de construção de produtos culturais (no caso aqui referido, de programas televisivos), apoiada em teorias mais diretamente dirigidas à compreensão dos processos de comunicação e informação, mas sobretudo questões que se relacionam ao poder e a formas de subjetivação (FISCHER, 2002, p. 155)

Mesmo que bancados a partir do sucesso das telenovelas e *soap operas* no século XX adicionados com a *mise-en-scène* do cinema hollywoodiano, os seriados atraem um público

ainda maior conquistando desde jovens adolescentes até adultos. Entre esse público, são atraídos meninos e meninas, homens e mulheres para seus diversos gêneros ficcionais: *true crime*, romance, drama, fantasia, comédia, terror, entre tantos outros que fazem os espectadores esperarem meses por uma nova temporada para descobrir quais os novos caminhos daquela determinada série. Silva (2014, p. 247), denomina de *cibertelefilia* o consumo contínuo e memorial de televisão no campo digital, sendo esta alimentada pelas emissoras promovendo engajamento com o público a partir de redes sociais com fóruns de discussão, *hashtags* sobre o assunto, material exclusivo e episódios que podem ser acessados milhares de vezes.

Pode-se dizer que uma extensa parte das narrativas seriadas anda lado a lado com a ficção, posicionando-se sobre o irreal. No entanto, Jost (2010, p. 113) explica que esse corte semiótico entre signo e objeto do discurso não seja exatamente ficção e isso não impede as narrativas de terem contato com a realidade. O autor ainda acrescenta que "toda ficção compõe-se de elementos emprestados do real (lugares, pessoas, acontecimentos) e de elementos puramente imaginários" (JOST, 2010, pág. 114).

2.1 Ficção e fantasia

No caso das obras fantásticas, a narrativa está ainda mais próxima da ficção por emergir sujeitos, objetos e espaços muito ligados ao mito, ou seja, bruxas, sereias, magos, entre outros personagens que podem ou não cruzar com as linhas do real e do imaginário. Todavia, engana-se quem pensar que as obras de fantasia não constituem e negociam elementos, comportamentos e pensamentos reais e/ou atuais. Eco apud Rohr et al. (2019) implica que a Idade Média foi "consertada" e distorcida para refletir problemas e obsessões contemporâneas. Como é o caso da emblemática cena em *Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei* (2003, dir. Peter Jackson), quando Éowyn (Miranda Otto) veste-se como homem para participar da guerra e executa o Rei Bruxo de Angmar. Ele fala que nenhum homem pode matá-lo, ao que ela joga seu elmo e diz: "Eu não sou um homem". A personagem quebra as barreiras do mundo patriarcal da época representada e gerencia uma nova lógica de poder feminino na saga, a guerreira.

Pedro Afonso Barth em sua dissertação procura pela definição de saga através de diversos autores, entretanto Martos Núñez (2013) apud Barth (2016, p. 14) pontua "que a narração serial e a possibilidade de leitura não linear são inerentes às sagas modernas. A partir de um tronco inicial, a história se desdobra e podem se desenvolver múltiplos itinerários narrativos, que possuem como elo comum o fato de acontecerem no mesmo mundo". Este é o

caso de *Game of Thrones*, com uma narrativa serial e nem sempre linear, desenrola-se através de muitos personagens e múltiplos trajetos que apenas uma saga de fantasia poderia dar conta.

Barth (2016, p. 18), explica que o leitor compreende o mundo da fantasia através de inúmeros elementos espalhados pela história como mapas, canções, brasões, entre outros símbolos que tornam a história mais “palpável” para a imaginação do leitor através da linguagem e representação.

Para tratar de representação, primeiramente é importante entendermos o conceito e desdobrá-lo em suas diferentes formas para, por fim, aplicarmos ao objeto de estudo. Stuart Hall em seu livro *Cultura e Representação* (2016, p.18) inicialmente resgata o conceito de representação alinhando com a linguagem, ou seja, o autor explica que é através da linguagem, sendo esta sonora, escrita ou imagética, onde fazemos o uso de signos e símbolos para representar nossos conceitos, ideias e sentimentos,

Como, afinal, as línguas funcionam? A resposta simples é que operam por meio de representação. São “sistemas de representação”. Essencialmente, podemos afirmar que essas práticas funcionam “como se fossem línguas” não porque elas são escritas ou faladas (elas não são), mas sim porque todas se utilizam de algum componente para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento. [...] Esses elementos - sons, palavras, gestos, expressões, roupas - são parte da nossa realidade natural e material; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que são, mas sim ao que fazem, a suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro em si mesmos - ao contrário, eles são veículos ou meios que carregam sentido, pois funcionam como símbolos que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir. (HALL, 2016, p. 23-24)

Dessa maneira, as produções audiovisuais podem evocar significados não-distantes de problematizações contemporâneas ou sentidos às experiências das quais podem se passar tanto no século XXI, quanto na Idade Média. Woodward (2011) ao explicar sua compreensão de identidade, do qual é intimamente ligado ao conceito de representação neste trabalho, dá como exemplo o conflito entre sérvios e croatas. Povos que partilham do mesmo lugar e costumes, mas diferem-se entre si através de símbolos e signos. Woodward (2011, p. 5) acrescenta, “assim, a construção da identidade é tanto simbólica quanto social”. A autora, além de aproveitar do exemplo para falar da construção de uma identidade coletiva e nacional, propõe-se a usá-lo para discutir a construção e conflitos de identidades femininas em um momento histórico específico,

Observe a frequência com que a identidade nacional é marcada pelo gênero. No nosso exemplo, as identidades nacionais produzidas são masculinas e estão ligadas a concepções militaristas de masculinidade. As mulheres não fazem parte desse cenário,

embora existam, obviamente, outras posições nacionais e étnicas que acomodam as mulheres. Os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência. A única menção a mulheres, neste caso, é às “garotas” que eles “namoravam”, ou melhor, que foram “namoradas” no passado, antes do surgimento do conflito. As mulheres são os significantes de uma identidade masculina partilhada, mas agora fragmentada e reconstruída, formando identidades nacionais distintas, opostas. Neste momento histórico específico, as diferenças entre os homens são maiores que quaisquer similaridades, uma vez que o foco está colocado nas identidades nacionais em conflito. A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças - neste caso entre grupos étnicos - são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares. (WOODWARD, 2011, p. 5)

Barth (2016) ao mencionar as delimitações de uma adaptação resgata os pensamentos de Linda Hutcheon (2011),

Deve-se destacar que o produto de uma adaptação nunca é neutro às influências do seu tempo. Hutcheon (2011) considera que o produto artístico resultante do processo de adaptação é todo constituído por perspectivas políticas, ideológicas, sociais e culturais, a partir da estética que lhe dá forma. Assim, a recepção da obra também sobre influências ideológicas, pois o produto adaptado pode ser consumido ou não e, assim, pode atrair censura para si, ou não, dependendo do contexto em que está inserido. Hutcheon (2011, p. 195) pontua que o “contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando.” (BARTH, 2016, p. 27)

E, portanto, deve-se investigar na trama fantástica a presença destes papéis representativos. Kathryn Woodward (2011, p.18) ressalta: é através dos significados, produzidos pelas representações, que damos sentido àquilo que somos e à nossa experiência. A representação, sendo compreendida como um processo cultural, vai estabelecer identidades individuais e coletivas. Deste modo sugere-se que mesmo a ficção de fantasia, tal qual como *Game of Thrones*, tenha em seus aspectos fragmentos de uma sociedade patriarcal.

Por fim, tanto Woodward quanto Hall levanta questões sobre a construção de uma identidade e a representação das mesmas em diferentes períodos e lugares ao longo da história. Em especial, as adaptações medievais abrem espaços para o levantamento de diversas outras questões ao redor da construção identitária e representação feminina em obras ficcionais, como é o caso do objeto de estudo deste trabalho. E, é nesta linha que seguem as discussões nos próximos capítulos aqui desenvolvidos.

3 GÊNERO E REPRESENTAÇÃO FEMININA EM GAME OF THRONES

No livro “O segundo sexo” (1980) de Simone de Beauvoir, a autora escreveu a frase “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, para afirmar as complexidades do sexo feminino ditadas pela sociedade para a afirmação da existência e do ser mulher. Lauretis (1994, p. 220) exemplifica a afirmação de Beauvoir ao comparar a assinatura de um formulário em que as mulheres quando marcam o F (de feminino), é na verdade o F que estava se marcando em nós.

No entanto, para conferir as discussões acerca do lugar feminino na sociedade, é necessário entender também o lugar masculino perante o feminino. Urge a necessidade de questionar: quais são as implicações da nomeação de sexo e o funcionamento do sistema sexo/gênero sob a lógica de alguns autores? Em sua obra *Tecnologia do Gênero* (1994), Teresa de Lauretis define as concepções culturais de masculino e feminino como complementares, mas que se excluem de modo que há uma variação desta definição para cada cultura,

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. (LAURETIS, 1994, p. 211)

A cultura de acordo com Hall (2016, p. 20) estaria baseada em um “compartilhamento de significados” entre os membros de uma sociedade, ou seja, indivíduos que compartilham de sentidos e sentimentos semelhantes, “a cultura se relaciona a sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e a ideias.”

García (2005) apud Kolinski Machado (2018, p. 30) entra em concordância com o pensamento de Lauretis ao explicar as ressonâncias do sistema sexo/gênero “uma tecnologia social que assegura a subordinação das mulheres aos homens, sua constituição como elementos passivos no intercâmbio dos grupos sociais, assim como a exploração de seu trabalho”. Em diálogo com as proposições de Lauretis, acerca do feminino e do masculino, Simone de Beauvoir (1967; 1970) apud Kolinski Machado (2018, p. 29) argumenta como a mulher (em relação ao homem) sempre foi o outro, sempre teria sido o segundo sexo,

Ao passo que o homem, absoluto, poderia se esquecer soberbamente de que, anatomicamente, seria composto por hormônios e testículos, a mulher teria sua subjetividade encerrada em seus ovários e útero, sendo dito que ela pensaria com as glândulas. O macho da espécie, nesse sentido, representaria aquilo que há de

afirmativo, de assertivo, ao passo que à fêmea ficaria relegado o espaço da inessência. (KOLINSKI MACHADO, 2018, p. 29)

Butler apud Kolinski Machado (2018, p. 26) sugere que se perceba na nomeação do sexo “um ato de dominação e de coerção, um ato performativo institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos segundo os princípios da diferença sexual”. Ou seja, a nomeação de masculino-feminino estaria ligada também às formas de opressão e institucionalização de poder.

Kolinski Machado (2018, p. 28) ao recuperar a obra de Monique Wittig (2010) afirma que o sexo em si não existiria, sendo ele um produto da opressão “somente se materializando nas presenças de um opressor e de um oprimido”. O autor também recupera um trecho importante de Wittig, quando esta cita a categoria de sexo como “um produto da sociedade heterossexual que impõe às mulheres a obrigação absoluta de reproduzir a espécie, quer dizer, reproduzir a sociedade heterossexual”. Kolinski Machado (2018, p. 28) então, a partir da obra de Wittig constata que as denominações Macho/Fêmea e Masculino/Feminino seriam, pois, “categorias que dissimulariam o fato de que as diferenças sociais implicariam uma ordem econômica, política e ideológica”, entrando em acordo com as definições dadas anteriormente por Butler e Beauvoir.

É a partir dos anos 70 que surgem os estudos de gênero e, também, surgem novas protagonistas femininas no audiovisual. Se as representações femininas midiáticas nem sempre foram verdadeiras com o feminino ou mesmo existiam, como explica Butler (2012),

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. (BUTLER, 2012, p. 18)

Butler (2012) fomenta o discurso de Foucault de que a construção política dos sujeitos, e neste caso, especificamente do sujeito do feminismo, se dá por meio da limitação, proibição e exclusão do sistema político,

[...] o sujeito feminista se revela discursivamente constituído, e pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação, o que se tornaria politicamente problemático, se fosse possível demonstrar que esse sistema produz sujeitos com traços de gênero determinados em conformidade com um eixo

diferencial de dominação, ou os produz presumivelmente masculino. (BUTLER, 2012, p. 19)

A autora (2012, p. 19) complementa com uma análise da crítica feminista sob o termo ‘sujeito do feminismo’ que “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca emancipação”. Lauretis (1994, p. 217) compreende com a expressão “o sujeito do feminismo” a concepção do sujeito, não apenas como diferente de Mulher (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objetivo do Desejo e do Conhecimento Masculino, Feminilidade, etc), mas também como seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero. Para Butler (2012, p. 20-21) a estrutura de dominação do patriarcado é motivada pelo fortalecimento das aparências de representatividade do feminismo,

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina. [...] A urgência do feminismo no sentido de conferir um *status* universal ao patriarcado, com vistas a fortalecer aparência de representatividade das reivindicações do feminismo, motivou ocasionalmente um atalho na direção de uma universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação, tida como responsável pela produção da experiência comum de subjugação das mulheres. (BUTLER, 2012, p. 20-21)

Em contrapartida, novas histórias protagonizadas por mulheres cada vez mais plurais, representadas por novas classes, se escrevem no cinema e na TV. Mesmo que ainda os escritores e diretores destes novos processos sejam em sua maioria homens, surgem estudos de observação das relações de gênero na mídia. Almeida et al. (2015) pontua como a análise desses produtos culturais é de grande importância pois induzem formas de pensar e formas comportamentais na sociedade,

[...] as mulheres têm sido representadas nos produtos culturais ocupando esses novos papéis sociais, reforçando estereótipos ou repensando-os, criticamente. Entre os diversos produtos culturais, estão as séries de TV, veículo também de valores, crenças e de engendramento de novas identidades. As categorias de gênero, classe, etnia e geração estão fartamente representadas, cabendo aos interlocutores uma visão mais crítica acerca das relações evidenciadas em tais produções. (ALMEIDA et al., 2015, p. 41)

Lauretis (1994) explica o conceito de “tecnologia sexual” anteriormente definido por Foucault como um “conjunto de técnicas para maximizar a vida desenvolvidos pela burguesia”,

essas técnicas envolviam a elaboração de discursos (classificação, mensuração, avaliação etc.) sobre quatro “figuras” ou objetos privilegiados do conhecimento: a sexualização das crianças e do corpo feminino, o controle da procriação, e a psiquiatrização do comportamento sexual anômalo como perversão. Esses discursos, implementados pela pedagogia, medicina, demografia e economia, se ancoraram ou se apoiaram nas instituições do Estado e se consolidaram especialmente na família: serviram para disseminar e “implantar”, empregando o sugestivo termo de Foucault, aquelas figuras e modos de conhecimento em cada indivíduo, família e instituição. Essa tecnologia, como observou ele, “tornou o sexo não só uma preocupação do Estado: para ser mais exato, o sexo se tornou uma questão que exigia que o corpo social como um todo e virtualmente todos os seus indivíduos se colocassem sob vigilância”. (LAURETIS, 1994, p. 220-221)

A autora (1994, p. 221-222) coloca o cinema como uma parte da tecnologia sexual: exemplifica os códigos cinemáticos na construção da mulher como imagem e objeto do olhar voyeurista do espectador aliado a representação do corpo feminino ao prazer visual, “não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige.”

No entanto, é necessário esclarecer alguns pontos sobre o termo ‘representação’. De acordo com Stuart Hall (2016), representar é inerentemente fazer-se do uso de signos e significados presentes na sociedade englobando uma determinada cultura da qual o indivíduo faz parte e projetando os devidos sentidos e sentimentos,

[...] o sentido é visto como algo a ser produzido - construído - em vez de simplesmente “encontrado”. Consequentemente, circunscrita ao que veio a ser chamado de “abordagem social construtivista” ou “construtivismo social”, a representação é concebida como parte constitutiva das coisas; logo, a cultura é definida como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos — e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento. (HALL, 2016, p. 25-26)

Para Hall (2016, p. 30), representar nada mais é do que envolver o uso da linguagem, signos e imagens que significam outros objetos. A representação surge exatamente na interpretação e relação destas imagens com determinado objeto nas comunidades em questão, Hall (2016, p. 39) complementa, “Imagens e signos visuais, mesmo quando carregam uma semelhança próxima às coisas a que fazem referência, continuam sendo signos: eles carregam sentido e, então, têm que ser interpretados”.

Nas narrativas de fantasia a história não é diferente, as mulheres ocupam espaços dos quais a sociedade os pré-define: a mãe, a esposa, dona de casa e, não obstante, um objeto sexual (como é o caso dos prostíbulo). Frankel (2014, p. 161) (tradução nossa) contextualiza os afazeres dados as mulheres medievais e, em específico, as mulheres de Westeros,

As mulheres se dedicam ao artesanato na Europa medieval: bordar e dançar para as de origem nobre, cozinhar e esfregar para as de origem humilde. Mulheres bem nascidas são alfabetizadas. Eles são mantidos acompanhados, e a virgindade é esperada. Embora poucas mulheres comerciantes sejam vistas, elas parecem administrar pousadas e outros negócios ao lado dos homens. A prostituição é comum entre as mulheres e parece inédita para homens e meninos em Westeros, embora tais práticas apareçam no Leste. (FRANKEL, 2014, p. 161) (tradução nossa)

Raras as vezes em que se denota na narrativa uma guerreira quando comparado com a quantidade de grandes homens, guerreiros, cavaleiros e lutadores. Embora seja mais comum que nos deparamos com o tipo de mulher medieval que exiba mais feminilidade, vista babados e sonhe em ser uma princesa, é importante também olharmos para as representações femininas além de Westeros, como Frankel (2014, p. 161) (tradução nossa) aponta, guerreiras são incomuns, mas não desconhecidas, “Por fora da cultura de Westeros, as mulheres selvagens lutam ao lado dos homens. Bravos parece treinar assassinos homens e mulheres. Os dothraki, no entanto, são muito mais rígidos nos papéis de gênero, e nenhuma mulher guerreira é vista”. Quando alcançado esses espaços previamente masculinos, perdem-se atributos anteriormente considerados femininos, como afirma Almeida et. al (2015),

Espaços que se consolidaram como sendo exclusivos de homens, com a alegação de que seria necessário um perfil relacionado com a força física e mesmo de uma inteligência diferenciada, são difíceis de serem ocupados por mulheres. Muitas até desistem, dadas as exigências que lhe são feitas e os comentários que ouvem, mas as que conseguem também precisam brigar pelo respeito. [...] Para se afirmar nesses espaços, a mulher às vezes abandona elementos que compõem sua identidade, como maquiagem, uso de vestidos. É certo que, quando sua atuação exige sua participação em campo, a roupa é fundamental, em termos de praticidade. (ALMEIDA et al., 2015, p. 48)

Frankel (2014, p. 172) (tradução nossa) complementa ao acionar discussões acerca da cultura de Westeros, “A masculinidade é sobre a ação neste sistema, e a feminilidade é sobre falar e desistir”. É o caso do objeto de análise deste trabalho, a personagem Cersei Lannister quando alcança um alto nível de poder na série, o Trono de Ferro, abandona os vestidos com babados e cores vivas, que usava antes da morte de Robert Baratheon. Vestes típicas de uma rainha que apenas serve o ventre ao seu marido, seus vestidos tornam-se obscuros e cada vez mais parecidos com a cota de malha ou armadura de um guerreiro. Cersei aparenta ter ódio de crescer como uma mulher em um mundo dominado por homens, especialmente nos livros como sinaliza Frankel (2014) (tradução nossa) onde podemos mergulhar nos pensamentos da personagem.

Figura 1 - Cersei usando tecidos florais na primeira temporada.



Fonte: HBO

Figura 2 - Cersei usando tecidos em tons escuros e ombreiras que lembram armaduras na última temporada.



Fonte: HBO

Outro problema da representação da feminilidade como uma fraqueza em Westeros é que, em muitos momentos, tanto na série quanto nos livros os homens são chamados de “mulherzinhas”, até mesmo pelas próprias mulheres da saga. Frankel (2014, p. 172) (tradução nossa) explicita o problema ao citar uma das cenas em que isso ocorre,

Várias mulheres rebaixaram os homens chamando-os de “mulheres”. Este discurso tende a enfatizar que gênero é uma performance: os homens podem ter qualidades femininas e as mulheres, as masculinas. Em si, este é um passo positivo em direção ao escapar das regras rígidas de gênero. No entanto, essas palavras também indicam a difamação das mulheres de seu próprio sexo. Chamando um homem fraco de mulher significa que as mulheres são fracas e indesejáveis. Quando Jaime lamenta perder sua mão, Brienne retruca: "Você tem um gostinho, apenas um gostinho, do mundo real

onde as pessoas têm coisas importantes tiradas delas. E você lamenta e chora e desiste. Você parece uma maldita mulher” (3.4). (FRANKEL, 2014, p. 172) (tradução nossa)

Apesar da adequação tanto do livro, quanto da série como saga de fantasia, Frankel (2014, p. 3) salienta que os problemas apresentados na série refletem os problemas atuais. O exame dos tropos, momentos previsíveis, da fantasia e da história revelou muito sobre os espectadores modernos e sua compreensão da feminilidade. A autora ainda acrescenta quando descreve a fantasia criada por Martin,

“[...] A grande fantasia de Martin vem com várias reviravoltas, levando convenções e tropos de gênero tradicionais, expandindo, brincando e subvertendo-os. Portanto, Martin baseia-se no realismo social e histórico ficcional, transformando sua escrita de gênero em fantasia obscura como breu, que contém tortura, terror, abuso sexual, assassinato e sofrimento; elementos que são acentuados e expandido na adaptação da HBO, como nossos colaboradores apontam. Fantasia obscura é comumente entendida como fantasia com uma atmosfera de terror, ou horror com elementos sobrenaturais. Aqui, no entanto, a "escuridão" é um doloroso realismo, nos numerosos e avassaladores fatos e detalhes, e o intrépido concentra-se na dor, no comportamento patológico e na morte.” (FRANKEL, 2014, p. 14) (tradução nossa)

Ainda que a série possua uma enorme quantidade de personagens masculinos, são as mulheres que movem o mundo de *Game of Thrones*, abrindo um leque de personagens complexas quando tratando-se de representação feminina. Contudo, Frankel (2014, p. 72) (tradução nossa) comenta que a obra de Martin corrobora em apagar mulheres medievais de outras classes, como as mais pobres ou as mais velhas, “E as mulheres das ervas eram frequentemente as curandeiras comunitárias, um papel agora (na série) assumido por mestres do sexo masculino”. De todo modo, a autora (2014, p. 76) (tradução nossa) também afirma que, mesmo não havendo muitas opções para as mulheres medievais, “as mulheres de Martin tiram o máximo proveito de seu mundo como guerreiras, curandeiros, mães e mais. Elas prosperam, mesmo quando relegadas a cidadãos de segunda classe”. Quando mergulhamos na narrativa, logo damos de cara com bruxas como Melisandre, guerreiras como Arya Stark ou Brienne de Tarth, princesas como Sansa e rainhas como Cersei ou Daenerys. E, é no mundo de Westeros, que essas personagens constroem espaços e conflitam entre si, indo contra inúmeras lógicas patriarcais possíveis e sofrendo sob essas mesmas lógicas. Embora o contexto medieval em *Game of Thrones* não seja totalmente realista, as decisões interpretativas tomadas na época, como afirma Kavita Mudan Finn (2019, p. 31), afetam as representações femininas da obra,

Nesse contexto, as mulheres de Westeros provam ser menos subversivas do que à primeira vista, e sua vitimização persistente é mais problemática. Isso também não passou despercebido por muitos fãs que não se identificam como homens, dos quais observa-se que o mundo de Westeros se parece menos com a Europa medieval e “mais

como os piores pesadelos de uma pessoa do século 21 em relação ao período medieval” (FINN, 2019, p. 31) (tradução nossa)

A personagem-objeto deste trabalho, Cersei Lannister, traz em sua trajetória desde o primeiro episódio até sua morte, a batalha de ser mulher em um mundo estritamente patriarcal. A introdução da personagem na série é aliada com a introdução do seu caso incestuoso com o irmão. Antes mesmo de ser mulher, Cersei é definida em seus desejos sexuais. Finn, no livro *Queenship and the Women of Game of Thrones* (2019, p. 32) (tradução nossa), lembra-se da adaptação de Thomas Malory, *Le Morte Darthur* (1469), ao discursar sobre a cena em que Jaime Lannister joga o garoto Bran Stark da janela e diz “as coisas que faço por amor”. Tanto em *Game of Thrones* quanto na obra de Thomas Malory o conflito dá-se no “problema essencialmente medieval: a rainha adúltera”. Frankel (2014, p. 72) acrescenta ao comentar sobre o lugar de Cersei na trama, como uma *femme fatale* que sabe exatamente aonde está indo e o que quer,

Muitas mulheres nos tempos medievais até os dias atuais se disfarçaram de homens para operar em seu mundo com maior arbítrio. Mary Anne Doane, autora de *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, observa: “A ideia parece ser esta: é compreensível que as mulheres queiram ser homens, pois todos querem estar em outro lugar que não na posição feminina. O que não se compreende nos termos dados é porque uma mulher pode ostentar sua feminilidade, produzir-se como um excesso de feminilidade”. Uma mulher com esse excesso de feminilidade é Cersei, que se veste com vestidos de seda elaborados, fala sem parar sobre como deveria ter nascido homem e seduz vários homens ao seu redor. A *femme fatale* muitas vezes exhibe sua feminilidade e impotência... até que ela ataca. Pior ainda são as prostitutas impotentes, incorporando a sexualidade feminina e a nudez como uma performance - na verdade, muitas vezes elas são solicitadas a fingir para um espectador como Mindinho ou Joffrey. Isso enfatiza que o papel feminino é uma performance; as mulheres na sociedade devem se tornar os personagens que os homens esperam. (FRANKEL, 2014, p. 72) (tradução nossa)

Frankel (2014, p. 88) (tradução nossa) delinea Cersei através das definições clássicas do termo *femme fatale* “ela envenena secretamente o marido (certamente por culpa do alcoolismo e sua própria idiotice, mas o resultado é o mesmo) e persegue o poder para si mesma e sua prole, mesmo que ela tenha que destruir o reino para fazê-lo”. A autora complementa: apesar de Cersei cometer atrocidades com outros personagens (incluindo outras mulheres), isso não confere como anti-feminismo,

Isso a torna uma pessoa má, mas não especificamente uma pessoa anti-feminista. Seu anti-feminismo vem de como ela ganha poder. Recorrer aos esquemas femininos estereotipados e envenenamento é ruim. Pior, é oferecer seu corpo a homens de quem ela não gosta como uma forma de obrigá-los a ajudá-la (isso tem resultados duvidosos). É uma pena que ela é quase a única personagem fazendo discursos sobre os direitos das mulheres e por que as mulheres deveriam ter o direito de governar, já

que seu egoísmo e crueldade estragam seus objetivos. (FRANKEL, 2014, p. 88) (tradução nossa)

Couto (2015) define Cersei como ardilosa, ambiciosa, protetora dos filhos e, sobretudo, rainha de Westeros. Cersei é, somente pelo cargo político que ocupa, uma mulher pública. Quando suspeita dos crimes de incesto, assassinato e adultério é presa e julgada pela Fé dos Sete (religião dominante nos Sete Reinos), como punição deve caminhar a marcha da vergonha com cabelos curtos e totalmente despida. Durante a caminhada é ofendida e humilhada pelo povo de Porto Real. Ainda que seja vítima de perpetuações patriarcais, como lembra Frankel (2014, p. 91) (tradução nossa), Cersei parece acreditar no patriarcado tanto quanto o odeia. É o que aponta Kolinski Machado (2022), ao analisar a marcha de Cersei e a marcha de Yara Greyjoy,

A marcha de Cersei tem, em seu início, a fala de um homem (Alto Pardal) que legitima, e autoriza, a violência. Em uma posição de dominação, esse homem olha com satisfação para o martírio de Cersei, a qual estaria pagando por seus pecados. Também em uma posição de dominação (acavalo e levando Yara por uma coleira), Euron diz, inclusive, estar sentindo prazer sexual com o acontecimento. Ainda que no caso da segunda marcha, Cersei, então rainha, também ocupe uma posição de poder, o diálogo entre ela e Euron (que lhe exige, como “prêmio”, a sua mão em casamento) e, ainda, o diálogo entre Euron e Jaime (que aborda o que será feito sexualmente com Cersei) sinalizam que, de fato, o poder ali reside nos homens e não nas mulheres. Em ambas as cenas, é importante destacar, há planos que exibem essas mulheres de cima para baixo e, portanto, em uma posição ainda mais explícita de subalternidade e opressão. (KOLINSKI MACHADO, 2022, p. 15)

A representação sexual, tanto de Cersei quanto de outras personagens femininas em *Game of Thrones*, é um ponto sensível na narrativa visto que nem o autor da obra-base, George R. R. Martin, e nem os diretores da série, D.B. Weiss e David Benioff, são mulheres. Mesmo que representada como uma vilã ou uma grande antagonista na história, Finn (2019, p. 37) (tradução nossa) traz uma entrevista dada por Lena Headey em 2016 para a *Mashable*, em que ela diz “não interpreto Cersei como uma vilã, apenas a interpreta como uma sobrevivente que faria tudo o que um homem também faria”. É nesse contexto, então, que a autora comenta a masculinidade tóxica presente no mundo de Westeros, e em especial no caso de Cersei, “[...] ela é convencida que usando a beleza e a sexualidade para manipular homem é o melhor caminho para o poder- e, até certo ponto, ela está certa, embora esse poder seja sempre circunscrito pelos homens ao seu redor, especialmente seu pai.” (FINN, 2019, p. 38) (tradução nossa)

O primeiro casamento de Cersei foi com Robert Baratheon (rei de Westeros na primeira temporada), é importante esclarecer que a união tenha sido arranjada pelo pai de Cersei, Tywin Lannister, não sendo a primeira e nem a última relação em que seu pai obriga a ter para

satisfazer interesses próprios e/ou familiares. Em muitas cenas e diálogos (como analisaremos nos capítulos a seguir), somos convencidos de que se trata de um casamento infeliz para ambos os lados. Em resumo, o que as cenas de adultério da relação apenas afirmam para a visão do espectador. Essas não são as únicas relações de Cersei durante a série, ao longo das oito temporadas a personagem também mantém outra relação incestuosa com seu primo, outro casamento arranjado pelo pai e uma relação por interesse de poder. Finn (2019, p. 41) (tradução nossa) conclui que o problema com Cersei Lannister, “não é que ela se conforma com estereótipos medievais negativos; é que Martin — e os produtores da HBO—insista em incorporar todos esses estereótipos de uma vez”. O autor ainda acrescenta que há outras mulheres melhores desenhadas neste sentido. No entanto, suas sexualidades são apagadas, como é o caso de Brienne de Tarth e Catelyn Stark.

Entre essas e outras relações representadas na série, *Game of Thrones* chama a atenção por um ponto específico: cenas de sexo altamente gráficas. Tanto as cenas heterossexuais quanto homossexuais, são remontadas no audiovisual da HBO de forma que o espectador esteja inteiramente onisciente da vida sexual dos personagens. Embora haja exposição de corpos masculinos, as cenas envolvendo mulheres aparentam ser mais longas, detalhadas e recorrentes. É o que explica Frankel (2014, p. 16) (tradução nossa) “Não é que mais partes do corpo feminino são mostradas do que as partes dos corpos masculinos (embora elas sejam). É que os homens são tratados como personagens e controladores da cena, enquanto as mulheres beiram de explorada para ignoradas”. Frankel (2014, p. 17) (tradução nossa), ao recuperar os estudos de Laura Mulvey, pioneira no estudo do preconceito de gênero no olhar cinematográfico, explica:

“há três olhares diferentes associados ao cinema: o do público enquanto assiste ao produto final, e o dos personagens uns contra os outros dentro da ilusão da tela”, todos os três exibem o sexismo significativo em *Game of Thrones*, assim como em muitas outras mídias. A câmera focaliza as partes do corpo feminino, mostrando aos espectadores o que eles devem assistir. [...] Embora o foco no corpo da mulher seja frequentemente muito próximo, movendo-se lentamente sobre o corpo como um par de olhos fixos, o olhar feminino é muitas vezes mais distante com um foco no corpo inteiro, reconhecendo o homem, não apenas como um amante em potencial, mas também como um espécime de masculinidade e poder que os espectadores masculinos desejam imitar. (FRANKEL, 2014, p. 17-19) (tradução nossa)

Em uma entrevista de George R. R. Martin recuperada por Frankel (2014, p. 6) (tradução nossa), o autor da saga diz: “uma das razões pelas quais eu quis fazer com a HBO, é que eu

gostaria de ter mantido o sexo”. Já em uma outra entrevista recente para o *The Guardian*⁴ a atriz Gemma Whelan, interprete da personagem Yara Greyjoy na série, definiu o modo de produção das cenas de sexo no set como uma ‘bagunça frenética’. A atriz comenta que os diretores diziam ‘Quando gritarmos ação, vá em frente!’ mas entre o elenco havia sempre um instinto de pedir consentimento,

“Teve uma cena em um bordel com uma mulher e ela ficou tão exposta que conversamos juntos sobre onde a câmera estaria e com que ela estava feliz. Um diretor pode dizer, ‘um pouco de mordida no seio, então dê um tapa na bunda dela e vá!’. Mas eu sempre conversaria sobre isso com o outro ator.”

Esse foco no corpo feminino como uma escolha de produção é o que move as análises presentes neste trabalho. Perpassar pelas cenas da personagem-objeto responde algumas questões que possam surgir sobre as decisões de produção e pós-produção da obra. É imprescindível que o olhar, através das teorias citadas neste e em outros capítulos recaia sobre as análises críticas da obra, deste modo, entendamos a representação do feminino em uma obra audiovisual contemporânea.

⁴LAWSON, Mark. **Gemma Whelan: ‘Sex in Game of Thrones could be a frenzied mess’**. *The Guardian*, 02 de novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/nov/02/gemma-whelan-sex-game-of-thrones-frenzied-mess-tower-innuendo>>. Acesso em: 03 de novembro de 2021.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Ao consumir televisão na era moderna somos engolidos por uma gama de símbolos, representações, individuais e coletivas, tudo ao mesmo tempo. A cultura midiática expande-se das mais variadas formas e atinge os mais variados indivíduos ao redor do mundo. Introdutoriamente no livro *A Cultura da Mídia*, Douglas Kellner (2001, p. 9) propõe o pensamento da inserção de identidades proporcionadas pela mídia na sociedade, “A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecno-capitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global”. Apesar de basear-se nas potentes teorias da Escola de Frankfurt, o autor também as refuta para adentrar pensamentos ainda mais críticos no campo da crítica cultural dada as complexidades crescentes de um estudo crítico midiático.

Este trabalho pretende debruçar-se pelos estudos culturais a respeito das representações e identidades formadas pela mídia, especificamente, a televisão como formadora de identidades e representações coletivas e individuais. Kellner (2001, p. 10-11) define a cultura da mídia como um terreno de disputas, “no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia”. À frente em sua obra, o autor acrescenta “[...] vemos a cultura da mídia como um terreno de disputa que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade, e não como um instrumento de dominação”.

Levar a televisão como um grande fator expansivo da cultura midiática é importante para que entendamos os pontos evocados nas análises precedentes neste trabalho e também, é claro, ao falarmos de identidade e representação de gênero. Portanto, as teorias de Kellner (2001, p. 301) nos sugerem que a televisão almeja a realidade propondo uma representação da mesma quase que imitativa, “Ao contrário, a televisão comercial é predominantemente regida pela estética do realismo representacional, de imagens e histórias que fabricam o real e tentam produzir um efeito de realidade” (KELLNER, 1980). Kellner (2001) ainda acrescenta contrariando alguns pensamentos, inclusive de Baudrillard, de que a televisão se trata de apenas um dispositivo de ruído e sem significância, escasso de efeitos e supérfluo,

Sem dúvida, porém, a televisão pode ser vivenciada como um deserto e unidimensional plano de imagens superficiais, podendo funcionar também como puro ruído sem referente e significado. O fluxo, a velocidade e a intensidade das imagens podem esmagar-nos - ou deixar-nos indiferentes, de tal modo que a função significante da televisão pode ser descentrada e simplesmente ruir. No entanto, há algo de errado nessa perspectiva. As pessoas assistem com regularidade a certos programas e eventos; há fãs das várias séries e estrelas com um grau incrível de informação e

conhecimento sobre o objeto de sua fascinação; as pessoas realmente modelam comportamentos, estilos e atitudes pelas imagens da televisão; os anúncios por ela veiculados de fato desempenham certo papel na manipulação da demanda do consumidor; e, mais recentemente, muitos analistas concluíram que a televisão está desempenhando papel fundamental nas eleições, que estas se transformaram numa batalha de imagens travada nas telas da televisão, e que a televisão está desempenhando papel essencial na nova arte de governar (Kellner, 1990a). (KELLNER, 2001, p. 303)

E, é nessa representação do realismo das quais surgem identidades representativas em que os indivíduos se baseiam na sociedade. Woodward (2011) explica,

A mídia nos diz como devemos ocupar uma posição-de-sujeito particular - o adolescente “esperto”, o trabalhador em ascensão ou a mãe sensível. Os anúncios só serão “eficazes” no seu objetivo de nos vender coisas se tiverem apelo para os consumidores e se fornecerem imagens com os quais eles possam se identificar. É claro, pois, que a produção de significados e a produção das identidades que são posicionadas nos (e pelos) sistemas de representação estão estreitamente vinculadas. O deslocamento, aqui, para uma ênfase na identidade é um deslocamento de ênfase - um deslocamento que muda o foco: da representação para as identidades. (WOODWARD, 2011, p. 10-11)

Entendemos como posição de sujeito o que a mídia propõe como identidade adequada para vender aos seus consumidores. Kellner (2001) complementa, mencionando também as posições de sujeito, que valorizam certas formas de comportamento e desvalorizam outras, atingindo minorias. Kellner ainda aprofunda sua visão de identidade na modernidade, colocando em campo a discussão de uma busca de identidade coletiva, ou seja, não mais existe apenas a identidade individual. A sociedade estaria intensamente em busca de uma identidade coletiva colocando-se em grupos de identificação de personalidade, “Está havendo uma espécie de rebelião contra a produção de identidade apenas como feito individual, dando-se maior ênfase às formas de identidade tribais, nacionais e grupais, além de outras coletivas.” (KELLNER, 2001, p. 331)

Para Hall (2016), os estudos acerca de representação e cultura estão diretamente ligados à linguagem e aos meios de expressão dos indivíduos em sociedade. De acordo com o autor (2016, p. 43), as crianças, por exemplo, aprendem determinados signos, códigos da sua língua e sistemas de convenções para assim tornarem-se membro da sua cultura, “As crianças, inconscientemente, internalizam os códigos que as permitem expressar certos conceitos e ideias por meio de seus sistemas de representação - escrita, fala, gestos, visualização e assim por diante”. Este fenômeno estaria conectado ao sentimento de pertencimento para/com uma cultura inserida em determinada sociedade,

Pertencer a uma cultura é pertencer, grosso modo, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem. (HALL, 2016, p. 42)

Entre estes grupos de identidade coletiva podemos identificar as minorias sociais. Estas, se juntando coletivamente, fazem surtir efeito sob o que demandam seja igualdade ou a erradicação da sua vulnerabilidade perante a sociedade. Woodward (2011, p. 11), indo na contramão conclui, “Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído”.

A presente monografia nasce em parceria com o projeto de pesquisa, *Quais Vidas Realmente Importam? Gêneros e Sexualidades em As Crônicas de Gelo e Fogo e em Game of Thrones*, orientado por Felipe Viero Kolinski Machado e ainda em desenvolvimento na Universidade Federal de Ouro Preto com os alunos Kaio Moreira Veloso, Júlia Diêgoli e Ana Carolina Fonseca. Trata-se de uma análise da trajetória das personagens Daenerys Targaryen, Sansa Stark, Arya Stark e, no que se confere a esta pesquisa, Cersei Lannister. O projeto de pesquisa confere tanto uma abordagem dos materiais feministas usados também nesta monografia, quanto uma outra abordagem sobre os estudos culturais. O professor orientador e os alunos envolvidos na pesquisa levantaram uma excelente base de dados sobre a série de TV e os livros. Embora abordarei apenas a série, é importante ressaltar o quanto o trabalho do professor orientador e dos alunos erguem as bases desta monografia. Kolinski Machado (2019) esclarece no projeto de pesquisa os rumos que a pesquisa tende a levar,

Na proposta ora em tela, tomam-se tais narrativas (As Crônicas de Gelo e Fogo e Game of Thrones) em um duplo movimento: busca-se, por um lado, reconhecer um percurso rumo às possibilidades da evidenciação de determinado discurso e, então, objetiva-se perceber os modos pelos quais tais narrativas negociam com seus leitores/espectadores os sentidos então mobilizados. Nesta perspectiva, pois, tais textos são compreendidos como uma emergência na rede multimodal da comunicação. Como eventos comunicativos, esses textos da cultura da mídia se fazem perceber em contexto, em relação, sendo significados em redes de dispositivos sócio-técnicos, semióticos e de afetos os quais, nesta proposta, se pretende considerar. (KOLINSKI MACHADO, 2019, p. 21-22)

Ainda, faz-se necessário trazer para este estudo o artigo *Notas Sobre o Martírio Feminino em Game of Thrones* (2022), de Felipe Viero Kolinski Machado. O artigo em questão se insere no projeto de pesquisa mencionado acima e aborda minuciosamente algumas reflexões sobre gênero, violência, performance e representação em GOT a partir de seis cenas de diferentes personagens, reunidas em três blocos: *Os casamentos forçados e a cultura do estupro*

em *GOT*, *Mulheres de GOT em marcha pela remissão de seus pecados/crimes* e *Mulheres de GOT sendo assassinadas por seus parceiros*. No artigo são analisadas algumas cenas e acontecimentos que também serão analisados no presente trabalho, o autor transcorre sobre as cenas criticamente por meio de estudos feministas e culturais, de forma que, torna-se um grande alicerce para este trabalho.

Kolinski Machado (2022) produz um protocolo analítico para o maior detalhamento na análise crítica das cenas,

Inspirados, ainda, pelos movimentos analíticos advindos da análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006) elaboramos um protocolo analítico que prevê uma descrição detalhada da cena, uma reflexão acerca de enquadramentos/movimentos de câmera, a reprodução de um trecho de diálogo pertinente à pesquisa, ponderações acerca da paisagem sonora e, ainda, a reprodução de um ou mais frames que sejam ilustrativos. (KOLINSKI MACHADO, 2022, p. 4)

O modelo é utilizado na base de dados sobre Cersei Lannister (entre outros personagens) e reproduzido abaixo (Figura 3):

Figura 3 – Protocolo analítico

Temporada: __ Episódio: __ Personagem: _____ Duração Episódio: __ min. Episódio escrito por: _____ Episódio dirigido por: _____
Cena : __ min __seg – __ min __seg - Link: _____
Descrição da cena: O que se observa, uma descrição detalhada da cena em tela.
Enquadramento/movimento de câmera: Menção aos planos/enquadramentos e aos seus sentidos.
Reprodução de diálogo: Reprodução de um diálogo considerado pertinente (questão norteadora).
Paisagem Sonora: Menção à trilha e aos sons ambientes que constituem a cena.
Quadro/Frame: Imagem considerada emblemática tendo em vista os questionamentos da investigação.

Fonte: Felipe Viero Kolinski Machado

A fim de efetuar uma análise completa e qualitativa da trajetória da personagem Cersei Lannister em *Game of Thrones*, foram selecionadas 25 cenas que contemplam a personagem e os critérios de análise propostos neste estudo. As cenas contemplam também os cinco lugares de análise, os quais serão explicados posteriormente ainda neste capítulo. A seleção das 25 cenas foi feita a partir de um olhar cuidadoso para a série e para a personagem. Além, é claro, da utilização do banco de dados das cenas (no modelo da figura 3) realizado por Kaio Moreira Veloso, do qual faz parte da pesquisa *Quais Vidas Realmente Importam em Westeros? Gêneros*

e *Sexualidades em As Crônicas de Gelo e Fogo e em Game of Thrones*⁵, como citado anteriormente.

Para uma organização mais adequada das figuras mostradas neste trabalho proponho a seguinte tabela com o nome da figura, o episódio/temporada (ex. EP00T00) e a breve descrição:

Tabela 01 – Tabela de cenas por episódio e temporada

Nome da figura	Episódio/Temporada	Descrição
Figura 01	EP02T01	Cersei usando tecidos florais na primeira temporada
Figura 02	EP04T08	Cersei usando tecidos em tons escuros e ombreiras que lembram armaduras na última temporada
Figura 03		Protocolo analítico deste trabalho
Figura 04	EP01T01	Cersei observa Robert apalpar outra mulher
Figura 05	EP01T01	Cersei transa com o irmão
Figura 06	EP05T01	Robert e Cersei riem quando conversam sobre o casamento
Figura 07	EP10T01	Cersei e Lancel Lannister
Figura 08	EP03T07	Cersei sentada no Trono de Ferro quando Euron adentra o salão com as prisioneiras
Figura 09	EP03T07	Euron Greyjoy leva as prisioneiras até Cersei
Figura 10	EP06T01	Robert dá um tapa em Cersei
Figura 11	EP03T04	Jaime estupra Cersei no velório do filho
Figura 12	EP10T05	O cabelo de Cersei é raspado para realização da sua marcha

⁵O banco de dados em questão é dividido, primeiramente, por temporada da série. Na pasta de cada temporada há arquivos com o nome das personagens presentes na pesquisa dos autores, incluindo Cersei. No arquivo de cada personagem, há a transcrição (seguindo o protocolo analítico) de cada cena em que a personagem marca presença. O mesmo ainda possui informações detalhadas dos livros de GoT.

Figura 13	EP10T05	Cersei realiza a marcha da vergonha
Figura 14	EP02T01	Cersei visita Bran desacordado
Figura 15	EP10T06	Cersei assiste a queda do Septo de Baelor com seus inimigos dentro
Figura 16	EP10T06	Cersei ao lado de Septã Unella amarrada
Figura 17	EP03T07	Elaria e Tyene Sand como prisioneiras de Cersei Lannister
Figura 18	EP01T02	Cersei e Joffrey discutem em frente ao Trono de Ferro
Figura 19	EP03T02	Cersei chora pela ida de Myrcella a Dorne
Figura 20	EP09T02	Cersei com Tommen no colo durante a batalha
Figura 21		“Pietà” de Michelangelo
Figura 22	EP02T04	Cersei e Jaime debruçados sob o corpo de Joffrey
Figura 23	EP05T04	Cersei e Oberyn conversam
Figura 24	EP01T06	Cersei percebe que sua filha está em uma mortalha dourada
Figura 25	EP10T06	Coroação de Cersei Lannister
Figura 26	EP04T08	Missandei é refém de Cersei

As cenas escolhidas (separadamente e resumidamente em texto corrido, por temporada) foram:

Na primeira temporada somos apresentados à personagem Cersei Lannister. A primeira cena escolhida para a análise mostra visivelmente o marido de Cersei, Robert Baratheon, rei, apalpando outra mulher embriagada e no campo de visão de Cersei. Seguimos, então, para um outro olhar na vida da personagem: o caso amoroso que ela mantém com o irmão e, na cena em questão, é descoberto por Bran Stark (filho do meio da casa Stark) durante suas escaladas nas torres de Winterfell. Jaime, irmão de Cersei, joga o menino pela janela da torre e diz: “as coisas

que faço por amor”. Após uma série de complicações com o incidente de Bran, flagramos Cersei visitando Catelyn (mãe do garoto) acompanhando-o em coma após a queda da torre. Cersei conta como perdeu um filho, colocando-se no lugar de Catelyn como mãe, demonstrando empatia e consolo, mesmo que não seja o verdadeiro sentimento evocado ali por Cersei, já que se trata da cúmplice do coma de Bran. Em uma outra cena dessa temporada, há uma conversa entre Cersei e Robert em que eles discutem assuntos do reino, uma possível guerra e sobre o casamento dos dois não passar de uma união política. Robert conta sobre seu antigo amor e que nunca gostou verdadeiramente dela, Cersei diz não sentir nada sobre isso e sai da sala. Ainda tratando-se da união entre Robert e Cersei, há uma cena em que a personagem reclama sobre a ausência de atitude de Robert como rei, dizendo que ela deveria usar armadura e ele vestido, ao passo que Robert responde com um tapa no rosto de Cersei. Por fim, ainda na primeira temporada somos apresentados ao novo caso amoroso da rainha, Lancel Lannister, seu primo que cobre espaços enquanto o irmão está na prisão.

Logo na segunda temporada, Joffrey (filho mais velho de Cersei), já está na posição de rei assumido no trono. Joffrey exala uma energia autoritária, misógina e prepotente. Em uma das cenas nesta temporada, o garoto toma conhecimento dos boatos de incesto que começou a correr devido o inimigo dos Lannister, Stannis Baratheon, ao passo que Cersei rebate que é uma estratégia para tentarem tirar o trono de Joffrey. Ele, então, a questiona sobre quantos bastardos o seu suposto pai, Robert, teve. Cersei bate em seu rosto, o que faz com que todos os trabalhadores do castelo parem por um instante e observem a cena, retornando ao trabalho segundos depois. Joffrey diz à Cersei, sussurrando, que aquilo poderia ser punido com a morte e lhe diz para nunca mais fazer aquilo. Além dos problemas com Joffrey, Cersei descobre o plano de Tyrion de levar Myrcella embora para Dorne por conta da aproximação de uma batalha contra o exército de Stannis. Cersei aparece visivelmente abalada e enfurecida com o irmão. Em um diálogo entre Sansa e Cersei, logo após Sansa ter sua primeira menstruação, Cersei diz que dar à luz é uma das maiores honras que poderia receber, no entanto, explica de maneira realista os percalços de ser mulher naquele mundo. A rainha comenta sobre como o seu ex-marido, Robert, nunca esteve presente e diz a Sansa que possivelmente ela nunca amaria seu marido, mas certamente amaria seus filhos. Quando a batalha finalmente chega em King's Landing, Cersei aparece sozinha na sala do trono, com o filho mais novo Tommen no colo. É possível sentir que as coisas não vão bem lá fora então ela tenta acalmar o filho. Fica claro para o espectador que Cersei segura um pequeno frasco contendo veneno. Quando está prestes a dar para Tommen e tomar o resto, as portas do salão real se abrem com Lorde Tywin e Sor Loras

com boas notícias da batalha: a casa Tyrell mostrou apoio aos Lannister na derrota de Stannis. A cena lembra algo como uma releitura da escultura Pietà de Michelangelo em que a Virgem Maria segura Jesus Cristo morto em seus braços.

A cena escolhida para análise na terceira temporada trata-se de uma discussão entre Tywin Lannister (pai de Cersei), Tyrion e Cersei. Tywin convoca os dois irmãos a fim de abordar assuntos da realeza. Há uma certa tensão na cena, ele a rompe dando a notícia de que Tyrion deve casar-se com Sansa Stark, Tyrion protesta alegando que Sansa é apenas uma criança, Cersei zomba do irmão e responde que ela não é mais uma criança pois já menstruou. O pai Lannister, farto da discussão dos dois, revela também um casamento arranjado para Cersei com Sor Loras. Os protestos e recusas de Cersei por esse casamento são respondidos com gritos de seu pai de que ela deve pôr fim aos boatos de incesto entre ela e Jaime.

A quarta temporada traz o casamento de Joffrey com Margaery Tyrell, o casamento real faz-se de um grande evento para ambas famílias. No entanto, depois de comer um pedaço de bolo e de se embriagar (enquanto ridicularizava seus convidados), Joffrey começa a engasgar. A situação mostra a crescente piora do garoto até o rei cair morto no chão. Cersei, a esta altura já desesperada, levanta-se e segura seu filho no leito de morte. O garoto aponta para Tyrion, dando a entender de que este seria o culpado pela sua morte. Cersei culpa o irmão e ordena prisão ao mesmo. Uma das cenas procedentes da morte de Joffrey é seu velório, em um certo momento, Cersei fica a sós com Jaime. Após uma breve conversa em que Cersei culpa Tyrion pela morte do filho e Jaime não acredita, ele se aproxima e a beija com força, dizendo o quanto ela é abominável. Cersei repetidamente tenta afastá-lo, pede-o para parar, sem muito sucesso, ele responde que não se importa e tira as roupas dela, até deitá-la ao chão e a estupra. No final desta temporada, há um diálogo entre Cersei e Oberyn em que ambos discutem sobre a vida de Myrcella em Dorne, cidade natal do personagem, Oberyn conta que viu Myrcella brincando feliz com suas filhas. Cersei responde dizendo que espera ser verdade e Oberyn diz que “não machucam garotinhas em Dorne”, ela diz que machucam garotinhas no mundo todo.

No começo da quinta temporada temos o primeiro e único flashback da juventude de Cersei, onde ela encontra uma bruxa vidente e diz que ela reinará até o dia em que aparecerá uma mulher jovem e bonita para pegar seu trono. Subentende-se essa mulher jovem e bonita sendo Margaery Tyrell. Amedrontada com a ideia de perder o trono e Tommen sendo manipulado pela futura esposa a mandar Cersei para Casterly Rock, ela convoca o Alto Parda e a Fé dos Setes (religião dominantes nos Sete Reinos) para prender Loras por

homossexualidade. Sob ordens de Cersei, Jaime vai a Dorne buscar Myrcella, no entanto, ela é sequestrada por vingança pela morte de Oberyn.

No julgamento de Loras Tyrell por homossexualidade, sua irmã testemunha a favor do irmão dizendo que se tratam apenas de boatos, uma das testemunhas confessa contra Loras e leva Margaery a julgamento por mentir aos deuses. Enfurecidas, Margaery e Olenna (avó dos irmãos Tyrell), denunciam Cersei pelos crimes de fornicação e incesto. A personagem confessa seu relacionamento com o primo Lancel, é presa pelo Alto Septão como punição deve caminhar a marcha da vergonha com cabelos curtos e totalmente despida. Durante a caminhada é ofendida e cuspidada pelo povo de Porto Real, chamada de “Vadia”, “Pecadora”, “Fornicadora”, “Incestuosa”, mulheres e homens mostram suas partes como forma de ofensa. Em meio de outros insultos de cunho sexual, Septã Unella caminha ao lado de Cersei tilintando um sino e dizendo “vergonha”. Trata-se de uma marcante cena da trajetória de Cersei.

A sexta temporada traz uma série de reviravoltas na vida de Cersei, as cenas que nos interessam nessa temporada são: quando Jaime volta de Dorne para Porto Real apenas com o corpo de Myrcella, abalados pela perda da filha, Cersei e Jaime prometem vingança. No dia de seu julgamento, Cersei não comparece ao Septo de Baelor para ser julgada enquanto Margaery, Loras e o Alto Pardal aguardam, ela tinha preparado uma destruição em massa do Septo, explodindo-o com fogo-vivo. O Rei Tommen em luto pela morte de sua esposa, comete suicídio. Em sua redenção pela caminhada da expiação, Cersei prende Septã Unella e a afoga em vinho enquanto repetidamente diz a palavra “confesse”, entretanto, não mata Unella e chama o cavaleiro Sir Gregor Clegane para terminar a tortura. Cersei, então, é coroada como reinante dos Sete Reinos.

Depois de sete temporadas, o Trono de Ferro finalmente pertence a Cersei Lannister. No entanto, a guerra e o inverno se aproximam, surge a necessidade de novos aliados. Então, Cersei recebe a visita de Euron Greyjoy das Ilhas de Ferros, Euron oferece aliança em troca da mão de Cersei, ou seja, pedindo-a em casamento. Desconfiada, ela não aceita à primeira vista. Euron, a fim de conseguir o que quer traz Elaria Sand e sua filha, responsáveis pela morte de Myrcella. Cersei o reconhece como o maior capitão dos 14 mares e um amigo da coroa. Euron, insiste no casamento, mas Cersei responde que acontecerá, porém, quando a guerra estiver ganha. Em outra cena, Cersei visita as prisioneiras Elaria e sua filha, Tyene, Cersei fala da morte de Oberyn, relembra do amor que sentia por Myrcella. Ao fim do discurso, beija os lábios de Tyene com o mesmo veneno que as duas usaram com Myrcella, um veneno do qual leva dias para fazer efeito, desse modo Elaria veria a filha morrer. Depois de muito tempo, Cersei

encontra-se com Tyrion, ele tenta convencê-la de se juntar na batalha contra o Rei da Noite. Ela o trata de maneira acusatória, há uma longa discussão entre os dois cheia de ameaças. Por fim, Cersei responde o pedido dizendo não se importar com o mundo, tocando na barriga, o que é percebido como uma gravidez.

Finalmente, na oitava temporada, Daenerys Targaryen chega em Porto Real com seu exército e Tyrion. Do outro lado, sobre o muro de Porto Real está Cersei, seu exército e Missandei, como prisioneira. Qyburn encontra-se com Tyrion como porta-voz de Cersei e diz que a rainha exige a rendição de Daenerys. Tyrion, por sua vez, exige rendição de Cersei e apela até pela gravidez dela. Não há acordo entre as partes, Cersei executa Missandei. Irada, Daenerys montada em um dragão, queima Porto Real. Jaime leva Cersei para um esconderijo no castelo, entretanto, as torres desabam por toda parte. Preparada para a derrota Cersei suplica pela vida de seu bebê. Jaime a abraça e ambos são soterrados pelas pedras.

5 ANÁLISES CRÍTICAS: OS CINCO LUGARES DE CERSEI NA NARRATIVA

Ainda que apresentadas resumidamente no capítulo anterior, estas cenas serão completamente destrinchadas nos capítulos de abordagem analítica a seguir. Essas análises compõem uma pré-definição de cinco lugares dos quais há percepções na trajetória de Cersei Lannister, sendo esses lugares: as relações afetivas-sexuais, como vítima do patriarcado, persona operadora de lógicas patriarcais (ou, simplesmente, a vilã), maternidade e, finalmente, o poder e reinado de Cersei. É importante ressaltar que, apesar das 25 cenas fluírem entre as cinco categorias, por questões de organização tentaremos priorizar apenas uma categoria da qual os elementos se sobressaem na cena. Ou seja, podemos nos deparar com cenas nas quais Cersei, ainda que mulher, opera a partir de lógicas que entendemos como patriarcais, mas, também, é vítima do patriarcado. Desse modo, prioriza-se a categoria mais aparente na cena e podendo ou não ser rapidamente citada em outro capítulo, a partir de outra categorização.

Como vítima do patriarcado em relação aos momentos em que mesmo quando fazendo-se parte de uma grande engrenagem patriarcal, Cersei tal como qualquer outra mulher tanto na série, na fantasia, quanto hoje no mundo atual, é vítima de lógicas patriarcais das mais diversas formas e dos mais diversos lados da trama. É possível observar esta característica nas cenas mencionadas acima, como em momentos em que ela apanha de algum personagem masculino por apenas expor suas opiniões ou até mesmo em sua marcha da expiação, entre outros diversos momentos que a narrativa expõe diretamente e indiretamente a violência de gênero. Lorena Caminhas apud Kolinski Machado (2022, p. 13-14), apontam uma investigação das possíveis representações da mulher denominada como vilã em consonância com a caminhada expiação de Cersei,

Em sua investigação acerca da representação da violência contra a mulher nas telenovelas, Lorena Caminhas (2020, p. 430) comenta sobre como as vilãs são protagonistas recorrentes de situações de extrema vulnerabilidade visando à restauração de uma ordem e moralidade instituída pela trama. Em sendo já “opressoras”, essas mulheres malfeitoras seriam aquelas que contaminariam os laços sociais e corromperiam as demais personagens. O comportamento corrupto e depravado dessas mulheres, então, na análise da pesquisadora, é empregado como justificativa legítima para seu sofrimento (martírio), uma vez que essas mulheres precisariam ser, em uma lógica exemplar (que se estabelece na trama mas que transborda para além dela), repreendidas e punidas. (KOLINSKI MACHADO, 2022, p. 13-14)

No entanto, como observado por alguns autores já citados nesta monografia, Cersei não apenas é representada como vítima do machismo existente na trama. Em certos momentos, ela

opera o mesmo a fim de punir outras mulheres, como é o caso quando Cersei tem Elaria e Tyene Sand como suas prisioneiras, humilhando e torturando ambas até a morte. É o que reitera Kolinski Machado (2019, p. 13-14) ao citar Gjelsvik e Schubart (2016) “desde *As Crônicas de Gelo e Fogo* até *Game of Thrones* é possível perceber as mulheres da saga como figuras complexas, multifacetadas e intrigantes, as quais ainda que, em alguma medida, reitera determinados estereótipos de gênero, também avançam em relação a esses”.

Outro ponto em que a partir da observação da trajetória da personagem é de grande relevância ser mencionado, são as relações afetivo-sexuais de Cersei. Estas se desenrolam na trama de modo conturbado e em muitas vezes interligado com a categoria de vítima do patriarcado. Kolinski Machado (2022, p. 13) pontua, “Cersei, como já mencionado, é uma mulher ativa, inclusive sexualmente, e que reivindica para si uma posição de poder não cabível às mulheres de Westeros”.

A maternidade, então, cabe ser também discutida como um dos lugares importantes a partir dos quais a personagem é apresentada. Cersei é mãe de três de filhos na primeira temporada, embora revela ter tido um outro filho de cabelos castanhos (este sendo legítimo de Robert Baratheon, seguindo a lógica da narrativa) falecido, é uma verdadeira leoa quando se trata dos seus filhos. Cersei é capaz de matar, como matou Elaria e Tyene por Myrcella, e morrer por eles, como quando tentou suicídio junto com Tommen para salvá-lo da batalha contra Stannis. Couto (2015, p. 86) ao destacar os traços representados em Cersei, acrescenta “A maternidade, enquanto constitutiva da identidade feminina, é muito evocada pela rainha de Westeros”. Em outro ponto de seu texto ao abordar a obra de Lagarde (2005, tradução livre) Couto (2015, p. 97) expõe conceitos que norteiam a questão da maternidade na constituição do feminino do qual pode-se ser observado em nossa personagem-objeto,

A autora afirma que a mãe constrói o consenso do modo de vida que lhe esperam as condições sociais e culturais. “Através da maternidade, a mulher-mãe é transmissora, defensora e guarda da ordem imperante na sociedade e na cultura. [...] Desde o menor até o maior grau de participação pessoal, as mulheres estão destinadas a cuidar da vida dos outros” LAGARDE (2005, p. 377) apud COUTO (2015, p. 97)

Por fim, este trabalho percorrerá os momentos finais de Cersei Lannister como a rainha no Trono de Ferro, apesar de tratar-se de um reinado breve é importante que mantenhamos um olhar crítico no comportamento, vestimentas e exercício de feminilidade de Cersei. Uma rainha, porém, com os filhos mortos nesse ponto da narrativa, desdobrar-se sobre algumas questões de modo comparativo com as outras categorias evocadas até então e as temporadas que precedem o reinado da personagem. Compreender o que a personagem representa para a narrativa neste

ponto e quais representações são emergentes na ascensão e queda da personagem para as produções de sentido levantadas pelos criadores da narrativa.

5.1 Relações afetivo-sexuais de Cersei Lannister

Em grande parte da trajetória de Cersei na narrativa, importante ressaltar que não em sua totalidade como veremos nos capítulos a seguir, a personagem envolve-se em uma série de relações afetivas e sexuais com outros personagens. Sejam estas relações justificadas por sentimentos genuinamente amorosos ou até mesmo por motivos políticos, elas trazem grandes afetações para Cersei. Desde seu casamento com Robert Baratheon na primeira temporada até seu caso com o irmão, e posteriormente, com o primo Lancel Lannister.

O primeiro relacionamento de Cersei, do qual somos apresentados na série, é seu casamento com o então rei Robert Baratheon. Um casamento aparentemente tradicional da época. No EP01T01⁶, há uma cena em que demonstra muito sobre o casamento real do que eu poderia sequer descrever: durante uma festa da família Stark Robert, usando uma coroa, aparece em plano médio longo no meio da multidão abraçando e apalpando outra mulher. Há sons de risada e música ao fundo. Rapidamente a câmera muda para Cersei sentada ao lado de Catelyn, também em plano médio longo, ambas se sentam atrás de um banquete. Cersei usa seu cabelo preso em várias tranças que aparentam formar uma coroa em sua cabeça, seu vestido tem tons terrosos como todas as outras cores em cena, destacando-se apenas as frutas em banquete. O vestido de Cersei tem um toque de sensualidade quando comparado com o de Catelyn que apresenta várias camadas e cobertura do pescoço aos pés.

A cena dá impressão aos telespectadores que no relacionamento entre Robert e Cersei não há esforços nem para manter as aparências em públicos. A expressão de Cersei demonstra decepção, mas não surpresa pela cena. Já Catelyn Stark, aparentemente sem graça por Cersei, tenta puxar outros assuntos. Cersei responde indiferentemente. Podemos ter uma percepção dos vícios nutridos pelo rei Robert, ao fazer uma comparação com figuras históricas. Finn (2019, p. 36) (tradução nossa) remete Robert ao rei Edward IV, “os vícios em bebida, gula e a personalidade mulherenga podem ser ecos do rei Edward IV”. A autora ainda complementa que Elizabeth (esposa de Edward IV) não se distânciava de Cersei, ambas retratadas como pessoas frias, egocêntricas e de uma beleza ambiciosa. O relacionamento dos dois como demonstrado

⁶Episódio um da primeira temporada.

nessa cena poderia relacionar-se com o conceito da dupla moral sexual, explicado por Heilborn apud Souza et al. (p. 157, 2015) no livro *Mulheres e Seriados*,

[...] em dois sentidos: em primeiro lugar, um conjunto de regras para os homens e outro para as mulheres; assim, o marido vive suas aventuras e fantasias sexuais fora do casamento e a boa esposa é retratada como fiel ao seu marido, sem desejos ou outros interesses sexuais; em segundo lugar, uma nítida diferença entre o exercício da sexualidade de uma mulher casada e o de uma “prostituta” (SOUZA et al., 2015, p. 157)

No caso, Robert viveria suas aventuras sexuais e extraconjugais abertamente, enquanto Cersei demonstra-se a esposa fiel ao seu marido e, caso fizesse o mesmo, seria punida e julgada socialmente (como foi). Em cenas seguintes, no entanto, observamos até mesmo os dois conversarem honestamente sobre o distanciamento de sentimentos na relação.

Figura 4 – Cersei observa Robert apalpar outra mulher



Fonte: HBO

Ainda no EP01T01, em um momento posterior do episódio, os Lannister continuam sua estadia por Winterfell. Bran Stark, filho de Eddard e Catelyn, ainda muito novo nutria uma paixão por escalar as antigas torres de Winterfell. Em plano médio, Bran aparece escalando uma dessas torres. A câmera o acompanha em ângulo *plongée*, alternando entre enquadramentos em que ele aparece de costas. Em plano detalhe, mostra as mãos e pés do pequeno encaixando-se entre as rochas. Uma música medieval toca durante a escalada do garoto. O pequeno lobo de Bran aparece embaixo, a câmera filma de cima para baixo a fim de mostrar a altura em que Bran está. Ao chegar perto de uma janela, a música mistura-se com

gemidos e Bran aproxima-se para olhar. O garoto agarra nas plantas trepadeiras da torre e posiciona-se para olhar. Em *travelling* a câmera mostra uma sala cinza e abandonada com algumas madeiras caídas, a câmera para em Jaime transando com uma mulher posicionada de quatro no chão, eles estão vestidos com apenas as nádegas da mulher amostra. Ele levanta a mulher pelos cabelos e é Cersei Lannister, sua irmã. Entre gemidos, ela abre os olhos e vê Bran na janela da torre. Assustada pede a Jaime para parar. Ele olha, levanta suas calças e agarra o garoto que tenta escapar. Em primeiro plano, Jaime pergunta se o garoto ficou maluco. Cersei ao fundo diz que o garoto os viu. Em plano americano, ela volta a repetir que o garoto viu os dois. Jaime solta o garoto, olha para Cersei e diz: “as coisas que faço por amor”. O garoto cai da torre em contra *plongée* até a direção da câmera, finalizando o episódio.

Figura 5 – Cersei transa com o irmão



Fonte: HBO

Esta cena é um dos primeiros contatos em que o público tem com a relação extraconjugal de Cersei. As relações entre Jaime e Cersei são frequentes e bastante normalizadas entre os dois, porém mantidas em extremo segredo. O relance da vista de Bran poderia ter resultado na morte do garoto. O sexo entre os dois aparenta ser selvagem, um tanto agressivo e, não obstante, em posições que Jaime domina Cersei. Para Paul Preciado (2014, p. 25) a definição do sexo, tanto como órgão quanto a prática do ato, estaria relacionada com a dominação, “O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino)”. Enquanto as posições de dominância cultural podem ser exploradas,

não há dúvidas de que Jaime e Cersei se amavam. Finn (2019) ao comparar Cersei com Daenerys, apontando o fato de que ambas tiveram múltiplos parceiros durante a trama, percebe que Daenerys era muito mais emocionalmente próxima de seus parceiros do que Cersei, por exemplo. A única exceção, no caso de Cersei, seria Jaime.

De volta ao casamento de Cersei e Robert, há um diálogo de extrema importância para o entendimento da dinâmica entre os dois no EP05T01. Nela, Cersei veste um longo vestido em tons rosados e os cabelos soltos, adentra a cena em plano americano e diz algo sobre a saída de Eddard Stark como Mão do Rei. A câmera aponta para Robert também em plano americano que responde Cersei. Ela anda em plano médio até a mesa de Robert e eles conversam sobre o reino e uma possível invasão dos Dothraki. Em certo ponto do diálogo, Cersei senta e Robert levanta-se para servir vinho aos dois. A câmera alterna em primeiro plano para os dois conforme eles falam. Robert indaga: “eu pergunto o que nos mantém juntos?”, Cersei responde que é o casamento e ambos riem por um tempo em plano geral (figura 6). Novamente em primeiro plano alternado entre os dois, Robert menciona os dezessete anos de casamento, pergunta se ela não fica cansada. Ela responde: “todos os dias”. Eles brindam pelos dezessete anos, Cersei pergunta a Robert sobre Lyanna, o primeiro e aparentemente único amor dele. Robert responde que nem os sete reinos tamparam o buraco que a morte de Lyanna deixou. Cersei revela que já sentiu algo por Robert embora ele diz que nunca corresponderá a altura, ela demonstra uma expressão de alguém que está prestes a chorar, mas toma um gole do vinho para esconder. Ela finaliza a discussão dizendo que isso não a faz sentir nada.

Figura 6 – Robert e Cersei riem quando conversam sobre o casamento



Fonte: HBO

Trata-se de uma cena esclarecedora dos sentimentos de um para o outro. Embora Cersei não aparente manter sentimentos por Robert, ela se emociona quando ele confirma que nunca sentiu nada por ela e, talvez, nem mesmo quando ela perdeu o primeiro filho do casal. Um pouco mais à frente na narrativa Robert acaba por falecer durante suas caçadas de rotina, trata-se de uma armação feita por Cersei secretamente. Para Sylwia Borowska-Szerszun (2019 p. 57) (tradução nossa), o assassinato de Robert é levado por uma série de motivações que perseguem a personagem durante sua trajetória,

“A fúria de Cersei pode ser parcialmente explicada por suas justificadas objeções ao número limitado de opções de mulheres na sociedade, que valorizava as mulheres reais, principalmente, por sua capacidade de procriar. Da mesma forma, suas maquinações que levaram ao assassinato do rei Robert e colocar um sucessor ilegítimo no trono podem ser vistas como um ato consciente de vingança por anos de vida em um relacionamento abusivo e sem amor.” (BOROWSKA-SZERSZUN, p. 57, 2019) (tradução nossa)

Em um outro momento da narrativa somos apresentados a outro relacionamento de Cersei, seu primo Lancel Lannister. Após Jaime Lannister ser preso em Correrio, há uma cena no EP10T01 em que, a partir do *travelling* da câmera através das cortinas vemos um homem nu sentado no quarto falando com entusiasmo sobre a guerra. Na cena, revela-se Cersei de costas para ele, encostada em um pilar, lendo uma carta e trajada em vestes que parecem um pijama ou roupão para dormir. O homem, Lancel, levanta-se em direção a Cersei e faz perguntas sobre a guerra para ela. Em primeiro plano e ainda de costas para ele, ela pede que Lancel pare de falar e volte para a cama. Ele vira-se e vai até a cama.

Figura 7 – Cersei e Lancel Lannister



Fonte: HBO

Apesar de não se tratar diretamente de uma cena de sexo, fica explícito o relacionamento do qual ambos mantêm nesta cena. Lancel aparenta ser mais jovem e apresenta até mesmo uma certa semelhança dos Lannister com Jaime (figura 7). E, é importante ressaltar que essa cena aparece seguidamente de um corte onde mostra-se Jaime prisioneiro em Correrio. Esse corte suscita interpretações de que Cersei substituiria facilmente seu amante Jaime por alguém de certa semelhança, ou até mesmo, seria indiferente e demonstra frieza com a atual situação de Jaime. Há até mesmo uma inversão de valores, já que Lancel obedece aos comandos de Cersei durante a cena. Ela apresenta todo o controle sexual da relação diferentemente da sua relação com Jaime, por exemplo.

Já no EP05T03 Cersei reúne-se com seu pai, Tywin Lannister, e seu irmão Tyrion na sala de reuniões do castelo. A cena passa-se toda em primeiros planos, alternando-se entre os personagens conforme ocorre a conversa. A sala é escura mesmo que aparentando estar iluminada por luz natural, os tons escuros misturam-se com tons dourados dos móveis e os cabelos louros dos Lannister. Cersei e Tyrion sentam-se de cada lado da mesa, enquanto Tywin senta-se na ponta, demonstrando liderança. A tensão perpassa entre os personagens à medida que Tywin revela suas intenções. Ele preocupa-se com os planos dos Tyrell em casar Sansa Stark (herdeira de Winterfell) com Sor Loras. Há uma piada sobre a sexualidade de Sor Loras que indica sua homossexualidade. Tywin, então, revela dar a mão de Sansa em casamento para Tyrion, enquanto Cersei se casaria com Sor Loras. Desse modo, os Lannister estariam com aliados de todos os lados durante a guerra. Ambos, Cersei e Tyrion, protestam contra a ideia. É importante notar que, novamente, Cersei passará por um casamento arranjado pelo pai, do qual ela discorda. Cersei não se importa com a situação do irmão, quem dirá importar-se com Sansa. No entanto, protesta contra o pai sobre seu casamento,

“Cersei: Eu não...

Tywin: Ele herdará Jardim de Cima. Tyrion manterá o Norte e você a Campina

Cersei: Não farei isso.

Tywin: Fará sim. Você ainda é fértil. Precisa casar e procriar.

Cersei: Sou a Rainha Regente. Não uma reprodutora.

Tywin: Você é minha filha! Fará o que ordeno e casará com Loras Tyrell cessando os boatos nojentos sobre você de uma vez por todas.

Cersei: Pai, não me force novamente...

Tywin: Nenhuma outra palavra.” (GAME OF THRONES, 2013)

O diálogo nesta cena confirma quaisquer hipóteses que o espectador possa ter quanto ao casamento de Robert e Cersei ter sido arranjado pelo pai de Cersei, este por sua vez não hesita em arranjá-lo novamente para a sua filha novamente. Mesmo que Cersei proteste

contra os interesses políticos de Tywin são maiores do que o poder de escolha da filha. Podendo essa surgir como uma das maiores revoltas de Cersei na narrativa.

O casamento com Loras não é a última proposta política em que Cersei envolve-se, no EP03T07 outra proposta política acerca a rainha regente. Na sétima temporada, Cersei é a rainha regente em Porto Real, no entanto, o exército de Daenerys aproxima-se para a guerra. Em busca de aliados, ela convoca o exército dos Greyjoy através do capitão Euron. Ele promete ajudar com apenas uma condição: casar-se com Cersei. Em âmbito político, ficar sem o apoio do exército Greyjoy contra Daenerys seria quase o mesmo que render-se. A aliança daria uma chance para Cersei durante guerra, mesmo que isso significasse mais um casamento contra sua vontade. A rainha demonstra pouco interesse na proposta, até Euron prometer um presente adequado para ela.

Euron aparece em Porto Real a cavalo junto com Elaria Sand (a responsável pela morte da filha de Cersei), Tyene Sand e Yara Greyjoy. Todas prisioneiras de Euron a caminho de Cersei, enquanto Elaria e Tyene estão algemados e acompanhadas por um cavaleiro, Yara está em uma coleira. O caminho até o trono real é tumultuado e pode ser facilmente comparado com a marcha da expiação de Cersei: uma multidão os acompanha com ofensas e humilhações para as prisioneiras de Euron, que é exaltado em cima de um cavalo. Em primeiro plano as pessoas jogam restos de comidas nelas repetindo palavras como “vadias!” ou “assassinas!”. Todos os personagens em cena vestem roupas em tons coloridos, quentes e terrosos. A exceção é apenas Euron e seu exército que vestem trajes inteiramente pretos.

Ao adentrar o salão real, é recebido com vários aplausos em plano geral, a cena agora é mais escura pela falta de iluminação natural. O salão é apenas iluminado com tochas e poucas janelas. Do outro lado está Cersei sentada no Trono de Ferro e enquadrada ao centro de um plano geral, com Jaime do lado direito e Sor Gregor Clegane juntamente com Qyburn do lado esquerdo (figura 8). Em plano inteiro, Euron desce do cavalo, sobe até o altar e oferece as prisioneiras como um presente para Cersei. Ele as joga diante de Cersei com certa brutalidade, ela olha com desprezo. Euron anda pelo altar e diz pra Cersei que deu a ela o que outro homem nenhum pode dar, nesse momento vira-se para Jaime que é mostrado em plano americano, justiça. Elaria, em primeiro plano, cospe na direção de Cersei que esboça uma respiração ofegante e amarga. Ela o reconhece como o maior capitão dos 14 mares e amigo da coroa. Euron imediatamente se vira a Cersei, a fim de lembrá-la da proposta, e diz que ela merece mais que um amigo. A rainha Lannister responde que ele merece um presente pelo heroísmo, ele a pressiona novamente sobre a proposta. Ela dá um sorriso irritado e diz que ele terá o que deseja, no entanto, isso só vai acontecer caso eles sejam vitoriosos na guerra. Há um pequeno corte

para Jaime, também em primeiro plano, com uma expressão de descontentamento pela resposta de Cersei. Ela levanta-se e em plano americano anuncia para o público que Euron comandara a marinha e Jaime o exército. Os dois ficam lado a lado enquanto o público aplaude a bravura e coragem dos cavaleiros em proteger Westeros. Ao som dos aplausos, Euron e Jaime conversam baixo sobre o amor do povo, ao passo que Jaime diz que esse mesmo povo cuspiu em sua irmã no passado. Euron, então, pede conselhos sexuais o que leva Jaime a ficar furioso. A cena termina com o Greyjoy fazendo uma reverência para a rainha em meio aos aplausos do público.

Figura 8 – Cersei sentada no Trono de Ferro quando Euron adentra o salão com as prisioneiras



Fonte: HBO

Figura 9 – Euron Greyjoy leva as prisioneiras até Cersei.



Fonte: HBO

Após anos em seu relacionamento abusivo com Robert, Cersei parece lidar de forma mais maquiavélica com seus outros relacionamentos. O maior exemplo em que podemos observar isso, é como ela põe seus interesses políticos em frente a proposta de Euron Greyjoy. Mesmo que signifique submeter-se em outro casamento infeliz e contra sua vontade, ela mostra-se uma grande estrategista no jogo, no amor e na guerra.

5.2 Inverno Patriarcal: Uma análise de Cersei Lannister como vítima do patriarcado

Neste capítulo, recuperamos as leituras mencionadas no capítulo “*Gênero e Representação feminina em Game of Thrones*” para auxiliar no movimento de análise crítica sob as cenas em que a personagem se vê frente-a-frente com falas, situações e ações que a colocam sob uma posição inferior simplesmente por ser mulher. Westeros apresenta-se aos espectadores como um lugar regido estritamente por lógicas machistas, mas na adaptação para a TV as situações tornam-se visualmente explícitas, especialmente no caso da HBO (uma emissora que não se importa com nudez). É o que explica Frankel (2014, p. 5),

Os programas da HBO, especialmente as histórias e adaptações históricas, são famosas por sua nudez e sexo explícito. Eles são, como um crítico observa, “povoados por personagens masculinos desistoricizados que têm corpos magníficos, se envolvem em sexo enérgico e cometem violência brutal e espetacular. Eles apresentam o espetáculo erótico de corpos femininos sendo abusados sexualmente e o violento espetáculo de corpos masculinos sendo fisicamente abusados” (Glynn p. 161). O sexo e a violência se combinam no caso das mulheres, e ambos são geralmente apresentados para excitar. A tortura torna-se sexual mesmo quando não é para ser, e as mulheres são controladas, subjugadas antes eles são mortos. (FRANKEL, 2014, p. 5) (tradução nossa)

Em uma fala de Cersei, na quarta temporada, para Oberyn Martell (um nobre de Dorne, local para onde a filha de Cersei foi levada), isso se torna explícito: “machucam-se garotinhas em todo canto do mundo”. A violência de gênero é altamente demarcada em *Game of Thrones*, como pontuado pelos autores resgatados neste trabalho, e talvez caiba pensarmos ainda que a liberdade de nudez e sexualidade proposta pela emissora e pelos diretores, roteiristas, entre outras pessoas envolvidas no projeto, possam corroborar com as lógicas patriarcais atuais. Gjelsvik e Schubart (p. 2, 2016) introduzem seu livro com uma breve descrição de *Game of Thrones* como uma série potencializadora de problematizações,

O enredo geral em GoT é uma batalha pelo Trono de Ferro. Aqui, as personagens femininas são tão ambiciosas, ativas e capazes quanto os homens. No entanto, como elas navegam em seu mundo é uma questão de narrativa, de decisões do autor, do cálculo dos produtores de televisão em audiências e estratégias comerciais, da escolha de design dos produtores de jogos e das interações dos usuários e fãs com as várias

formas de mídia. Especialmente no GoT transmídia, as representações de sexo e violência e violência sexualizada provaram ser provocativas e problemáticas. (GJELSVIK E SCHUBART, 2016, p. 2) (tradução nossa)

Na primeira temporada, somos apresentados ao casamento de Cersei e Robert Baratheon como uma união não muito agradável para ambos. No início do EP06T01⁷, Eddard Stark, deitado em uma cama recuperando-se de uma agressão feita por um soldado Lannister em um embate entre Eddard e Jaime, discute com Cersei, na presença de Robert. O rei ordena que ambos se calem, no entanto, trata Cersei com mais arrogância mandando-a ficar quieta com as respectivas palavras: “Quieta mulher!”. Cersei diz que ela é quem deveria usar armadura e Robert deveria usar vestidos, já que não tinha atitude para lidar com a situação. Robert irrita-se e dá um tapa no rosto de Cersei. Ele ameaça bater novamente e ela sai do quarto. Ele, então, salienta a situação com Eddard como se a culpa fosse somente dela.

Figura 10 - Robert dá um tapa em Cersei



Fonte: HBO

A cena começa em uma transição do véu do leito para o rosto de Eddard, visivelmente suado, em um primeiríssimo primeiro plano ao som de uma música inebriante. Rapidamente, a câmera muda de posição para simbolizar a visão dele ao abrir os olhos: a imagem de uma Cersei fora de foco e com o enquadramento torto toma conta da tela. A música cessa assim que eles começam a conversar. A visão alterna-se para Robert aos poucos recuperando o foco em primeiro plano. Há uma característica interessante na mudança de planos: ao sair dos planos fechados dos três rostos presentes em cena, o plano americano toma conta com Cersei por trás de Robert. No entanto, é ela quem começa a protagonizar o diálogo desta cena, até Robert

⁷Episódio 06 da primeira temporada.

censurar a discussão. Os planos alternam-se entre primeiríssimo plano para Eddard que permanece deitado e primeiro plano para Cersei e Robert que estão em pé na beira da cama. Quando Cersei expõe sua opinião para Robert volta-se o plano americano nos dois. A câmera posiciona-se por trás de Cersei em plano médio, Robert vira-se com uma expressão de fúria e dá-lhe um tapa barulhento em seu rosto. A câmera rapidamente se move ao plano americano em que Cersei coloca a mão no rosto (figura 10). Tons terrosos, acinzentados e pouco saturados compõem as cores em cena. A vestimenta de Cersei destoa um pouco da cena pelo azul florido, porém sem muito brilho aparente.

Apesar de demonstrar uma expressão carregada de ironia no rosto para se recompor, esta é uma das primeiras cenas em que vemos a imponência de Cersei ser devorada por, precisamente, seu próprio marido e ainda na frente de outra pessoa, um amigo dele, uma situação no qual ele usa para demonstrar poder, dominância, e claro, ódio. Frankel (2014, p.25) (tradução nossa) ao explicar uma passagem do quarto livro (do qual não nos convém analisar aqui, porém é de importante contextualização) ressalta “Cersei pensa várias vezes em Robert e não em Jaime, provavelmente porque Robert iria dominá-la com violência e dor para se sentir um rei”. Ou seja, para além de um casamento forçado por seu pai, trata-se de um casamento regido pelo medo e pela dominância de Robert.

No avanço da narrativa, somos surpreendidos pela morte repentina do rei Joffrey, filho mais velho de Cersei. O velório, então, acontece com a presença da família, mas inicialmente sem Jaime. A cena desdobra-se em tons escuros e azulados, enquanto Tywin Lannister conversa com Tommen sobre ele tornar-se o novo rei. É dado um *close* em primeiríssimo plano sobre o rosto de Cersei presenciando a conversa entre os dois, e, claramente machucada por ter perdido seu filho fala que ali não é lugar para falar sobre isso. Tywin ignora e continua a conversa, enquanto Cersei permanece com olhar catatônico sob o corpo do filho falecido. Jaime adentra o salão e passa por Tywin e Tommen que estão de saída, ao fundo vemos Cersei ainda na mesma posição. As únicas luzes presentes na cena são as velas ao fundo fora de foco e o corpo pálido de Joffrey. Jaime abraça Cersei enquanto ela chora em seus braços, mas em questão de segundos, em um plano fechado, começa a beijá-la. Quando ela se afasta, ele rispidamente responde dizendo: “você é uma mulher odiosa. Por que os deuses me fizeram amar uma mulher odiosa?” ao passo em que a agarra pelos cabelos (figura 11), a câmera mostra parte do rosto de Jaime de costas em um canto, Cersei com uma expressão triste em outro e o corpo do falecido Joffrey entre os dois. Ele continua a beijá-la, mas tirando a roupa dela, ela hesita e diz para parar, no entanto, ele responde dizendo que não se importa. Os diretores utilizam-se de dois planos nessa parte: planos médios e planos médios longos, estes planos conseguem mostrar os

dois personagens sentados e a tentativa de Jaime de tirar as roupas de Cersei, ao mesmo tempo mostra a recusa de Cersei nas investidas dele. A cena finalmente termina com um *close* em plano fechado dele penetrando-a, enquanto ela pede para parar e ele ecoa um sonoro: eu não me importo.

Figura 11 – Jaime estupra Cersei no velório do filho



Fonte: HBO

É possível, para nós espectadores, visualizar de maneira mais clara que os homens em GoT não se importam. Não apenas os homens ficticiais da narrativa não se importam em violentar as mulheres, como também os diretores, autores, roteiristas, aparentemente não se importam em representar uma cena densa e explícita nos atos dessa magnitude de violência. Frankel (2014, p. 8) questiona o mesmo,

Os frequentes estupros e tentativas de estupro, ainda mais frequentes nos livros, também geram muita polêmica. Os telespectadores e leitores podem aceitar que estupros e casamentos arranjados indesejados eram comuns nesses tempos, e que cenas como os dothraki atacando violentamente os Lazareen e abusando das mulheres são realistas. É verdade que muitas mulheres foram estupradas na Idade Média, especialmente em tempos de guerra, então o assunto é apresentado com precisão histórica. Mas a questão é: de que outra forma o assunto é tratado? O estupro como entretenimento e excitação surge em todo o mundo em uma corrente de violência verdadeiramente perturbadora. (FRANKEL, 2014, p. 8, tradução nossa)

Como mencionado anteriormente, *Game of Thrones* compreende mulheres fortes que lutam pelo seu lugar em uma sociedade patriarcal, símbolos de um feminismo raramente visto na Idade Média. Ainda, a série peca em extorquir delas estes mesmos valores a fim do entretenimento, da nudez de marca registrada da HBO (como citado nas páginas anteriores) ou

em impor valores machistas continuamente atrás de alguma reafirmação sobre os personagens masculinos presentes na série.

Frankel (2014) (tradução nossa) acrescenta, “Filmes feministas não tratam o estupro como entretenimento, mas como uma experiência violenta e traumática da qual as vítimas devem se recuperar e descobrir um jeito de encontrar paz”.

E, Cersei não é a primeira e nem foi a última personagem feminina a passar por cenas como estas. Kolinski Machado (2022, p. 7) ao analisar as cenas de violência sexual de Daenerys Targaryen e Sansa Stark resgata o trabalho de Renata de Sousa (2017) para explicitar as imbricações da cultura do estupro,

Renata de Sousa (2017) fala em cultura do estupro a fim de evidenciar que, ao falarmos em estupro, estamos nos referindo a uma prática social que se dá de modo corriqueiro e não esporádico. Sob lógica patriarcal, prossegue a pesquisadora, ocorre uma perpetuação da violência, a qual se dirige, sobretudo, aos corpos das mulheres. Em ambas as cenas descritas, ainda que o estupro seja visibilizado como algo violento, para além de um compromisso com a denúncia da prática, observa-se, via diversos marcadores, um movimento que se volta ao entretenimento, visando a uma exploração da situação. (KOLINSKI MACHADO, 2022, p. 7)

Em um outro momento da narrativa, Cersei convoca o Alto Pardal e a Fé dos Setes para prender Loras Tyrell por homossexualidade e prejudicar a família Tyrell. No entanto, a situação volta-se contra ela e acaba sendo também julgada pelo Alto Pardal, os crimes que a acusam são de incesto, fornicção e infidelidade. Ela confessa ter tido relações sexuais com seu primo Lancel Lannister, mas nega que seus filhos sejam frutos de incesto. O Alto Septão informa que ela deverá passar por uma caminhada de expiação a fim de expurgar-se de seus pecados para voltar ao castelo. Cortam os longos cabelos loiros de Cersei e raspam com violência, podemos até mesmo observar sangue escorrendo sob sua cabeça (figura 12). A cena ocorre em uma sala escura, no entanto, a atriz aparece visivelmente nua enquanto esfregam e lavam violentamente seu corpo, há *closes* da câmera em planos bem fechados sob seu corpo. Durante todo momento Cersei permanece com o semblante muito abalado. Os tons de cores presentes em cena são tão escuros que mal observa-se o vermelho do seu sangue escorrendo pelo rosto.

Corta-se para um plano externo onde ela aparece com os cabelos raspados, em uma roupa cinza, acompanhada de duas Septãs e olhando para o chão, em direção a uma multidão. As cores são em tons terrosos e cinzas, porém iluminadas, por tratar-se de planos externos. Ela para, em cima de uma escadaria, enquanto o Alto Pardal a anuncia como uma pecadora que marchará por seus pecados. Há uma alternância entre planos abertos e fechados que mostram

Cersei de longe e de perto. Enquanto ele pronuncia o discurso sobre seus pecados, Cersei aparece ao fundo segurando o choro.

Alto Pardoal: - Uma pecadora está diante de vocês. Cersei, da Casa Lannister. Mãe de Sua Graça, o Rei Tommen. Viúva de Sua Graça, o Rei Robert. Ela cometeu os delitos de falsidade e fornicção. Ela confessou seus pecados e implorou por perdão. Para demonstrar seu arrependimento ela abrirá mão de todo o orgulho, de todo artifício, e se apresentará como foi concebida pelos Deuses a vocês, os cidadãos de bem. Ela vem diante de todos com um coração solene. Despojada de segredos, despida perante os olhos dos Deuses e dos homens... para fazer a caminhada de expiação. (GAME..., 2014)

Então, duas Septãs arrancam sua roupa deixando-a completamente nua na frente de toda Porto Real. A câmera primeiramente mostra Cersei de costas e ao fundo uma enorme multidão observando seu corpo, mas não hesita em mostrar um longo nu frontal da personagem em plano aberto. Há também um plano detalhe dos seus pés descalços prestes a marchar. Ela começa a andar em direção a Fortaleza Vermelha (seu destino final). Enquanto uma septã balança um sino e entoia a palavra “vergonha”, os únicos sons presentes em cena até então, rapidamente ao adentrar a multidão ouvem-se os gritos e ofensas do povo. A câmera atua como um observador onisciente, mostrando a situação de inúmeros ângulos e a grande maioria deles centrado-se no corpo nu de Cersei. As ofensas feitas pelo povo variam de “Pecadora”, “Fornicadora”, “Incestuosa”, “Vadia”, até pessoas mostrando suas partes íntimas (uma mulher mostra os seios e um homem mostra seu pênis, como forma de coagir Cersei) e jogando restos de comida, cuspes e sujeiras na personagem. Durante sua caminhada há uma diversa alternância de planos, predominando os planos gerais, quase claustrofóbicos de Cersei no meio da multidão, e os planos fechados em seu rosto. Os guardas que a acompanham retiram algumas pessoas do caminho, mas não são o bastante para, ou talvez nem queiram, proteger melhor. Quase ao final da caminhada, ela é empurrada ao chão, a câmera fecha em close nos seus pés ensanguentados tornando-se uma das cenas mais violentas em *Game of Thrones*.

Figura 12 – O cabelo de Cersei é raspado para realização da sua marcha



Fonte: HBO

Figura 13 - Cersei realiza a marcha da vergonha



Fonte: HBO

Quando finalmente chega no castelo, Cersei cai em prantos. Dois homens a observam sem mover-se, são seu tio Kevan e Mestre Pycelle que parecem julgá-la. Rapidamente, Qyburn aparece e a cobre com um manto. Dos pecados anunciados pelo Alto Pardal, fica claro durante a marcha, o único pecado do qual ele esquece-se de anunciar, o pecado de ser mulher. Talvez alguns espectadores possam interpretar como uma redenção da narrativa sobre a vilã da qual a personagem tem se mostrado durante alguns episódios até então, mas nem para os piores vilões masculinos de *Game of Thrones* foi dada tanta humilhação e exposição. Lancel ou Jaime, por exemplo, que também cometeram os mesmos crimes dos quais Cersei é julgada, não passaram nem perto de um martírio ou sequer uma punição qualquer. Há até uma pertinência de prazer e

entretenimento em colocar uma mulher nessa situação, é o que Kolinski Machado (2022, p. 13) evidencia ao citar a atitude do Alto Pardal “A marcha de Cersei tem, em seu início, a fala de um homem (Alto Pardal) que legitima, e autoriza, a violência. Em uma posição de dominação, esse homem olha com satisfação para o martírio de Cersei, a qual estaria pagando por seus pecados”. E, é nesta lógica de tortura, nudez ou/e violência em que *Game of Thrones* estabelece seu entretenimento para um público em que, não apenas pode, mas como também deve incomodar-se.

5.3 Cersei Lannister: A vilã

“Sansa Stark: A muralha nos separa do Rei da Noite, não há nada que nos separa de Cersei. Jon Snow: milhares de quilômetros nos separam. O inverno chegou. Os Lannister são do sul.

Nunca chegaram tão norte.

Sansa: Você é o militar, mas eu a conheço. Ela não para enquanto não destrói o inimigo.

Encontrou um jeito de matar todos que a contrariaram.

Jon: parece até que você a admira.

Sansa: aprendi muito com ela.”

Apesar de passar por inúmeros conflitos, Cersei não passa despercebida no jogo dos tronos. Ela mente, manipula e, até mesmo, assassina aqueles que entrarem em seu caminho ou fizerem mal aos seus filhos. Para muitos, pode parecer que Cersei é a vilã merecedora de todo mal em sua trajetória, sendo o seu triste final como que uma redenção para todos dos quais ela machucou durante a narrativa. Caminhas apud Kolinski Machado (2022, p.14) trazem à luz a discussão sobre vilãs estarem sempre em situações de vulnerabilidade “Essa construção ambígua nos enredos da agressão contra mulheres reprisa a base argumentativa dos crimes de honra que [...] é responsável por distinguir situações em que as injúrias são necessárias e merecidas”. Cersei conquista todo um reino por conta própria e não mede esforços para provar que mulheres podem reinar, como aponta Frankel apud Finn (2019, p. 31) (tradução nossa) ao analisar os livros, “infelizmente ela é quase a única que está dando discursos sobre os direitos das mulheres e por quê elas devem reinar, enquanto seu egoísmo e crueldade estragam sua agenda”. Embora, haja crueldade em algumas de suas ações, isso não significa que seja de forma gratuita. Cersei não esquece nenhum dos seus inimigos e não para enquanto não os destrói, como aponta Sansa no diálogo que abre esta seção.

Por evocar múltiplas interpretações através de sua personagem Lena Headey (apud Finn (2019, p. 37)) (tradução nossa) explicou através de uma entrevista, para a Mashable, em 2016, que não interpreta Cersei como uma vilã, “eu a interpreto como uma mulher que é sobrevivente e faz exatamente o que um homem faria”. Embora, nem Lena Headey e os fãs da personagem veja Cersei como uma vilã, o mesmo talvez não possa ser dito dos produtores da série. Finn (2019, p. 38) aponta que as mulheres tendem a ver as experiências de Cersei como as suas próprias experiências, já no caso de David Benioff e D.B Weiss o mesmo não pode ser dito. Essa relação estaria ligada provavelmente por características socioculturais, onde as mulheres tendem a enxergar-se em outras mulheres na mídia e os homens distanciam-se destas personagens.

Logo após Jaime empurrar Bran Stark de uma das torres de Winterfell, o garoto apresenta sinais de vida, embora esteja desacordado e, portanto, fica acamado. Sua mãe, Catelyn Stark, passa os dias sentada ao lado do seu leito esperando por qualquer sinal de vida em Bran. Cersei adentra a cena em plano geral. Ela usa vestido e panos em tons de verde, enquanto a sala é escura e de aparência fria. Rapidamente, Catelyn levanta-se assustada e diz que teria vestido-se melhor caso soubesse da visita. Cersei aproxima-se, em primeiro plano, conta sobre como perdeu seu primeiro filho. Ela descreve a morte do garoto e as cenas que se sucederam, aparentemente muito emocionada o que, de fato, comove Catelyn. Durante a cena há uma trilha suave ao fundo das falas, os enquadramentos em primeiro plano mostram velas ao fundo retirando a aparência fria da cena e devolvendo a sensação de conforto ao telespectador.

Figura 14 – Cersei visita Bran desacordado



Fonte: HBO

Catelyn, obviamente, não sabe da participação de Cersei na tentativa de assassinato ao seu filho. Sendo uma das poucas interações íntimas de Cersei com Catelyn, a cena revela cumplicidade, entendimento e empatia entre as duas mães. Mas, também, revela o outro lado de Cersei, o lado que traiu, mentiu e enganou Catelyn ao presenciar o grave acidente de Bran e mesmo assim colocar seus segredos e interesses acima.

No dia de seu julgamento, EP10T06, Cersei é vista observando o Septo de Baelor do seu quarto. A câmera faz um *travelling* da vista em plano aberto até mostrar Cersei de costas, ela tem cabelos curtos e usa roupas pretas. Há um corte para outros personagens se preparando para o evento, mostra-se Tommen, o Alto Pardal, Margaery e Loras, que também será julgado. Uma criada coloca jóias em Cersei, o primeiro plano mostra o olhar da personagem apreensivo, porém seguro de si. Loras é visto em plano geral e em primeiro plano confessando seus pecados. O Septo é bem iluminado por uma enorme janela, tons terrosos perduram a cena. Os guardas seguram Loras por trás e marcam sua testa com uma faca, seu pai sofre pela cena e tenta impedir, mas Margaery o segura e diz que a fé é o caminho. Tommen é impedido de ir até o julgamento por Gregor Clegane e Cersei também não aparece, fato que parece chamar a atenção de Margaery. Uma música instrumental em piano começa a tocar, Cersei é mostrada em primeiro plano e de costas para a câmera como se contemplasse algo. Enquanto isso, Lancel é ordenado a buscar Cersei, no entanto, vê uma criança correndo pelo Septo. Desconfiado, ele agiliza seus passos até a criança na parte subterrânea. Mestre Pycelle é morto pelas crianças espiãs ou pequenos pardais, como são chamadas. O som do piano ao fundo ganha clamor com a junção de um violino e vocais, acrescentando um tom de tensão na cena. Em plano americano, Lancel acende uma tocha na caverna onde dispõem-se os barris de fogo vivo. O enquadramento muda para o plano geral que mostra Lancel ao meio do corredor dos barris, a criança se aproxima e o esfaqueia. Ainda com vida, ele olha para frente e vê velas acesas derretendo-se até o fim do pavio, suas chamas aproximam-se do fogo vivo. Cersei é vista novamente de costas observando o Septo pela paisagem do seu quarto enquanto Lancel tenta arrastar-se para assoprar as velas. A preocupação de Margaery causa caos generalizado nas pessoas que estão dentro do Septo, elas tentam ir embora, mas os guardas do Alto Pardal impedem. Lancel falha e os corredores subterrâneos implodem em fogo vivo, alastrando-se para todo o Septo e o levando as ruínas. Em primeiro plano, Cersei assiste com uma taça de vinho na mão e um sorriso vitorioso estampado no rosto.

Figura 15 – Cersei assiste a queda do Septo de Baelor com seus inimigos dentro



Fonte: HBO

Não há dúvidas que há alguma crueldade no plano perfeitamente arquitetado de Cersei. Embora, estas sejam algumas das pessoas que a levaram para seu castigo mais cruel, a marcha da expiação, muitos inocentes pagaram pelos seus atos. Dentre os inocentes, o filho de Cersei, Tommen que se suicidou após ver do seu quarto a morte de sua esposa, Margaery. O sorriso final da cena, no entanto, representa mais que vingança, uma espécie de redenção pelo seu sofrimento durante a narrativa parece tomar conta da personagem. Finn (2019), explica sob a ótica de Lena Headey o que a expressão no rosto de Cersei poderia representar,

[...] o choque de ver centenas de pessoas mortas em segundos leva seu único filho restante, Tommen, cometer suicídio é, para ela, apenas o cumprimento final da profecia. Lena Headey observa que mesmo quando Cersei ascende ao Trono de Ferro no final daquele episódio, “ela está ciente de toda o estrago e da dor que ela criou para todos”. (FINN, 2019, p. 42) (tradução nossa)

Seria essa a redenção de Cersei na narrativa? É claro que após ficar à mercê da Fé, explodir seus inimigos é uma grande volta por cima para a personagem, mas retomemos a declaração de Lena Headey: uma mulher sobrevivente e que faria tudo que um homem faria em seu lugar.

A cena seguinte da explosão do Septo de Baelor mostra o rosto de Septã Unella. Ela está deitada de olhos fechados em primeiro plano quando um líquido começa a ser jogado sob seu rosto, ela afoga e em plano detalhe vemos uma mão feminina segurando a taça inclinada de vinho. Ouvimos a voz de Cersei dizendo “confesse”, Septã está aparentemente amarrada em uma mesa enquanto a Rainha afoga ela com vinho. A sala é vazia e escura embora há algumas tochas nas paredes, não aparenta ter luz natural. Em muitos momentos a câmera mostra Cersei

de baixo para cima, perto do ângulo de visão da Septã Unella. Em primeiro plano, Cersei faz um discurso sobre as coisas que gosta de fazer, mas foram considerados pecados pela Fé. Ela passa a mão sob o corpo de Septã que ainda está se afogando. Cersei confessa ter queimado o Septo e todos que estavam dentro, Unella fica agitada ao ouvir a confissão e diz que está pronta para morrer. Cersei, por sua vez, diz que ela não morrerá hoje ou por algum tempo (deixando a entender que pretende utilizar-se da tortura para matar Unella). Ela chama por Sor Gregor Clegane, ele aparece na porta em primeiro plano, retira seu elmo e joga na mesa mostrando sua face deformada. Cersei retira-se, também em primeiro plano, repetindo a palavra “vergonha” com um meio sorriso estampado no rosto. A porta se fecha e ouvem-se os gritos da Septã.

O diálogo de Cersei com Septã Unella revela muito sobre as motivações da personagem. Enquanto ela explica sobre como foi bom ter se livrado de Robert ou como relaciona-se com o irmão simplesmente porque gosta, Cersei deixa claro que, embora muitas de suas ações foram vistas como pecados, ela tinha motivos contundentes como qualquer outra pessoa em seu lugar também teria. O sorriso no rosto de Cersei e as palavras “confesse” ou “vergonha” remetem ao momento em que ela foi julgada pelo pecado de incesto e fornicção. Septã Unella, durante sua punição, gritava o tempo todo “vergonha” enquanto a multidão humilhava Cersei. A marcha da expiação é um marco na trajetória de Cersei, ela é humilhada e ofendida, ao passo que não esquece nenhum rosto dos seus inimigos. Ela não para enquanto não destrói o inimigo, como pontua Sansa para Jon.

Figura 16 – Cersei ao lado de Septã Unella amarrada



Fonte: HBO

Um pouco mais para frente na narrativa, no EP03T07, Cersei recebe como presente de Euron Greyjoy duas prisioneiras: Elaria Sand e sua filha, Tyene Sand. Ao levar elas para Cersei, Euron comove uma multidão de humilhação para as duas, tal qual a marcha da expiação de Cersei. Ela aceita o presente de Euron com muito bom grado e prende as duas amordaçadas em cantos opostos de uma cela do castelo. A cela é escura, grotesca e iluminada por apenas algumas tochas nas paredes. Em primeiro plano, Cersei fala sobre como entende a fúria de Elaria já que Sor Gregor matou o amante de Elaria, Oberyn. Vemos o rosto de Elaria amordaçada, com lágrimas nos olhos e parece sofrer com as palavras de Cersei. A rainha regente menciona a morte de sua filha, Myrcella, provocada por Elaria. Há dor na voz de Cersei ao tocar no assunto e relembrar da filha. Ela dirige-se, em plano americano, para Tyene Sand e comenta com Elaria que sua filha é uma verdadeira beldade de Dorne. Elaria tenta protestar, mas com a mordaça podemos ouvir apenas alguns barulhos, o que faz Cersei debochar da situação. Cersei fala sobre seus planos para vingar a morte de Myrcella, embora nenhum método a agrade até então. Ela aproxima-se ainda mais de Tyene em primeiro plano, tira sua mordaça e beija a garota. Em seguida, limpa os lábios com um pano. Todos entendem que Cersei teria envenenado a menina, ela revela que Qyburn descobriu o veneno usado para matar Myrcella, o Longo Adeus. Este veneno demoraria horas para surtir quaisquer efeitos, então Elaria seria obrigada a ver sua filha morrer. Antes de sair da sala, Cersei toma o antídoto que limparia os efeitos do remédio da sua boca e certifica-se que as tochas sejam trocadas de hora em hora para que Elaria veja sua filha morrer. Elaria e Tyene Sand, amordaçadas de cada lado da cela, se levantam e tentam se encontrar em plano americano. Sem muito sucesso.

Figura 17 – Elaria e Tyene Sand como prisioneiras de Cersei Lannister



Fonte: HBO

Nesta cena há uma mistura de emoções no rosto de Cersei: vemos desde seu sorriso prestes a beirar a crueldade até seu sofrimento pela perda da vida. Apesar de podermos rapidamente chegar à conclusão de que o sofrimento de Cersei não valida sua crueldade, devemos pensar nela como alguém que só conheceu sofrimento em toda sua vida. E, não obstante, esquecermos que tratamos aqui de uma obra que representa muito do período medieval onde a grande maioria das situações eram resolvidas com uma ou duas cabeças rolando. Para Hudson (2019, p. 5) (tradução nossa), Cersei pode ser comparada com algumas figuras da história chinesa,

[...] a propensão muito particular de Cersei Lannister à crueldade e astúcia ao longo da série de televisão nos oferece um ponto de comparação com várias viúvas notórias da história imperial da China. A imperatriz Lü Zhi (241–180 aC), consorte do fundador da dinastia Han, o imperador Gaozu de Han, tornou-se uma das regentes mais poderosas e brutais de sua época. A Grande Historiadora Sima Qian observou que a Imperatriz Lü ficou com tanto ciúme da preferência de seu marido por uma de suas concubinas que cortou as mãos e os pés, arrancou os olhos, teve as orelhas queimadas e deu-lhe um veneno que a deixou muda. Morta, ou morrendo, ela foi ainda mais humilhada ao ser jogada em uma latrina. (HUDSON, 2019, p. 5) (tradução nossa)

De fato, as crueldades que Cersei propagou durante o seu reinado possam até ser comparadas com outras tiranas da história ao redor do mundo. Um ponto de importante destaque aqui é, as motivações de Cersei nunca estariam diretamente ligadas aos seus amantes ou marido. Para a personagem, somente valia a pena o sofrimento de outro alguém seus filhos e sua reputação.

5.4 Maternidade: “a maior honra de uma rainha”

Uma das partes mais importantes da trajetória de Cersei, se não a maior delas, é a maternidade. Na primeira temporada, Cersei é apresentada como mãe de três filhos: Joffrey, Myrcella e Tommen. Embora, ainda nesta temporada há uma conversa entre Cersei e Catelyn Stark da qual, a rainha Lannister menciona ter perdido um filho anteriormente. Cersei desprende-se das amarras em que o lugar feminino é posto na narrativa medieval, ela ocupa espaços reservados para figuras masculinas na época e os ocupa com muito orgulho. É o que explica Couto (2014, p. 20),

Cersei, apesar de rainha em uma sociedade que remete ao período medieval (época em que, como vimos, à mulher eram somente reservados o espaço privado e a posição de objeto do homem), mostra-se ardilosa, estrategista e capaz de assumir funções ditas masculinas pelo senso comum, como o governo. Por outro lado, a maternidade, traço

capaz de distinguir a mulher do homem, também atua como um elemento motivacional das atitudes da rainha, já que ela sempre coloca o bem-estar e os interesses dos filhos como norteadores de sua política. (COUTO, 2014, p. 20)

A maternidade é uma característica marcante na trajetória da personagem, apesar de muitas vezes buscar pelo poder, Cersei nunca deixa de lado o bem-estar dos filhos. Ela não mede e nem esconde esforços para obter sucesso quando se trata do interesse dos filhos. Desde os primeiros episódios Cersei demonstra ser uma mãe preocupada e totalmente entregue à maternidade. Como na cena em que Bran está acamado por ter sido empurrado da torre (analisada no capítulo anterior), Cersei aproxima-se de Catelyn Stark para consolar e menciona, pela primeira vez, a perda do seu primeiro filho. Apesar de levantar muito da parte dissimulada de Cersei, ela sabe quem empurrou Bran da torre, a cena evoca sentimentos maternos e de consolo que apenas poderia ser passado de uma mãe para outra. Ana Paula Penkala e Isadora Ebersol, no artigo “Precisamos Falar Sobre o Cativo Das Mulheres: A Figura da Mãesposa Como um Modelo de Aprisionamento no Audiovisual” (2020), explicam o conceito de Mãesposa originado pela antropóloga Marcela Lagarde. Este conceito estaria ligado aos papéis que a sociedade fixa sob a mulheres: mãe e esposa,

O “lugar da mulher” é o espaço privado e, portanto, a simbologia da casa, do doméstico como espaço feminino não é senão uma “alegoria” falha, pois profundamente concreta e literal. É irônico, portanto, que o conceito de “público” possa ser aplicado às mulheres, e talvez somente uma mulher poderá compreender essa relação: nosso corpo é do Estado, do marido, do pai. É das ciências, é das artes e é também onde o mais pesado trabalho se configura: o de reproduzir humanos. (PENKALA; EBERSOL, 2020, p. 153)

Tanto Cersei quanto Catelyn acabam por receber o rótulo da figura de mãesposa. No caso de Cersei, esse rótulo cai por terra algumas vezes durante a narrativa, não é exatamente uma regra. Mas, como visto anteriormente, até mesmo o pai de Cersei em certo ponto ao mencionar que ela deve casar com Sor Loras diz que é dever dela reproduzir enquanto pode. A maternidade pode ser percebida por diversos aspectos e carregar múltiplos significados, desde o poder gerador que apenas as mulheres possuem até a ferramenta de opressão da figura masculina e determinante de apenas um lugar específico na sociedade. Em *Game of Thrones* a maternidade é percebida de ambas as formas, na maior parte das vezes as mulheres são condicionadas a ter filhos de um homem poderoso ou rico. Lucila Scavone (2001, p. 142-143) explica as percepções da maternidade na sociedade,

A perspectiva de gênero nos possibilitou abordar a maternidade em suas múltiplas facetas. Ela pôde ser abordada tanto como símbolo de um ideal de realização feminina,

como também, símbolo da opressão das mulheres, ou símbolo de poder das mulheres, e assim por diante, evidenciando as inúmeras possibilidades de interpretação de um mesmo símbolo. Além disso, ela pôde ser compreendida como constituinte de um tipo de organização institucional familiar, cujo núcleo central articulador é a família. E, mais ainda, foi possível compreendê-la como um símbolo construído histórico, cultural e politicamente resultado das relações de poder e dominação de um sexo sobre o outro. Esta abordagem contribuiu para a compreensão da maternidade no contexto cada vez mais complexo das sociedades contemporâneas. (SCAVONE, 2001, p. 142-143)

Em muitas cenas vemos as personagens idealizarem a maternidade como um dever ou uma grande honra. Já em outras cenas, os homens da série perpetuam a maternidade nas mulheres e, caso elas não obedeceram ou forem impossibilitadas de ter filhos, são inúteis e não possuem valor já que não cumprem seu dever de proporcionar herdeiros. Ann-Kathrin Ruf (2020) discute a maternidade em *GoT* sob a luz de três palavras-chaves: dever, status e idealização. O dever está em cumprir todas as obrigações naturais de uma mãe com maestria e sem demonstrar fraqueza, o status adquirido pelo endeusamento da fertilidade e a idealização na simples dicotomia de ‘boa mãe’ ou ‘má mãe’.

No EP01T02, quando Joffrey já ocupa o Trono de Ferro, Cersei vai ao encontro do filho na sala do trono. Ela usa um longo vestido vermelho e o cabelo solto. O salão conta com a presença de alguns trabalhadores em um cenário um tanto quanto caótico, como se houvesse uma reforma no ambiente. A câmera mostra Joffrey em plano americano enquanto Cersei chega por trás, ela para ao seu lado e há um *travelling* em que centraliza o Trono de Ferro ao fundo e em desfoque no meio deles. A iluminação do salão é fraca, embora pareça dia a cena tem tons terrosos e opacos. Eles andam em direção ao trono enquanto dialogam sobre o sumiço de Arya Stark, Cersei dá sugestões, mas Joffrey sempre responde de modo presunçoso, autoritário e em alguns momentos, até mesmo misógino. O teor da discussão demonstra uma Cersei preocupada pela vida de Jaime Lannister que corre perigo, Joffrey irrita-se com as sugestões da mãe e menciona sarcasticamente os boatos de incesto sobre ela e seu “tio”. Cersei diz tratar-se de uma estratégia de batalha para o derrubarem do trono. Então, em primeiro plano ele questiona se há bastardos por parte do seu suposto pai, Robert Baratheon, e se “ele transou com outras mulheres quando se cansou de Cersei”. Ofendida, Cersei dá um tapa no rosto do filho. Há uma rápida mudança de enquadramento: a cena fica em grande plano geral, para mostrar a surpresa dos trabalhadores presentes na sala diante do tapa. Surpreso, Joffrey olha para um dos trabalhadores e eles continuam a trabalhar normalmente. Cersei imediatamente abaixa a cabeça ao passo que Joffrey se recomponha-se e diz, quase sussurrando, que o que ela fez é passível de morte.

Figura 18 – Cersei e Joffrey discutem em frente ao Trono de Ferro



Fonte: HBO

Joffrey é um completo tirano durante seu reinado, desde cedo apresenta comportamentos misóginos e prepotentes frente aos outros que lhe cercam. Como primeiro filho vivo de Cersei até seu reinado, todas as suas vontades foram feitas em vida. Até mesmo mais cedo na narrativa temos um exemplo disso: quando o lobo de Arya Stark ataca Joffrey, imediatamente Cersei ordena que alguém abata o animal. É difícil dizer se sua tirania, mostrada posteriormente durante o reinado, está estritamente ligada ao modo como foi criado. Mas, momentos em que sua mãe o repreende, como o tapa, deixam Joffrey totalmente surpreso.

Um pouco mais à frente na narrativa, uma guerra aproxima-se de Porto Real. Então, no EP03T02 Tyrion Lannister planeja exilar a única filha de Cersei em Dorne. Ele vai de encontro com Cersei, que já sabe do plano. Em plano americano, abre a porta de uma sala e é recebido aos gritos e ofensas por Cersei. Em primeiro plano, Cersei usa cabelos soltos e um longo vestido com uma espécie de capa. A sala é iluminada apenas pela luz do dia nas janelas e há uma mesa com um banquete de frutas servidos. Ela grita em negação pela ideia de levar Myrcella até Dorne e até mesmo compara a situação com o casamento dela e Robert Baratheon. A expressão e a voz de Cersei é de choro e desespero misturados, uma das poucas vezes em que vemos a rainha prestes a chorar. Tyrion tenta explicar os motivos para levar Myrcella e diz que já está feito. O enquadramento muda para plano geral que mostra Tyrion em pé nos degraus e Cersei virando-se contra o banquete para derruba-lo. Ela chora e ele tenta explicar novamente, caso Myrcella ficasse poderia ser estuprada. Essa menção deixa Cersei ainda mais furiosa, ela empurra-o contra o chão e pede para ele sair. Cersei senta-se em uma cadeira chorando enquanto Tyrion levanta e sai da sala.

Figura 19 – Cersei chora pela ida de Myrcella a Dorne



Fonte: HBO

Nesta cena fica mais do que claro a preocupação de Cersei com os filhos, em especial a jovem Myrcella, da qual Cersei teme que a filha tenha o mesmo destino que ela teve: ser uma mãesposa. Ela não aceita que sua filha seja levada para outro território onde provavelmente teria de se casar com algum rapaz rico, mesmo que isso signifique ficar em Porto Real e correr os riscos da batalha. Um ponto interessante nesta cena, é que durante a discussão Tyrion explica que a decisão de enviar Myrcella se dá pela guerra que o filho de Cersei começou, ao referir-se a Joffrey. O tom usado ao dizer isso é quase sarcástico, como se Joffrey fosse o filho indomável do qual Cersei não consegue controlar em seu suposto “dever” como mãe. Então, a dicotomia da boa ou má mãe perpetua-se na narrativa. Todos os erros que Joffrey comete ou possa cometer recaem sobre sua mãe que tem como dever fazer com que seu filho faça escolhas ideais. De acordo com Ruf (2020, p. 27) (tradução nossa),

GoT constrói os deveres maternos como são: deveres, não escolhas feitas de bom grado. Mas, ao utilizar a falta de conformidade de Cersei para refletir sua maldade que flui ao longo da série, GoT finalmente transmite a mensagem de que a maternidade inclui deveres que não devem ser evitados. Como Cersei evolui para um dos principais antagonistas da narrativa, seu fracasso em cumprir seus deveres maternos transforma sua personagem de digna de simpatia para odiada. A construção do personagem de Cersei, em última análise, transmite uma mensagem: que qualquer mulher má deve ser uma mãe ruim, e qualquer mãe ruim não pode ser uma boa pessoa. (RUF, 2020, p. 27) (tradução nossa)

Em outro momento, EP07T02, Sansa Stark tem sua primeira menstruação. A jovem fica desesperada para que Cersei não perceba e tenta esconder. De todo modo, Cersei fica sabendo e ambas conversam no quarto. A cena começa em plano geral com as duas adentrando o quarto, que é iluminado pela luz natural do dia que adentra as janelas. Os tons são terrosos, exceto pelo

vestido de Sansa em azul claro. Já Cersei usa um longo vestido na cor vinho com mangas que lembram uma capa. Elas conversam, em plano americano, sobre a menstruação de Sansa em tom explicativo. Cersei, então explica: agora ela é uma mulher e isso só pode significar que ela poderá dar filhos ao rei (Joffrey, no caso). “Gerar príncipes e princesas é uma grande honra para uma rainha”, sugere Cersei para Sansa que não parece se convencer muito pela ideia. Cersei conta sobre o parto de Joffrey, um filho difícil e com um parto sofrido. Ela explica que Robert, seu marido na época, não estava por perto durante o parto. O enquadramento muda para plano geral, ao passo que Cersei pega uma echarpe na cama e Sansa ouve atentamente. Cersei revela, embora Robert nunca esteve presente, Jaime estava ao seu lado. Em primeiro plano, ela diz para Sansa que poderia não amar o rei, amará seus filhos. Sansa nega, dizendo que ama Joffrey, então Cersei compartilha com ela algo chamado de “sabedoria feminina”. Quanto mais pessoas ama, mais fraca ficaria e o melhor seria apenas amar seus filhos.

Esta cena levanta uma série de aspectos interessantes, desde o apoio que Cersei oferece para Sansa em seus conselhos, que também amedrontam a pobre garota, até a confissão sobre seu filho Joffrey ser um menino difícil. Os conselhos de Cersei são feitos em base de sua própria experiência, ela não amava Robert mas ama seus filhos acima de tudo e todos. E, mais uma vez, em *Game of Thrones*, o *ser* mulher estaria diretamente ligado a procriação.

Após Myrcella ir para Dorne, o exército de Stannis finalmente chega em Porto Real. Na cena final do EP09T02, enquanto a guerra avança por fora dos muros de Porto Real, Cersei está sentada no Trono de Ferro com o pequeno Tommen em seu colo. Em um grande plano geral podemos observar a sala em completa escuridão com uma leve iluminação no altar do Trono. O enquadramento muda para plano americano, centralizando os dois. Cersei usa seu cabelo preso em tranças enquanto tenta acalmar Tommen sobre a batalha. Novamente, em grande plano geral vemos o trono centralizado ao meio da cena, há fumaça na sala onde as tochas ficavam acesas. Cersei conta a lenda de uma leoa e seu filhote que eram constantemente ameaçados por veados, Tommen rebate e ela muda para lobos. Uma mera alusão da guerra entre os Lannister e os Baratheon, já que o símbolo no brasão dos Lannister é um leão, no brasão Baratheon são veados e, curiosamente, no brasão Stark são lobos. Enquanto ela conta a história, há uma alternância para cenas da guerra e o barulho de fora começa a tomar conta do salão. Em plano detalhe vemos um frasco em sua mão, esse frasco foi lhe dado por mestre Pycelle antes da batalha e contém veneno. Ela coloca o frasco na mão do menino e promete que vai cuidá-lo. Quando Tommen está prestes a consumir o veneno, há um corte para a porta do salão que abre repentinamente. Stannis foi derrotado.

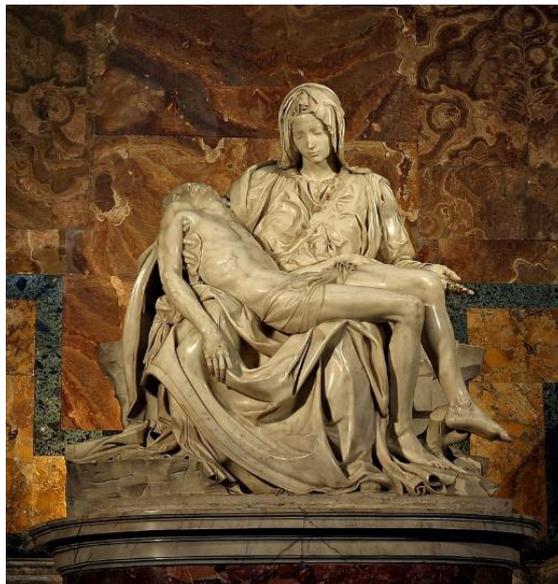
Algo muito curioso chama atenção nesta cena: a posição de Cersei, centralizada no Trono de Ferro com Tommen no colo, lembra bastante a escultura de Michelangelo “Pietà” (figura 21). Podemos interpretar como uma releitura da escultura na qual a Virgem Maria segura Jesus Cristo morto em seus braços. Até mesmo remetendo ao fato de que Cersei estava prestes a matar o filho (para as tropas de Stannis não o aprisionarem) e se matar em seguida.

Figura 20 – Cersei com Tommen no colo durante a batalha.



Fonte: HBO

Figura 21 – “Pietà” de Michelangelo



Fonte: Stanislav Traykov

O reinado de Joffrey revelou seu temperamento difícil e tirano para todos, levando até o ódio e repulsa de alguns com o rei. Entretanto, a aliança com os Tyrell (contribuinte na vitória

contra Stannis) teve um preço e este seria o casamento de Margaery com Joffrey. Deste modo, os Tyrell poderiam ter influência na realeza. O casamento ocorre no EP02T04, a festa é a altura de Joffrey com ridicularizações aos convidados. Esta cena é externa, portanto, muito bem iluminada e colorida (as cores vermelho e dourados sobressaem-se nos móveis). Quando o bolo chega, Joffrey serve-se de bolo e vinho em sua taça. Em plano americano, Tyrion pede para ir embora com Sansa, Joffrey começa a engasgar e em meio ao mal-estar nega o pedido do tio. Os convidados, inclusive Cersei que está sentada, observam o engasgo com normalidade. No entanto, o mal-estar cresce exponencialmente, a câmera muda para Cersei que é a primeira pessoa a parecer preocupada com a situação. Em primeiro plano, Margaery grita que ele está engasgando, Olenna grita por ajuda e o alvoroço entre os convidados começa a crescer em plano geral. Jaime e Cersei são os primeiros a chegar até o garoto já caído no chão enquanto os outros convidados observam (figura 22). Cersei empurra Jaime enquanto pede para Joffrey respirar, embora o rosto do garoto já esteja pálido e escorre sangue de seu nariz. Cersei chora ajoelhada diante do filho, há um plano detalhe para a mão de Joffrey que aponta na direção de Tyrion. A cena, então, alterna-se para o plano geral em que mostra Tyrion pegando a taça de Joffrey do chão e o rosto de Cersei em primeiro plano. A música de tensão toma conta da cena. Ela volta-se para Joffrey que acaba falecendo, Cersei chora mais e a música cessa. Ela vira-se para Tyrion que está com a taça na mão em plano geral e diz: “ele fez isso!”, a música volta em cena com uma Cersei furiosa dizendo para prender Tyrion. Ela chora e grita ao rosto pálido e ensanguentado de Joffrey que fecha o episódio.

Figura 22 – Cersei e Jaime debruçados sob o corpo de Joffrey



Fonte: HBO

O desespero de Cersei é visível, sua expressão é desoladora. Uma mãe que está prestes a perder seu filho mais velho, por mais difícil que ele tenha sido para todos. Ela chora, grita e não mede esforços na hora de acusar o próprio irmão em busca de um culpado (mesmo que não há provas concretas para tal). Trata-se de uma cena rápida e caótica, os eventos crescem rapidamente em larga escala, o que talvez explique a falta de reação dos outros convidados e até mesmo a parcela de confusão no rosto de Cersei quando ela vê Tyrion pegando a taça do chão. De qualquer forma, é uma cena emblemática na narrativa já que neste ponto Joffrey havia criado diversos problemas com sua tirania.

A morte de Joffrey abala Cersei ainda mais do que a ida de Myrcella para Dorne. Durante o velório, mesmo que abalada, ela mostra-se fria com as outras pessoas como se parte dela tivesse ido embora para sempre, de um modo ou outro, foi. Já Jaime, o pai biológico do garoto, não parece importar-se tanto durante o velório, ele age de maneira inadequada com Cersei.

Na sequência da narrativa a personagem deve manter-se forte para criar o filho mais novo, Tommen, como um rei e poder recuperar Myrcella de Dorne com segurança. No EP05T04, Cersei encontra com o príncipe Oberyn Martell de Dorne. Ela usa vestido escuro, com mangas esvoaçantes e cabelos soltos. Eles estão nos jardins de Porto Real, iluminado pela luz natural e repleto de verde das árvores ao redor. Eles se encontram em plano geral, Oberyn no canto esquerdo da cena faz uma saudação à Cersei que chega acompanhada de alguns guardas no fundo. Eles fazem um passeio a sós pelo jardim em grande plano geral enquanto conversam sobre as filhas de Oberyn. Além da conversa entre os dois, ouve-se apenas os passarinhos do jardim. Durante a caminhada, Oberyn comenta que uma de suas filhas possui o nome da sua irmã que morreu, Cersei questiona “do que vale o poder?” já que ele, um grande lutador, não conseguiu salvar a irmã e ela não conseguiu impedir a morte do filho. Ao apontar isso, o tom e a expressão de Cersei ganham certo amargor. Com o andar dos dois passa-se a ouvir não apenas passarinhos como também o som do mar. Eles descem escadas em plano geral, os guardas acompanham com distância. Oberyn e Cersei param e parecem observar a paisagem, a cena expande-se mostrando o mar em grande plano geral (figura 23). Cersei comenta que não vê sua filha há algum tempo, Oberyn responde que a última vez que a viu ela estava brincando. Em tom esperançoso, Cersei diz que quer acreditar nisso. Ele responde: “não machucamos garotinhas em Dorne”, ela rebate em tom de alerta dizendo que machucam garotinhas no mundo todo. Pede para Oberyn levar um presente para ela e aponta para um barco dizendo o quanto Myrcella adora o mar aberto. Cersei pede também para que ele diga o quanto ela sente falta da sua filha, neste ponto já emocionada ela vira-se de costas e sai para não demonstrar.

Além da emoção de Cersei ao lembrar de sua filha nesta cena, é interessante notar alguns aspectos como a mudança nos seus trajes, agora são em cores mais escuras, embora tenha aspectos delicados. Ainda que sinta dor pela perda do filho, ela agora fala com amargor. Talvez, por não ter conseguido evitar, ou até mesmo pela falta de vingança plena (já que neste ponto Tyrion ainda estaria preso como suspeito pelo acontecimento).

Figura 23 – Cersei e Oberyn conversam



Fonte: HBO

Na sexta temporada (EP01T06), Jaime vai até Dorne com a missão de resgatar Myrcella. A cena começa com um navio se aproximando em plano aberto até Porto Real. O enquadramento muda para Cersei sentada em seu quarto, de costas para a câmera e tocando seus cabelos cortados após a marcha da expiação. Ouvimos passarinhos e o tranco da porta abrindo. Cersei vira-se e uma moça diz que um navio de Dorne chegou ao porto. Em primeiro plano, a alegria toma conta do rosto de Cersei ao exclamar “Myrcella!”. Vemos ela correr pelo castelo até o porto em planos gerais e ângulos plongeé. Ela, em primeiro plano, observa o barco aproximando-se com Jaime de pé mas, vai perdendo sua expressão de alegria a medida que o rosto mórbido de Jaime e sem a presença da filha. A aproximação do barco revela uma mortalha dourada cobrindo um corpo de estatura média, como uma adolescente. A expressão no rosto de Cersei, novamente desoladora, revela a situação: Myrcella está morta. Posteriormente, Cersei chora em seu quarto ao lado de Jaime que tenta reconfortá-la, ela conta que sempre soube desse acontecimento já que uma vez uma bruxa lhe profetizou isso. Ela parece buscar consolo de todas as formas, ao mesmo tempo há um pouco de conformação por que não pode mudar o fato. Cersei, até mesmo, compara Myrcella consigo dizendo que ela é um monstro e Myrcella uma

boa garota, não pode ter puxado a ela. Como se quisesse por a culpa em si mesma pela morte da única filha.

Figura 24 – Cersei percebe que sua filha está em uma mortalha dourada



Fonte: HBO

Como vingança pela caminhada da expiação, Cersei explode o Septo de Baelor com fogo vivo, matando alguns dos envolvidos na condenação dos seus pecados e Margaery. Logo, a situação culmina no suicídio Tommen, a quem estava totalmente perdido nos encantos da princesa Margaery e que casaria-se assim que estivesse com idade suficiente. Em alguns momentos da narrativa, quando alguém comenta sobre Tommen, Cersei friamente responde dizendo que ele foi covarde. É claro, há sofrimento pela morte de Tommen, no entanto, há frieza ao tratar do assunto com as outras pessoas já que neste ponto havia perdido todos os seus filhos e sobraria apenas Jaime das pessoas que amava.

Embora tenha perdido todos os filhos, a relação de Cersei com a maternidade não acabou. Na sétima temporada (EP07T07), o inverno aproxima-se em Winterfell para tomar conta do continente e medidas devem ser tomadas o mais rápido possível. Tyrion propõe-se a salvar Westeros tentando um acordo com sua irmã, após passar um longo período exilado de Porto Real. Ele anda até a sala de reuniões do castelo acompanhado de Sor Gregor Clegane, tem um andar cauteloso em primeiro plano. A sala é escura, embora esteja de dia como algumas poucas janelas revelam luz natural. Há um enorme brasão da família Lannister em grades de ferro na sala. Cersei está sentada atrás de uma mesa, usa roupas pretas que imitam uma cota de malha em couro. Eles discutem, em plano americano, sobre o apoio de Tyrion para Daenerys. A discussão tem um teor amargo, cheia de ofensas e ironias. Cersei diz que Tyrion pode não ter matado Joffrey mas, certamente, causou a morte de Tommen e Myrcella de forma indireta.

Tyrion pede perdão, ela grita recusando-se a escutar e ele pede que ela o mate logo para terminar com isso. Cersei sorri e olha para o lado, aonde está Sor Gregor. A câmera mostra Sor Gregor em um angulado levemente em contra-plongée, ele está escondido atrás da enorme armadura que veste. Ele insiste para Sor Gregor que já faz um gesto em direção a espada na sua cintura. Cersei não cede, fecha os olhos e suspira. A tensão diminui assim que Sor Gregor larga a espada. Tyrion anda alguns metros na sala em plano geral, serve-se de vinho e bebe rapidamente, como se estivesse com uma sede insaciável. Ele serve outra taça na mesa de Cersei, ela não se move. Novamente, Tyrion diz o quanto ele sente pela morte dos seus filhos, acrescentando que os amava. Cersei mostra um olhar que poderia ser interpretado por remorso ou até mesmo um toque de compaixão pela declaração do irmão, mas diz não se importar. Eles voltam-se para a discussão política novamente, Cersei, assertivamente, diz não se importar com o mundo. O enquadramento muda para um plano detalhe, ela passa a mão em sua barriga. Tyrion, aparentemente confuso, verbaliza seus pensamentos em voz alta dizendo que Cersei está grávida.

Para Ruf (2020), a maternidade teria aprisionado Cersei no lugar de má pessoa, já que não conseguiu salvar os filhos. Ou seja, seu lugar como mãe estaria diretamente ligado ao seu caráter na narrativa. Quaisquer atitudes que tomasse como mãe levariam ao seu julgamento de boa ou má pessoa,

O retrato da maternidade em GoT sustenta e, conseqüentemente, reforça essa dicotomia de boa mãe, mãe má: embora nenhuma das mães seja retratada como puramente boa ou má; a narrativa mesmo assim constrói uma como a vilã, a outra como a santa da história. O que, em última análise, torna Catelyn heróica não é que ela seja sempre 'boa', mas que ela aceite seus deveres maternos e faça o possível para cumpri-los. Isso reforça a mensagem de que o caráter da mulher está atrelado à sua atuação como mãe: mães que cumprem seus deveres maternos são amadas, enquanto as mães que os desafiam são menosprezadas e perdem o respeito das crianças e de todos os outros. Isso nega a personalidade da mulher além de seu papel materno. (RUF, 2020, p. 30) (tradução nossa)

Depois de perder quatro filhos, contando com o primeiro do qual Cersei menciona a Catelyn Stark, quando grávida do quinto filho sua única inquietação é manter a família longe do perigo. Neste ponto da narrativa, suas roupas são completamente escuras, seu olhar parece distante e, muitas vezes, até mesmo amargurado. Ainda quando quer manter sua família (ou o que sobrou dela) sã e salvos, Cersei não se guia mais pela emoção. Se um dia os interesses de Cersei Lannister eram diretamente direcionados aos interesses dos filhos, agora ela faz decisões frias, racionais e cheia de rancor do que lhe foi tirado.

5.5 Poder: O breve reinado de Cersei Lannister

A palavra poder constitui uma figura importante na narrativa de *Game of Thrones*, ou guerra dos tronos. E, a guerra dos tronos nada mais é do que uma corrida pela monarquia de um reino extenso, rico em seu povo, mas falho em muitos aspectos e, também, prestes a ruir pelo inverno.

Ainda que incorpore elementos do irreal e fantasioso, como zumbis do inverno ou dragões, *Game of Thrones* baseia-se em muitos elementos do real e histórico de diversas nações. James Hudson no artigo “A Game of Thrones in China: The Case of Cixi, Empress Dowager of the Qing Dynasty (1835–1908)” (2019), perpassa por alguns personagens da narrativa de George R. R. Martin de modo comparativo com monarquias e impérios marcados pela história, como por exemplo, a Guerra das Rosas,

É impressionante como os eventos e personagens do mundo fictício de Westeros em *Game of Thrones*, com seus sete reinos diversos, são tão frequentemente análogos a impérios e reinos históricos do passado. A mais óbvia das comparações e, segundo seu criador e autor George R. R. Martin, a que serviu de inspiração inicial para sua épica série de livros é a Guerra das Rosas travada entre as casas governantes de York e Lancaster por mais de três anos, décadas na Inglaterra durante o século XV. Talvez seja nesse conflito histórico que encontremos a inspiração de Martin para a personagem Cersei em relatos das vidas e influência de Margaret de Anjou e Elizabeth Woodville. (HUDSON, p. 3-5, 2019) (tradução nossa)

Cersei Lannister não fica de fora: comparada pelo autor com Elizabeth Woodville e Margaret de Anjou, esta última mãe de Edward IV, rei de apenas 13 anos que não hesitou em cortar cabeças durante seu reinado e figura da qual baseia-se o rei Joffrey Lannister na fantasia. Há também influências orientais na obra de Martin, dinastias tiranas na China feitas por mulheres que, segundo o autor, se relacionam com o reinado de Cersei.

Depois de perder os filhos e de se tornar a última mulher Lannister de Westeros, tudo o que sobra a Cersei é o Trono de Ferro. Ainda que disputado, e a disputa aumenta a tensão e o desejo pelo mesmo, Cersei senta-se no trono como rainha reinante pela primeira vez. O momento em que acontece é como uma redenção depois de viver anos pela sombra do seu pai e de Robert Baratheon. Sylwia Borowska-Szerszun (2019, p. 57-58) (tradução nossa), ao apontar características do reinado de Cersei, com base nos livros, lembra-se da personagem como altamente sexualizada e corroborando com as crenças misóginas expressas na Idade Média, “quando ela atua como rainha, ela rejeita quaisquer virtudes arquetipicamente atribuídas as mulheres como cuidado, compaixão, empatia e colaboração, e se apresenta como uma tirana egocêntrica, agressiva e violenta”.

A coroação de Cersei ocorre no EP10T06, entre as cenas finais de um episódio conturbado. A porta de um salão escuro abre revelando Cersei, ao centro em um plano médio, andando em direção ao salão e logo atrás Sir Gregor Clegane e outros cavaleiros reais. Novamente em Game of Thrones uma cena escura, iluminada apenas por velas aos fundos e cantos. Cersei veste-se de roupas escuras e com ombreiras metálicas que lembram muito uma armadura. A câmera acompanha o andar de Cersei até o outro lado do salão, podemos observar uma grande quantidade de pessoas observando, no entanto, bem menor do que as pessoas observavam sua marcha da expiação. O enquadramento muda para um olhar entre as pessoas de pé e Jaime aparece de uma porta lateral aos fundos, ele observa Cersei caminhar até o trono. Ela sobe as escadas e para diante do Trono de Ferro, ambos centralizados em cena, de frente aos convidados. O lado do salão onde fica o trono parece mais iluminado do que todo o resto em cena. Qyburn do lado esquerdo do plano segura uma coroa, enquanto sir Gregor posiciona-se ao lado direito. Em um plano geral, com a câmera embaixo do altar, Qyburn proclama Cersei rainha dos Sete Reinos. Há uma música instrumental baixa ao fundo. Jaime observa de longe e captura o olhar de Cersei em plano americano, um olhar destemido, mas também com bastante medo. Cersei senta-se no trono e enquanto a câmera afasta-se e a música ganha mais entonação, Qyburn entoia com o público: “Que reine por muito tempo”.

Figura 25 – Coroação de Cersei Lannister



Fonte: HBO

A troca de olhares entre Cersei e Jaime é longa o bastante para desencadear uma série de interpretações do que está por vir. Podendo haver medo pelo futuro, dor pela perda dos filhos, vitória ou até mesmo vingança. Certamente está visível em suas roupas: Cersei é um cavaleiro

que acabou de ganhar mais uma enorme batalha. As roupas da personagem passam a chamar ainda mais a atenção durante o seu reinado: ela agora usa vestidos com adornos masculinizados, como correntes, ombreiras e detalhes pontudos. Se antes suas roupas eram mais feminilizadas, performavam o papel de ‘boa esposa’ ou ‘boa mãe’, agora Cersei transpassa os papéis propostos para o seu gênero através de suas falas, atos e, inclusive, roupas. Butler (2018, p. 6) analisa a definição dos papéis propostos aos gêneros como uma distinção da binaridade que é meramente punitiva,

A distinção de gênero faz parte da “humanização” dos indivíduos dentro da cultura contemporânea; assim, quem não efetua a sua distinção de gênero de modo adequado é regularmente punido. Como não existe uma “essência” que o gênero expresse ou externalize nem um objetivo ideal ao qual aspire; como o gênero não é um fato, os vários atos de gênero criam a ideia de gênero; sem esses atos, não haveria gênero. (BUTLER, 2018, p. 6)

Tania Evans (2018) (tradução nossa) apresenta o fenômeno da incorporação destas performances masculinizadas em personagens femininas como uma forma de demonstrar o nascimento de uma heroína. Para a autora,

Masculinidade normativa, em textos de fantasia, muitas vezes se materializa através de roupas como armaduras, shorts ou cabelo na altura dos ombros, a capacidade de violência, propriedade e proficiência com armas e domínio de si e dos outros. Esses atos de gênero refletem e informam aqueles do mundo ocidental, mas se distanciam dele através do cenário de fantasia, o que pode ajudar a posicionar o público para ver as práticas masculinas nocivas mais objetivamente. (EVANS, 2018, p. 15) (tradução nossa)

O reinado de Cersei tem início na sétima temporada da série, no EP01T07 a câmera acompanha os pés de Cersei a caminhar sob um chão sendo pintado. Rapidamente, o plano se abre em um enquadramento geral, podemos ver Cersei de costas para a câmera e de frente para o pintor, que pinta o mapa de Westeros no chão. Ouvimos apenas os passarinhos de King’s Landing em cena. Cersei veste roupas pretas de manga longa e gola alta, apesar de aparentar um dia ensolarado com tons quentes no ambiente. Em primeiríssimo primeiro plano, Cersei aparece com o rosto borrado enquanto a câmera foca no fundo e Jaime Lannister surge em cena andando em direção a ela. Eles têm um breve diálogo sobre Westeros, em plano geral, com ela ainda de costas para Jaime. Cersei finaliza a discussão: “É nosso agora. Basta tomar posse”, referindo-se a todo território de Westeros. A rainha regente se vira para Jaime e pergunta se ele está bravo ou com medo dela, ambos conversam em plano americano. Ela conta que Daenerys está se aproximando com sua tropa e Tyrion, ‘o irmão que Jaime tanto protegeu’, como Mão da Targaryen. Jaime aparenta estar desapontado, mas aponta uma teoria no mapa de onde eles

atracariam os navios. O enquadramento de câmera acompanha os pés de Cersei andando pelo mapa e identificando inimigos por toda região de Westeros. Em planos médios alternado entre os dois, eles conversam. Ela diz que o vencedor da guerra começará uma dinastia, ele pergunta: “uma dinastia para quem? Nossos filhos estão mortos”, Cersei responde que será uma dinastia para os dois. Jaime menciona Tommen, a câmera muda para o plano americano ao passo que Cersei corre em direção um jarro de vinho para se servir. Eles discutem a morte do filho, no que ela condena como uma traição e, apesar de amar todos os familiares, não pode viver em luto todos os dias já que eles são os últimos Lannister que importam. Em plano geral, Jaime anda pelo mapa falando sobre a necessidade aliados, Cersei finaliza a discussão dizendo que aprendeu com seu pai.

Embora Tywin Lannister tenha oprimido Cersei em alguns momentos da narrativa pelo simples fato dela ser mulher, a frase utilizada por ela para finalizar a discussão revela como parte de sua moral durante o reinado deriva do pai. Uma espécie de performance das figuras masculinas conhecidas por Cersei instaura-se em seu reinado. Para Butler (2018, p. 11) ao resgatar estudos de Victor Turner, essa prática de performatividade do masculino seria a legitimação de uma cultura já enraizada,

Como sugere o antropólogo Victor Turner em seus estudos sobre o teatro social ritual, uma ação social requer que uma performance seja repetida. Essa repetição é ao mesmo tempo uma reatuação e uma reexperimentação de um conjunto de significados socialmente estabelecidos; é a forma cotidiana e ritualizada de sua legitimação. (BUTLER, 2018, p. 11)

Essa cena é procedida por uma frota de navios em plano aberto chegando em Porto Real, uma música instrumental toca junto com o som dos passarinhos que parecem seguir os navios. Aparecem Cersei e Jaime olhando pelo porto a frota chegar, a música cessa assim que Jaime pergunta em tom duvidoso se ela convidou os Greyjoy. Ela responde lembrando-o a fala dele sobre precisar de aliados. Jaime parece reprovar a ajuda dos Greyjoy justificada pela má índole deles. Cersei responde que o motivo da vinda de Euron é que ele busca uma rainha. Ela sai de cena a expressão no rosto de Jaime é de extrema frustração. Em outra cena, Cersei está sentada no Trono de Ferro enquanto discute com Euron e Jaime questiona a índice dos Greyjoy. Nesta cena, alternam-se planos americanos entre os personagens durante o diálogo. Euron revela que deseja a mão de Cersei em casamento em troca da ajuda contra seus inimigos, ela recusa. Ele retruca que volta a Porto Real com um presente à altura do pedido.

Para Borowska-Szerszun (p. 57, 2019) (tradução nossa), o erro de Cersei está justamente em formar alianças no ‘desespero’ de uma possível derrota. De acordo com Sylwia, Cersei

comete erro após erro tornando sua queda quase certa “Tendo entrado corajosamente no reino dos homens, ela fica paranoica, cerca-se de imbecis, confunde bajulação com bons conselhos e, conseqüentemente, falha como líder”.

Em um momento mais avançado da narrativa, no EP04T08, a câmera passa em *travelling* e plano médio entre o exército de Daenerys e depois entre o exército de Cersei que veste roupas vermelhas, ombreiras de ferro. Ao seu lado está Missandei como prisioneira e aparentando estar amedrontada. A câmera faz vários movimentos em *travelling* por planos abertos e fechados para mostrar ambos exércitos. Uma música de tom épico e heróico toca a todo momento da cena. Os portões de Porto Real se abrem e Qyburn sai andando em direção a Tyrion, que está do lado de Daenerys, eles conversam sobre os dois lados da Guerra. Tyrion ignora as falas de Qyburn e anda em direção a Cersei que está no topo dos muros de Porto Real. Tyrion tenta conversar Cersei de se render dizendo que ela não é um monstro e sempre amou seus filhos. Em primeiro plano vemos que ela desvia seu olhar quando ele menciona seus filhos. Tyrion também menciona a gravidez de Cersei, o que faz ela parecer ainda mais emocionada. Cersei vira-se em direção a Missandei, pega no seu braço e não se rende. Missandei diz suas últimas palavras: Dracarys e Sir Gregor Clegane pega sua espada. Seu corpo e sua cabeça são vistos caindo do muro de Porto Real.

Figura 26 – Missandei é refém de Cersei



Fonte: HBO

Este é um dos últimos exemplos da tirania de Cersei, descrita pelos autores mencionados neste trabalho, que ceifou a vida de Missandei e acendeu a fagulha de uma guerra. O que pode ser visto para alguns como redenção, para outros trata-se de uma mulher que não soube com tamanho poder em suas mãos e usou-o contra todos que a contrariaram. Para Borowska-

Szerszun (2019, p. 59) (tradução nossa), em análise a obra escrita de Martin, o reinado de Cersei é sanguinário, de acordo com muitas lógicas machistas da Idade Média e longe de uma monarquia, “Seu reinado é claramente descrito como uma suspensão carnavalesca do funcionamento normal da dinastia, que nada traz além de caos e agitação social”.

Por outro lado, a trajetória da personagem revela uma série de influências e iras de outros líderes em sua vida, desde seu pai até Robert. Cersei perpassa por caminhos que ora explicariam seu comportamento com tamanho poder em suas mãos, ora não.

Daenerys não perdoa a morte de sua companheira fiel, Missandei, ela prepara-se para atacar Porto Real sob a fúria dos dragões. Apesar dos Lannister prepararem um arsenal completo em armas para enfrentarem os dragões, suas forças são em vão. Porto Real é completamente destruída pelas chamas. A única opção dos sobreviventes é recuar o mais rápido possível, inclusive de Cersei que está grávida. Jaime a conduz para as catacumbas com o objetivo de encontrar uma saída até a praia. O enquadramento acompanha os dois em plano aberto, a ambientação é escura e terrosa mal se vê detalhes nas roupas dos personagens, por exemplo. Eles chegam até a saída pretendida, mas ela está fechada por um deslizamento de pedras. Eles se abraçam e em primeiríssimo primeiro plano vemos o rosto de Cersei nos braços de Jaime chorando e pedindo para que seu bebê sobreviva. Em plano médio, ele tenta acalmá-la e abraça cada vez mais forte. Uma música com tom trágico que antes só ecoava ao fundo passa a tomar conta da cena, até o teto sob eles desabar e restar apenas cinzas.

O fim de Cersei é exatamente o que poderíamos definir no trágico de uma fantasia. Uma morte sob as paredes do seu próprio poder, suas conquistas ruíram sobre a cabeça dela e de todos que amava. Sua trajetória navega entre a perda, o trauma, abusos até a tirania, vingança e o sangue frio de uma vilã. Para alguns, um fim como esse pode significar a redenção da narrativa sob a maldade de uma tirana. Para outros, a injustiça de uma mãe que lutou contra todos por seus filhos e seu lugar entre os homens de uma sociedade altamente patriarcal. E, para demonstrar seu poder, Cersei abraça técnicas ditas como masculinas não apenas em seus atos, mas em suas roupas ao longo das temporadas, como sugere Evans (2018, p. 21) (tradução nossa),

As roupas denotam a masculinidade-feminina de Cersei ainda mais a cada nova temporada de *Game of Thrones*: roupas femininas, como vestidos, recebem enfeites – metais duros, cortes semelhantes a armaduras e armaduras reais – que tornam seus trajes visivelmente masculinos. Começando com um cinto de metal fino em volta da cintura na primeira temporada, os vestidos de Cersei incorporam cada vez mais armaduras masculinas, de um peitoral completo no final da segunda temporada a um espartilho blindado sob o busto na terceira temporada e assim por diante. A masculinidade que o traje evoca é agravada nas temporadas seis e sete, depois que o

longo cabelo loiro de Cersei é cortado para sua caminhada de penitência no final da quinta temporada, e ela escolhe manter seu cabelo curto como rainha. Na temporada mais recente no momento em que escrevo, a sétima temporada, Cersei usa um vestido de couro preto com ombreiras de brocado prateado e preto que se assemelham a uma armadura. Livre das restrições da feminilidade normativa por causa de sua classe e poder soberano, a Cersei em *Game of Thrones* abraça publicamente sua masculinidade-feminina por meio de sua escolha de roupas. (EVANS, 2018, p. 21) (tradução nossa)

A performance masculinizada adotada por Cersei estaria em conformidade com a sua trajetória, sobrepondo sua frustração da diferença entre a sua criação como mulher e a criação de seus irmãos. Visto que em dado momento da narrativa, ela comenta: “Jaime foi ensinado a lutar com espada e lança e maça, e eu fui ensinada a sorrir e cantar e agradar”. Para Butler (2018, p. 12), ao dizer sobre performance, o gênero só é real na medida em que é performado, “É justo dizer que certos tipos de atos são geralmente interpretados como expressão de um núcleo ou identidade de gênero, e que esses atos ou estão em conformidade com uma identidade de gênero esperada”. A autora ainda acrescenta,

Essa teoria implícita e popular sobre os atos e gestos como expressivos do gênero sugere que o gênero em si existe anteriormente aos diversos atos, posturas e gestos pelos quais ele é dramatizado e conhecido; desse modo, o gênero aparece no imaginário popular como um núcleo substancial que pode ser muito bem entendido como correlato espiritual ou psicológico do sexo biológico. No entanto, se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, tais atributos constituem efetivamente a identidade que se diz que eles expressam ou revelam. (BUTLER, 2018, p. 13)

Logo, as identidades incorporadas por Cersei através de seus gestos, atos, vestidos e acessórios são frutos da sociedade patriarcal em que vive. Se em um primeiro momento vestiu-se como de maneira mais feminilizada possível e prestou o papel da boa esposa do rei Robert, foi pela necessidade já que não havia outra alternativa. E, em um segundo momento, após a morte de Robert, a narrativa demanda de uma Cersei que se impõe diante dos seus inimigos e age da maneira fria que os cavaleiros da época aprendem a agir.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao assistir uma produção audiovisual, seja ela seriada ou não, muitas questões podem e devem ser levantadas sobre o que estamos vendo em nossas televisões. As obras tendem a suscitar um ou outro levantamento que pendem às culturas enraizadas nos diretores, escritores, roteiristas, entre outras pessoas envolvidas na criação. O transpasse de costumes culturais da nossa sociedade entre as obras fictícias televisivas criam o paralelo ficção/realidade, do qual tanto cativa o espectador através de representações quanto o leva a questionar certas escolhas ali presentes.

Dentre essas inquietações estão, mesmo que não para todos os espectadores, as questões de gênero. Ao observar determinado personagem em um produto midiático observamos uma série de características que podem derivar tanto do real e comum à sociedade, quanto do irreal e inteiramente fictício. Deste modo, a categoria de características reais, comuns e simbólicas causam maior proximidade com o telespectador. É natural que mulheres se identifiquem e sintam-se representadas por personagens femininas (embora, não seja a regra). Há uma variedade de tropos e representações montados na mídia para cativar a maior parte do público possível. *Game of Thrones* não escapa, seu enorme número de personagens possibilita contar com inúmeros arquétipos de homens, mulheres e criaturas. Não significa, é claro, que isso diminua a complexidade dos personagens.

Ao tomar Cersei Lannister como norte neste trabalho, olhamos 25 momentos da personagem sob a lupa de cinco categorias: As relações afetivo-sexuais da personagem, como vítima do patriarcado, a vilã (operante de lógicas patriarcais), a maternidade e, por fim, o poder. Essa definição de categorias permitiu um olhar cuidadoso e centrado na personagem para que fosse observado determinadas escolhas técnicas durante a produção dos episódios. A observação destas escolhas torna visível uma série de indagações sobre a sustentação de personagens femininas quando escritas e dirigidas por homens.

Quando observamos as relações afetivo-sexuais de Cersei, vemos uma personagem que inicialmente foi fragilizada pelo seu casamento arranjado (e fracassado) com Robert Baratheon que não hesita em objetificar outras mulheres. Por outro lado, seu caso de incesto com o irmão revelaria uma imagem mais íntima da personagem, já que neste caso há uma ligação mais complexa entre os dois. Em outros momentos percebemos algumas relações de Cersei movidas pelos seus interesses políticos, o que não seria incomum no mundo de *Game of Thrones*. A discussão é movida ao acionar Finn (2019), Souza et. al (2015), Preciado (2014) e Borowska-Szerszun (2019).

Ao olhar Cersei como vítima do patriarcado podemos ter uma segunda visão das relações mencionadas na categoria anterior. Para se ter essa visão foram essenciais a exploração dos trabalhos de Frankel (2014), Gjelsvik e Schubart (2016) e Kolinski Machado (2022). Os relacionamentos afetivos e sexuais de Cersei são problemáticos e suscitam uma série de discussões diferentes. Tanto no seu casamento falido com Robert, em que ele fazia questão de impor seu poder e arrogância sobre ela, quanto na sua relação amorosa com Jaime. Este último violentando Cersei no funeral do próprio filho. Além destas relações, Cersei sofre com o machismo até mesmo imposto pela Fé. Quando deve fazer a marcha da expiação pelos seus pecados (fornicação e incesto), é exorbitantemente humilhada por uma multidão sendo uma das maiores, se não a maior, cenas de humilhação em *Game of Thrones*. Os enquadramentos de câmera demonstram algumas escolhas dos diretores alinhadas às lógicas patriarcais ao transformar o sofrimento de uma mulher em entretenimento.

O lado ardiloso e cruel de Cersei é notável em muitos momentos da narrativa e não poderia ser deixado de fora. Sua crueldade, muitas vezes descrita por outros personagens, parece fazer parte de um traço de personalidade em Cersei. As análises nos permitem chegar à linha de pensamento: Cersei é cruel, mas não gratuitamente. Ela tem motivações, objetivos e interesses como qualquer outro personagem na narrativa e eles não fariam diferente para alcança-los. Novamente, aciona-se o Kolinski Machado (2022), Finn (2019) e também Hudson (2019) para mover a discussão acerca da vilania de Cersei.

É através de Couto (2014), Ruf (2020), Scavone (2001), Penkala e Ebersol (2020) que exploramos conceitos da maternidade para discutir uma categoria carregada não apenas por Cersei, como também por outras mulheres na narrativa. Cersei propaga a maternidade como a maior honra de uma rainha, seus três filhos possuíam diferentes personalidades, mas partilhavam da mesma mãe leoa. Mesmo que nem sempre concordava com as decisões dos filhos, como no caso do problemático Joffrey, ela fez do possível ao impossível por cada um deles. Cersei buscou vingar a morte de cada um dos seus filhos até seu último dia de vida.

Por fim, analisamos a relação de Cersei Lannister com o poder, ou seja, seu reinado nas últimas temporadas. A análise é feita através da bibliografia de Hudson (2019), Borowska-Szerszun (2019), Butler (2018) e Evans (2018). Embora seu reinado seja regado em tirania, talvez fique sublime de que essa tirania é fruto de muita dor e perda. Sua sede por destruição dos seus inimigos está diretamente ligada com acontecimentos passados em que lhe foi tirado algo ou alguém. As mortes de seus filhos são devidamente vingadas mesmo que isso não os traga de volta. Seu reinado é breve já que sua sede por vingança também é cega, falha e incapaz de deter Daenerys Targaryen.

Essa análise de acontecimentos durante a trajetória de Cersei nos leva para outras questões mobilizadoras: é possível pensar em uma redenção de Cersei durante a narrativa? Seus atos de crueldade seriam, neste caso, sua redenção na narrativa? Ou devemos olhar sob a óptica de uma Cersei vilã, cruel e ardilosa que toda sua dor e perda é fruto dos seus atos? Seria uma redenção de Cersei na narrativa ou uma redenção da narrativa com Cersei? Questões que, enfim, permanecem para outras pesquisas.

De todo modo, o jogo dos tronos nunca dependeu de homens, as mulheres jogaram como ninguém na narrativa. A evolução de caráter durante a narrativa é extremamente perceptível em cada uma delas desde a pequena Arya Stark até Daenerys Targaryen e, em especial, Cersei Lannister.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Alvanita et al. **Mulheres em seriados: configurações**. 1. ed. Bahia: UFBA, 2015. 215 p. ISBN 978-85-232-1394-7.

BALOGH, Anna Maria. **SOBRE O CONCEITO DE FICÇÃO NA TV**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002.

BARTH, Pedro Afonso. **As Crônicas de Gelo e Fogo como uma Saga Fantástica**. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Editora Record, 2012.

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. Caderno de Leituras, [S. l.], n. 78, p. 1-16, 2018. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 22 maio 2022.

BOROWSKA-SZERSZUN, Sylwia. **Westerosi Queens: Medievalist Portrayal of Female Power and Authority in A Song of Ice and Fire**. In: ROHR, Zita Eva et al. *Queenship and the Women of Westeros: Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire*. 1. ed. [S. l.]: Springer Nature, 2019. cap. 3, p. 53-75. ISBN 978-3-030-25040-9.

COUTO, Paloma Rodrigues Destro. **Identidade e representação da mulher na série Game of Thrones: uma análise da personagem Cersei Lannister**. Juiz de Fora, 2014. ALAIC, Peru. 22 p.

COUTO, Paloma Rodrigues Destro. **Um jogo de rainhas: as mulheres de Game of Thrones**. 2015. 125f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Ficção televisual: entre séries e seriados**. Rio de Janeiro, 2015. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015.

EVANS, Tania. **Vile, Scheming, Evil Bitches? The Monstrous Feminine Meets Hegemonic Masculine Violence in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones**. *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies*, Australian National University, v. 5, ed. 1, p. 14-27, Junho 2018.

FINN, Kavita Mudan. **Queen of Sad Mischance: Medievalism, “Realism,” and the Case of Cersei Lannister**. In: ROHR, Zita Eva et al. *Queenship and the Women of Westeros: Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire*. 1. ed. [S. l.]: Springer Nature, 2019. cap. 2, p. 29-44. ISBN 978-3-030-25040-9.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **O dispositivo pedagógico da mídia: modos de se educar na (e pela) TV**. In: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.28, n.1, p. 151-162, jan./jun. 2002.

FRANKEL, Valerie Estelle. **Women in Game of thrones: power, conformity and resistance**. McFarland, 2014.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA - FBSP. **14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. 2020. Página 132.

GAME OF THRONES: episódio final bate recorde de audiência nos EUA. EXAME, São Paulo, 21 de maio de 2019. Disponível em: <<https://exame.com/casual/episodio-final-de-game-of-thrones-bate-recordes-de-audiencia-nos-eua/>>. Acesso em: 31 de out. de 2021.

GAME OF THRONES. Realização: David Benioff; Daniel Brett Weiss. HBO, EUA, 2011-2019. 39 DVDs (4.216 min).

GJELSVIK, Anne; SCHUBART, Rikke. **Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements**. Bloomsbury Publishing USA. 2016.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016. 260 p. ISBN 978-85-8006-195-6.

HEADEY, Lena. **A Decade of Game of Thrones | Lena Headey on Cersei Lannister (HBO)**. Youtube, GameofThrones. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJtkFcsWFd0&ab_channel=GameofThrones>. Acesso em: 31/10/2021.

HUDSON, James. **A Game of Thrones in China: The Case of Cixi, Empress Dowager of the Qing Dynasty (1835–1908)**. In: ROHR, Zita Eva et al. *Queenship and the Women of Westeros: Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire*. 1. ed. [S. l.]: Springer Nature, 2019. cap. 1, p. 03-27. ISBN 978-3-030-25040-9.

JOST, François. **Compreender a televisão**. trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2010. Col. Estudos sobre o audiovisual.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. **Homens que se Veem: Masculinidades nas Revistas Junior e Men's Health Portugal**. 1. ed. Ouro Preto, Minas Gerais: EDUFOP, 2018. 265 p. ISBN 978-85-288-0366-2.

KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. **QUAIS VIDAS REALMENTE IMPORTAM EM WESTEROS?: Gêneros e Sexualidades em As Crônicas de Gelo e Fogo e em Game of Thrones**. Projeto de pesquisa, Mariana, p. 1-29, 2019.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LAWSON, Mark. **Gemma Whelan: ‘Sex in Game of Thrones could be a frenzied mess’**. The Guardian, 02 de novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/nov/02/gemma-whelan-sex-game-of-thrones-frenzied-mess-tower-innuendo>>. Acesso em: 03 de novembro de 2021.

PENKALA, Ana Paula; EBERSOL, Isadora. **Precisamos Falar Sobre o Cativo Das Mulheres: A Figura da Mãesposa Como um Modelo de Aprisionamento no Audiovisual.** PARALELO 31, UFPEL, ed. 14, p. 152-171, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/20508>. Acesso em: 21 abr. 2022.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual**, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROHR, Zita Eva, BENZ, Lisa *et al.* **Queenship and the Women of Westeros: Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire.** [S. l.]: Springer Nature, 2019. 263 p. ISBN 3030250415, 9783030250416.

RUF, Ann-Kathrin. **Representation of Motherhood in Game of Thrones.** DEARCADH: Graduate Journal of Gender, Globalisation and Rights, NUI Galway, v. 1, p. 21-33, 2020. DOI 10.13025/f3jb-1683. Disponível em: <https://doi.org/10.13025/f3jb-1683>. Acesso em: 22 maio 2022.

SCAVONE, Lucila. **A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais.** Cadernos Pagu [online]. 2001, n. 16 [Acessado 22 Maio 2022] , pp. 137-150. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332001000100008>>. Epub 11 Mar 2009. ISSN 1809-4449.

SILVA, M. V. B. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade.** Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

VIERO KOLINSKI MACHADO MENDONÇA, F. **Notas sobre o martírio feminino em Game of Thrones.** E-Compós, [S. l.], 2022. DOI: 10.30962/ec.2483. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2483>. Acesso em: 2 abr. 2022.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2011.