



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



*Juliane de Oliveira Silva*

**Repúdio à feminilidade ou feminilidade como máscara? Um estudo  
psicanalítico sobre o feminino em *Game of Thrones***

**UBERLÂNDIA**

**2019**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



*Juliane de Oliveira Silva*

**Repúdio à feminilidade ou feminilidade como máscara? Um estudo  
psicanalítico sobre o feminino em *Game of Thrones***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

**UBERLÂNDIA  
2019**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 2019	<p>Silva, Juliane de Oliveira, 1992- Repúdio à feminilidade ou feminilidade como máscara? [recurso eletrônico] : Um estudo psicanalítico sobre o feminino em Game of Thrones / Juliane de Oliveira Silva. - 2019.</p> <p>Orientador: Luiz Carlos Avelino da Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Psicologia. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2075">http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2075</a> Inclui bibliografia.</p> <p>1. Psicologia. I. Silva, Luiz Carlos Avelino da , 1959-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Psicologia. III. Título.</p>	CDU: 159.9
--------------	--	------------

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

## ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	Psicologia			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, número 323/2019/PGPSI			
Data:	vinte e cinco de maio de dois mil e dezenove	Hora de início:	10:00	Hora de encerramento: 12:20
Matrícula do Discente:	11712PSI017			
Nome do Discente:	Juliane de Oliveira Silva			
Título do Trabalho:	Repúdio à feminilidade ou feminilidade como máscara? Um estudo psicanalítico sobre o feminino em <i>Game of Thrones</i> .			
Área de concentração:	Psicologia			
Linha de pesquisa:	Psicanálise e Cultura			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A Psicanálise nas ficções elaboradas pelas palavras: estudos sobre a literatura e artes discursivas.			

Reuniu-se na sala 46, bloco 2C, Campus **Umuarama**, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em **Psicologia**, assim composta: Professores Doutores: Lucianne Sant'Anna de Menezes (IP/UFU); Maria Lúcia Castilho Romera (SBPSP); **Luiz Carlos Avelino da Silva**, orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Mestre**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **luiz Carlos Avelino da Silva, Usuário Externo**, em 27/05/2019, às 09:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucianne Sant'Anna de Menezes, Usuário Externo**, em 27/05/2019, às 10:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lucia Castilho Romera, Usuário Externo**, em 24/06/2019, às 14:55, 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 [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1271449** e o código CRC **88ABEDFC**.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



*Juliane de Oliveira Silva*

**Repúdio à feminilidade ou feminilidade como máscara? Um estudo psicanalítico sobre o feminino em *Game of Thrones***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

**Banca Examinadora**

Uberlândia, 25 de maio de 2019.

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva (Orientador)  
Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

---

Prof. Dra. Lucianne Sant'Anna de Menezes (Examinadora)  
Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

---

Prof. Dra. Maria Lúcia Castilho Romera (Examinadora)  
Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo – São Paulo, SP

---

Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini (Examinador Suplente)  
Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

---

Prof. Dr. Moisés Fernandes Lemos (Examinador Suplente)  
Universidade Federal de Goiás – Catalão, GO

**UBERLÂNDIA**

**2019**

Universidade Federal de Uberlândia - Avenida Maranhão, s/nº, Bairro Jardim Umuarama - 38.408-144 - Uberlândia – MG

+55 – 34 – 3218-2701

[pgpsi@fapsi.ufu.br](mailto:pgpsi@fapsi.ufu.br)

<http://www.pgpsi.ufu.br>

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Gilberto e Lucivânia, por todo esforço que fizeram para me prover a possibilidade de estudar, e por todo o apoio em minha jornada estudantil.

Aos meus avós paternos, Neném e Dagmar, que através da “contação de causos” me instigaram o gosto pela via imaginativa e fantástica desde que consiga lembrar.

Ao querido orientador e amigo, Luiz Carlos Avelino da Silva, que ao longo deste árduo caminho me ofereceu seu apoio imprescindível no momento mais doloroso e incerto, e como um guia, compartilhou seu conhecimento e atenção, permitindo a minha liberdade de pensamento e criação.

Às professoras Lucianne e Maria Lúcia, pelas valiosas contribuições durante a banca de qualificação, que me ajudaram a reinventar o percurso e assim chegar à forma que este projeto apresenta hoje.

Aos colegas, Ana Carolina, Bruno, Camila, Dayeli, Giovana, Karen, Luma, Rita e Roberta, dos caminhos e descaminhos do mestrado, pelas ideias, risadas e angústias trocadas.

Por fim, a todas as mulheres, reais e fictícias, as quais tive a oportunidade de conhecer, conviver e aprender. A vocês, mulheres que me inspiraram a inventar, fabricar, recriar a mulher que sou hoje e que são parte de mim, o meu muito obrigada!

*Morgana fala...*

*Pois, como disse, o próprio mundo mudou. Houve um tempo em que um viajante, se tivesse disposição e conhecesse apenas uns poucos segredos, poderia levar sua barca para fora, penetrar o Mar do Verão e chegar não ao Glastonbury dos monges, mas à ilha sagrada de Avalon; isso porque, em tal época, os portões entre os mundos vagavam com as brumas, e estavam abertos, um após o outro, ao capricho e ao desejo do viajante. Esse é o grande segredo, conhecido por todos os homens cultos de nossa época: pelo pensamento criamos o mundo que nos cerca, novo a cada dia. (Marion Zimmer Bradley – As brumas de Avalon).*

## RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar os sentidos possíveis para o feminino a partir da personagem Cersei do seriado *Game of Thrones*. Utilizou-se o método psicanalítico, através das técnicas de observação psicanalítica, diário clínico, leitura dirigida pela escuta e transferência do pesquisador ao texto. Cersei se apresenta como mascarada, uma vez que se recobre com as representações da Mãe e da Puta. A máscara feminina pode ser entendida como um signo fálico que confere valor e aceitação em uma sociedade falocêntrica e patriarcal. A máscara está diretamente relacionada ao Complexo Masculino, ancorada na performance, e não na singularidade e no reconhecimento de si. Na medida em que as mulheres lançam mão desse artifício para se estabelecerem, reinvestem o mesmo sistema que significa o feminino enquanto depreciado. O feminino é abordado da dicotomia castrado/não castrado, revelando um funcionamento fálico-narcísico, de horror à castração e repúdio à feminilidade. O registro psíquico da feminilidade confronta-se com o registro fálico, escancarando inscrições pulsionais primitivas, que muitas vezes se encontram escondidas por defesas onipotentes. O recurso da violência se coloca como uma reação defensiva primitiva frente à realidade da castração cujo alvo encarna no ser castrado: sujeitos, homens e mulheres, atacam as mulheres visando destruir sua própria feminilidade. A experiência feminina perpassa a diversidade, uma vez que o processo do tornar-se mulher revela inúmeras possibilidades de exercício da mulheridade. Dessa forma, a busca da identidade feminina revela um descentramento do sujeito que busca novo modo de estar no mundo, através da admissão da feminilidade.

**Palavras-chave:** Psicanálise; método psicanalítico; feminilidade; máscara; interpretação.

## ABSTRACT

This This work aims to analyze the possible meanings for the feminine from the Cersei character of the series Game of Thrones. The psychoanalytic method was used through the techniques of psychoanalytic observation, clinical diary, reading directed by listening and transferring the researcher to the text. Cersei presents herself as a masquerade, since she recovers with the representations of the Mother and the Whore. The female mask understood as a phallic sign that gives it value and acceptance in a phallogentric and patriarchal society. The mask is directly related to the Male Complex, anchored in performance, and not in the singularity and the recognition of oneself. To the extent that women use this device to establish themselves, they reinforce this same system that constitutes the feminine as depreciated. The feminine is then approached from the castrated/non-castrated dichotomy, revealing a phallic-narcissistic functioning, from horror to castration and repudiation of femininity. The psychic record of femininity confronts the phallic record, opening up primitive instinctual inscriptions which are often hidden by omnipotent defenses. The use of violence is a primitive defensive reaction to the reality of castration, whose aim is to castrated person: subjects, men and women, who attack the woman in order to destroy their own femininity. Women's experience permeates diversity, since the process of becoming a woman reveals innumerable possibilities for the exercise of womanhood. In this way, the search for female identity reveals a decentering of the subject that seeks a new way of being in the world, through the admission of femininity.

**Keywords:** Psychoanalysis; psychoanalytic method; femininity; masquerade; interpretation.

## SUMÁRIO

1.	Sobre a vontade de saber e a fantasia .....	9
2.	Pesquisando com o método psicanalítico (ou do “plano de viagem” ao caminho percorrido) .....	13
3.	Notas para contextualização dos temas correlatos .....	22
3.1	Uma breve justificativa para se estudar <i>Game of Thrones</i> .....	22
3.2	Sobre a narrativa: arte, cultura e subjetividade contemporânea .....	26
3.3	Investigações sobre o feminino na televisão .....	35
4.	Do Jogo dos Tronos ao Fundo de Cena: A saga de Cersei Lannister.....	39
4.1	<i>Game of Thrones</i> : uma dança das cadeiras mortal .....	39
4.2	Como é ser mulher em <i>Game of Thrones</i> ? .....	45
4.2.1	Breve Inventário de Amélias vestidas de Guerreiros de Verdade em <i>Game of Thrones</i> .....	46
4.3	Fundo de Cena: um lugar para o feminino? .....	55
4.4	A feminilidade como máscara em Cersei .....	62
5.	Aonde se chega após caminhar com Cersei?.....	73
6.	Referências .....	79
7.	Apêndices: Guia de viagem ao universo de <i>Game of Thrones</i> .....	86
7.1	Apêndice A – Lista de episódios e Ficha Técnica .....	86
7.2	Apêndice B – Mapa do mundo de <i>Game of Thrones</i> : <i>Westeros</i> e <i>Essos</i> .....	93
7.3	Apêndice C – As Grandes Casas dos Sete Reinos.....	94
7.4	Apêndice D – Domínios das Grandes Casas em <i>Westeros</i> e <i>Essos</i> .....	98
7.5	Apêndice E – Galeria de Personagens.....	99

## 1. Sobre a vontade de saber e a fantasia

*“Nenhuma filosofia, nenhuma análise, nenhum aforismo, por mais profundos que sejam, podem se comparar em intensidade e riqueza de sentidos a uma história contada adequadamente”.*

*(Hannah Arendt)*

*“Um leitor vive mil vidas antes de morrer – disse Jojen. – O homem que nunca lê vive apenas uma”.*

*(George R. R. Martin)*

Todo caminho é único e original, pois diz respeito somente àquele que o trilha. Nosso percurso na pesquisa não é diferente. Para Santos (2002), a pesquisa em psicanálise não pode ser considerada sem relações com o sintoma de quem escreve, ou ser desvinculado de seu percurso analítico. E se quem pesquisa também fala de si, nada mais justo iniciar esse trabalho pelas justificativas pessoais de quem que o redige.

O fascínio pelo fantástico e a vontade de saber me acompanham desde que eu consiga lembrar. Quando criança amava ouvir os “causos dos antigos” narrados pelos meus avós paternos: ela de rica herança cafuza, ele com forte sangue cigano. Também me alimentava vorazmente de contos de fada e fábulas, livretos ilustrados que ganhava de presente do meu pai. Mas nem sempre os adultos tinham tempo ou disposição para ler para mim: meus pais trabalhavam bastante (talvez nem fosse tanto assim, mas a minha mente infantil sentia como muito tempo) e chegavam cansados, e meus avós, que cuidavam de mim na ausência deles, tinham pouco ensino formal e não liam tão bem. Decidi então, aprender para que pudesse ler meus livrinhos quando tivesse vontade. Após minuciosa investigação, descobri que na escola me seria ensinado a ler, e com toda a convicção e energia infantis, importunei meus pais até ser matriculada em uma escolinha do bairro.

Uma vez alfabetizada, me tornei visitante assídua da biblioteca, afinal, já tinha lido todos os livros infantis que eu tinha em casa. Achava chato que as princesas não faziam nada, as rainhas quase não apareciam, e as fadas que tinham tantos poderes mágicos, pouco os

usavam. Eu gostava mais das bruxas, figuras poderosas e decididas, mas elas nunca tinham um “final feliz”. Isso me deixava culpada e angustiada, por preferir sempre as “más”. Até a Chapeuzinho Vermelho precisou ser salva. Ela fora uma menina má e desobediente e por isso virou comida de lobo!

Até que um belo dia me deparei com a “história da princesa que decidiu correr o mundo”, ou pelo menos é assim que sempre me refiro a ela. *Procurando Firme*, escrito por Ruth Rocha, conta como a princesa Linda Flor cansou de esperar por um príncipe encantado que a salvasse, se preparou com os instrutores do irmão, e saiu pelo mundo para viver aventuras, como os príncipes faziam. Encantada com a coragem de Linda Flor, resolvi que Julia Ane<sup>1</sup> também iria correr o mundo! E como minha nova heroína, que assim como eu não era uma “mocinha dócil e submissa”, também precisava me preparar: devia estudar muito, ler muito, saber muito. As leituras começaram a se diversificar, mas sempre guardei com especial cuidado um espaço para a fantasia, a mitologia e fantástico de maneira geral.

Acredito que essas duas características tão marcantes tenham contribuído em grande medida para que eu tenha me apaixonado pela Psicanálise<sup>2</sup>, pois é para a mitologia que Freud se volta em busca de referências, metáforas ou alegorias para preencher lacunas teóricas e pensar o que estaria inacessível de outras formas. Podemos citar como Freud (1905) se volta para o mito do Édipo Rei e sua Esfinge de Tebas para teorizar o desenvolvimento psicosssexual. Cabe mencionar também que o conceito de pulsão, importante abstração metapsicológica na teoria psicanalítica, foi descrito como um elemento mitológico pelo próprio Freud (1933, p. 98): “A teoria dos instintos é, por assim dizer, nossa mitologia. Os instintos são entidades místicas, magníficos em sua imprecisão. Em nosso trabalho, não

---

<sup>1</sup> Meu nome secreto de princesa, de acordo com meu avô. Para ele, todas as “crias” tinham um nome secreto.

<sup>2</sup> Adotaremos a grafia utilizada por Herrmann (2001) para fazer a distinção entre o tratamento analítico, *psicanálise* com minúscula inicial, e o nome da disciplina, *Psicanálise*, com maiúscula inicial. Entretanto, nas citações manteremos a grafia adotada pelo autor.

podemos desprezá-los, nem por um só momento, de vez que nunca estamos seguros de os estarmos vendo claramente.”.

Considero que exista uma proximidade entre a Psicanálise e fantasia, na medida em que ambas podem criar espaços psíquicos tão reais e potentes quanto a realidade concreta da vida, e a partir deles, operar resolvendo conflitos e constituindo identidades. Segundo Corso & Corso (2006):

A psicanálise sente-se à vontade no terreno das narrativas, afinal, trocando em miúdos, uma vida é uma história, e o que contamos dela é sempre algum tipo de ficção. A história de uma pessoa pode ser rica em aventuras, reflexões, frustrações ou mesmo pode ser insignificante, mas sempre será uma trama, da qual parcialmente escrevemos o roteiro (p. 21).

Assim, este estudo parte de questionamentos autobiográficos da pesquisadora, que enquanto mulher, filha, irmã, amiga e companheira, entre tantos outros tipos de vínculos a serem considerados, inserida em uma sociedade machista, patriarcal e capitalista, precisa se haver com os atravessamentos deste contexto, bem como suas próprias angústias e dúvidas frente ao que é comumente chamado de feminino.

Para além disso e justamente por isso, percebe-se atraída por esta temática desde o início de sua trajetória clínica e acadêmica, e permeada por suas próprias questões, questiona os diferentes modelos de feminino que vão se apresentando, na teoria e fora dela. Nesse movimento, atentando-se para as figuras femininas que são apresentadas na cultura, e principalmente na televisão, algo chama sua atenção e sente um incômodo que não consegue definir com exatidão. A pesquisadora percebe-se capturada ao notar alguns padrões e papéis que remetem àqueles encontrados nos contos de fadas da meninice. Dessa forma, os sentidos que podem ser atribuídos ao feminino começaram a se colocar como uma questão de pesquisa.

Em seguida, elege um seriado televisivo como pretexto para esta investigação. Tenciona assim analisar os sentidos possíveis para o feminino na cultura. Deste modo, este

trabalho teve como objetivo geral analisar os sentidos possíveis para o feminino a partir da personagem Cersei do seriado *Game of Thrones*, e como objetivo específico entender como o feminino é apresentado pelo seriado, bem como o que é possível apreender dessa leitura para a contemporaneidade.

Sinalizamos que ainda que o termo “feminino” em Psicanálise comporte inúmeras possibilidades de abordagens, ao longo deste trabalho ele será empregado de modo a compreender o sentido atribuído ao conjunto de características e funções, bem como os estereótipos ao redor dos quais os indivíduos do sexo feminino se organizam em um determinado contexto (Stoller, 1968). Consideramos assim que “o que é ser mulher e como sê-lo, estão instituídos no imaginário social e implantados de fora, estando construídos, portanto, por enquanto, dentro das relações de dominação” (Alonso, 2002, p. 25).

Segundo Baccarin (2000), a escolha por um caminho está intimamente relacionada ao que nos falta e ao que desejamos, bem como dos recursos que dispomos para percorrê-lo. Ora, entendemos que todo proceder psicanalítico é por si só uma forma de pesquisa, pois a Psicanálise surgiu a partir da pesquisa clínica com as histéricas. Bebendo então, das fontes da investigação psicanalítica, não temos a pretensão de iniciarmos este estudo por uma densa introdução teórica, mas pelo contrário, prescindindo desta.

Seguindo esta ideia, iniciamos nosso percurso com uma apresentação do método utilizado, no capítulo “Pesquisando com o método psicanalítico (ou do ‘plano de viagem’ ao caminho percorrido)”. No capítulo seguinte, “Notas sobre os temas correlatos” trataremos de uma breve aproximação do tema analisado. Em “Do Jogo dos Tronos ao Fundo de Cena: a saga de Cersei Lannister” exploramos a história da trama do seriado e a história dessa personagem, acompanhadas de nossa análise. Finalizamos nossa jornada no capítulo “Aonde se chega após caminhar com Cersei?”, no qual tecemos nossas considerações finais.

## 2. Pesquisando com o método psicanalítico (ou do “plano de viagem” ao caminho percorrido)

*“A verdade tem muitas faces e assemelha-se à velha estrada que conduz a Avalon; o lugar para onde o caminho nos levará depende da nossa própria vontade e de nossos pensamentos” (Marion Zimmer Bradley)*

Optamos por primeiramente realizar uma exposição do método empregado, pois nesta pesquisa o método psicanalítico foi utilizado desde o início. Não nos propusemos a realizar uma mera aplicação da teoria no fenômeno analisado, mas pelo contrário, permitir que os conceitos emergjam durante o processo de análise. Deste modo, embora este capítulo esteja no começo do trabalho, foi o último a ser escrito, narrando a posteriori nossa jornada.

O Dicionário Online de Língua Portuguesa (<http://www.dicio.com.br/>, recuperado em 02 de outubro, 2017) pontua a origem grega da palavra, *méthodos*, que formada pelos radicais *metá* (atrás, em seguida) e *hodos* (caminho), nos possibilita construir o sentido de método como um meio utilizado para chegar a um fim. Seminério (1986) afirma que o método pode ser entendido como o diálogo que se estabelece entre o pesquisador e seu objeto visando produção do saber.

Se tomarmos a preposição de Seminério (1986) como referência, a pretensa objetividade e neutralidade a ser alcançada passa a ser substituída pela composição de uma narrativa criada nesse encontro e, portanto, subjetiva. Entendemos que tal diálogo implica linguagem, ou seja, uma ficção que se constrói. Para Herrmann (2006),

Ficção é uma hipótese que se deixou frutificar até as últimas consequências, antes de decidir sobre sua validade, é um instrumento poderoso de descoberta, mas tende a capturar o investigador, que também é personagem dela, levando-o a crer que sua história é fato (p. 63).

Considerando que a implicação do pesquisador não pode ser dissociada dos interesses e do direcionamento da investigação; que o conhecimento não está dado a priori, mas se constitui a partir da relação entre pesquisador e objeto de estudo, e que a ciência

consiste em uma das alternativas possíveis para entendermos a realidade, nos retiramos do amplo escopo da pesquisa positiva. Ao pressupormos que há um sujeito para além da consciência, cujos atos e ditos falam mais do que se quer se dizer, nos encaminhamos ao encontro da Psicanálise, pois se trata

de uma lógica para além ou aquém da consciência, configura-se como uma ciência que pode sustentar-se pela busca de apreensão de uma espécie de negativo daquilo que as ciências positivas objetivam. A Psicanálise é uma ciência do subjetivo, dos processos ou construções das múltiplas possibilidades de subjetivação. Deriva daí sua vocação pela consideração de que o particular está no universal e o universal está no particular. Nela, as várias formas de linguagem e os afetos ocupam um papel central. Mister se faz considera-los nas suas peculiaridades (Romera, 2002, p. 42).

Em *Dois verbetes de enciclopédia* (1923[1922]a) encontramos a definição mais clara e difundida sobre o que é Psicanálise. Neste texto, Freud define a Psicanálise como uma forma de investigação de processos mentais inconscientes, um tratamento a afecções neuróticas baseado nesta investigação e uma teoria psicológica gradualmente construída a partir das duas primeiras:

*Psicanálise* é o nome de (1) um procedimento para investigação de processos mentais que são quase inacessíveis por qualquer outro modo; (2) um método (baseado nessa investigação) para o tratamento de distúrbios neuróticos; e (3) uma coleção de informações psicológicas obtidas ao longo dessas linhas, e que gradualmente se acumula numa nova disciplina científica (p.287).

Consideramos que ao citá-lo em primeiro lugar, Freud destaca o método de investigação do inconsciente sobre as demais definições, possibilitando o entendimento que seja este o “núcleo psicanalítico” em torno do qual gravitam a terapêutica e a teoria<sup>3</sup>. De fato, na 24<sup>a</sup> Conferência – Conferências Introdutórias sobre Psicanálise ele afirma:

O que caracteriza a psicanálise como ciência não é o material de que trata, mas sim a técnica com a qual trabalha. Pode ser aplicada à história da civilização, à ciência da religião e da mitologia não em menor medida do que à teoria das neuroses, sem forçar

---

<sup>3</sup> Lembramos que a Psicanálise é, em essência, um “três em um”, uma Trindade Una. Nesse sentido, Althusser (1985) afirma que a teoria está sempre em relação com a clínica, podendo ser modificada se a prática clínica o exigir. Ou seja: é o método em operação que aponta para as lacunas ou falhas teóricas.

sua natureza essencial. Aquilo a que ela visa, aquilo que realiza, não é senão descobrir o que é inconsciente na vida mental (Freud, 1917, p. 453).

Aqui abrimos parênteses para esclarecer três termos: *aplicação*, *método* e *técnica*, pois apesar de Freud usá-los sem diferenciá-los, consideramos importante uma explanação. Menezes (2016) considera que na 24ª Conferência (1917), Freud emprega a palavra “técnica” fazendo referência ao método em operação, enquanto em *Dois Verbetes* (1923[1922]a), adota “procedimento para investigação” para a noção de *método psicanalítico*, e “método para tratamento” ao referir-se à noção de *técnica*.

De acordo com Menezes (2016):

*Técnica* diz respeito a um conjunto de procedimentos que cria condições para que o *método* possa se concretizar como: a associação livre e a atenção flutuante. [...] Já o *método* se refere ao caminho (direção) para investigação do inconsciente. Portanto, *método psicanalítico é diferente de técnica de tratamento*. A técnica pode variar, mas o método não. O que caracteriza a psicanálise como ciência é o *método* com o qual trabalha: a interpretação psicanalítica (p. 17, grifos do autor).

E foi utilizando o método interpretativo, inaugurado em seu trabalho com os sonhos, que o próprio Freud analisou obras de arte e de literatura, além de fenômenos culturais, demonstrando assim que as manifestações do inconsciente não ficam restritas ao setting analítico. Nesse sentido, Menezes (2016) aponta a dimensão de extensão do método psicanalítico, que possibilita a compreensão do funcionamento psíquico em suas variadas manifestações.

A interpretação, segundo Freud (1940[1938]), realiza o trabalho inverso da elaboração onírica, pelo qual o conteúdo latente pode ser restabelecido através das associações e da construção de progressivas ligações intermediárias a partir do conteúdo manifesto. Assinalamos o potencial criativo da interpretação, que desvela sentidos outros, determinados pelas regras do inconsciente aos quais nos encontramos submetidos.

De acordo com Herrmann (1992), ao fazer uso da interpretação, a prima pobre da ciência, a Psicanálise se aproxima do ficcional. Ele afirma: “ficcional não significa falso nem mesmo cientificamente menor, mas inserido num tipo de verdade peculiar à literatura, que é em geral mais apropriada para a compreensão do homem que a própria ciência regular” (Herrmann, 2006, p. 63).

Rosa e Domingues (2010) apontam que

o método psicanalítico vai do fenômeno ao conceito e constrói uma metapsicologia não isolada, mas fruto da escuta psicanalítica, que não enfatiza ou prioriza a interpretação, a teoria por si só, mas integra teoria, prática e pesquisa. O conceito psicanalítico deve sair da própria trama sem se descuidar de como se afirma no solo da teoria. Não há um sentido único para cada conceito, e sim uma articulação com a trama teórica, com a prática, com os pares. Essa é a relação teoria e prática em psicanálise (p.184).

Fundamentados em tais considerações, entendemos o método como algo do qual se pode dizer quando se chega ao fim do caminho, narrando por onde se passou e descrevendo os percalços percorridos. Ou seja, a jornada é única e original, pois ainda que a estrada seja a mesma, cada um a percorre a seu modo.

Nesse sentido, para produzir uma nova ficção, uma prototeoria sobre o feminino em *Game of Thrones*, criamos um esboço do plano de trabalho para o desenvolvimento da investigação, ao qual chamamos de “plano de viagem”, decisões sobre quais percursos poderíamos percorrer. Entretanto, como em qualquer roteiro de viagem, alguns desvios e mudanças de caminho se fizeram necessários, como discutiremos a seguir.

Cientes da necessidade de inventar ferramentas para construir essa explicação, algumas condições básicas foram definidas para o percurso, o nosso “plano de viagem”. A primeira delas consistiu em revisitar o seriado, assistindo todos os episódios<sup>4</sup>, não para nos deliciarmos com seu enredo ou aproveitar a trama, mas pautados pela observação psicanalítica, dirigida às manifestações da dinâmica psíquica ali encarnada. Entendemos que

---

<sup>4</sup> Para lista de episódios e ficha técnica, consultar Apêndice A.

o campo de investigação é formado e sustentando transferencialmente, e que o objeto não é dado a priori, mas forjado pela relação transferencial com o investigador, como apontam Rosa e Domingues (2010):

O campo observacional é construído na interação entre o pesquisador e seu interlocutor, num processo de realimentação mútua (transferência). Está em jogo a posição em relação ao interlocutor, os laços discursivos que se estabelecem de modo que as dimensões diante dos ideais e a imagem de si compareçam ao lado da implicação nas ações, nos excessos não reconhecidos. Logo, não há um dado a ser observado, buscado ou revelado – o dado se constrói na relação, relação transferencial (p.185).

Segundo Iribarry (2003), o primeiro e principal participante de uma pesquisa psicanalítica é o seu próprio autor. Isso significa que o pesquisador psicanalítico está também implicado na investigação realizada: ele é modificado por uma experiência que começou com o estabelecimento de um problema de pesquisa, com a escolha de uma estratégia para abordá-lo, e que irá culminar com a construção do ensaio metapsicológico, sendo impossível subtrair as interferências de seu espírito diante dos dados. Além disso, é pelo punho do pesquisador que uma contribuição conceitual vai se organizar durante o processo de pesquisa.

Assim, a segunda condição foi a instrumentalização da transferência para a produção do ensaio. Segundo Iribarry (2003), a transferência instrumentalizada

é o processo por meio do qual o pesquisador se dirige ao dado de pesquisa situado pelo texto dos colaboradores e relaciona seus achados com a literatura trabalhada e procura, além disso, elaborar impressões que reúnem as suas expectativas diante do problema de pesquisa e as impressões dos participantes que fornecem suas contribuições na forma de dados (p. 129).

Para tanto, é imprescindível que a experiência subjetiva seja transformada em dados clínicos e posteriormente em texto, como orientado por Iribarry (2003). Uma das formas destacadas por esse autor para tal é a construção do diário clínico, concepção apoiada em Ferenczi (1993) e na correspondência entre Freud e Fliess. Com o diário clínico, o

pesquisador pode deixar fluir associações significantes formando uma trama, um tecido textual, em que sua experiência fica registrada.

Assim, a vivência subjetiva da pesquisadora após cada episódio foi anotada em um diário clínico cujos dados, compostos por suas associações, afetamentos e interpretações foram analisados e convertidos em texto, no qual registraram as cenas e personagens e seus contextos considerados mais relevantes, a partir do material obtido transferencialmente. Com este texto escrito, fruto de uma elaboração, passou-se para uma segunda leitura e análise.

De acordo com Iribarry (2003), nos procedimentos de análise dos dados, o pesquisador psicanalítico encaminha-se para a produção do ensaio metapsicológico, que considera seguir a tradição da metapsicologia freudiana: um texto produtor de modelos conceituais, ficções teóricas a partir das quais a própria experiência é radicalmente transformada. Ele afirma:

O ensaio reflete, não contenta, não classifica. Possui uma inteligência desviada: delira e inventa coisas onde nada há. É a ficção que lhe serve de sangue, buscando o domínio da invenção, da criatividade diante do já feito, já visto, e também do nunca tentado. Reúne, portanto, o homem de fatos da ciência com o homem aéreo da poesia (Iribarry, 2003, p. 130).

Nesse sentido, Caon (1994), bem como Fédida (1992), destacam que para fornecer subsídios para a construção do ensaio metapsicológico, deve se realizar uma leitura à luz de duas técnicas psicanalíticas de interpretação, a leitura dirigida pela escuta e a transferência do pesquisador ao texto, permitindo a emergência de sentidos e buscando “identificar significantes cujo sentido assume o caráter de uma contribuição original para o problema de pesquisa norteador da investigação” (Iribarry, 2003, p. 129).

Operando com essas técnicas, elaboramos um inventário de personagens femininas da série, a partir do qual se constatou que tais personagens apresentam e representam alguns aspectos do feminino de forma engessada e dissociada, em funções pré-determinadas, como apresentamos no capítulo 4.2 “Como é ser mulher em *Game of Thrones*?”. Na maior da parte

das vezes, tais personagens são apenas joguetes nas mãos dos mais poderosos, salvo algumas exceções, em que são convocadas a figurar em lugares de sombra ou em posições masculinas.

Neste ponto, nosso plano de viagem original partiria para a produção da prototeoria sobre o feminino apresentado em *Game of Thrones*, e a redação do ensaio metapsicológico. Porém, guiados pelo método psicanalítico, com vistas a possibilitar que o manejo da transferência permita que o saber se constitua, passamos a trabalhar com essa constatação. Em seguida, foram construídas duas categorias de análise, nas quais as personagens foram alocadas a partir da posição discursiva que desempenham na narrativa: 1) Jogo dos Tronos, mulheres cuja participação ativa na Grande Trama<sup>5</sup>, em primeiro plano, alteram o seu destino e o de outrem; e 2) Fundo de Cena, mulheres que são apresentadas de forma objetificada e desempenham função de cenário, expectadoras da trama e de seus destinos.

Posteriormente, conjecturamos que, independentemente da categoria de análise, essas mulheres figuravam como sombras, em geral ofuscadas por figuras masculinas dominantes, e tinham suas funções definidas a partir da relação e do vínculo estabelecido com esses homens. Há aqui uma naturalização do papel feminino e da passividade a ele atribuído: seriam todas elas mulheres de Fundo de Cena. Partindo destas reflexões, dentre inúmeras personagens de *Game of Thrones*, uma delas se destacou, na medida em que sua história convida a uma reflexão mais detalhada e um olhar mais atento: Cersei Lannister. Isto acaba chamando a atenção da pesquisadora.

Rosa e Domingues (2010) afirmam:

A experiência com os dados é transformada em texto que identifica e realça marcas no discurso, posições, efeitos de sentido. A escrita do caso vai além de uma apreensão circunstancial e momentânea do observado, pois envolve uma construção, a construção do caso metodológico, que transforma os registros daquilo que se apresenta como enigma em um relato, uma narrativa, uma experimentação e teorização de um campo. O caso revela não só o pesquisado, mas também aquele que escuta e as sinuosidades do campo que transita (p. 186).

---

<sup>5</sup> Chamamos assim as disputas pelo poder e o jogo político, que constitui elemento central da trama narrativa.

Atentos ao percurso metodológico proposto, nos percebemos capturados por Cersei, que encanta e revela a pesquisadora. Esta, por sua vez, toma essas sensações em consideração, se questiona e se propõe a buscar e deixar emergir sentidos para tal.

Cersei Lannister pode ser descrita como uma mulher manipuladora, muito bela e ambiciosa na mesma medida. É a filha mais velha de Tywin Lannister, Lorde do senhorio mais rico e poderoso do reino, e foi casada com o Rei Robert Baratheon. Teve três filhos, gerados do incesto com seu irmão gêmeo, Jaime. Recebeu os títulos de Rainha (consorte), Rainha Regente, Rainha-Mãe e A Rainha, soberana do reino, como se ampliará adiante. Por outro lado, Cersei também foi humilhada, violentada, violenta. Percebemos em Cersei a multiplicidade, a riqueza e potencialidades, e a entendemos como um ícone, um exemplo do feminino que é apresentado pelo seriado.

Consideramos ainda que desde o começo está posto que mesmo diante à multiplicidade de Cersei, a transferência da pesquisadora se dá com uma dimensão, a máscara feminina e o aspecto do Jogo dos Tronos. E foi através de Cersei que prosseguimos em nossa análise, seguindo o caminho em relação ao plano de viagem, na escrita de um ensaio metapsicológico que, ao contar de uma expressão cultural e de um fenômeno humano, possa não encontrar a verdade absoluta, mas possibilitar a construção e ampliação de sentidos sobre o objeto que nos propomos a estudar, o feminino. E é a partir desse sentido construído e contextualizado, que se produziu o nó, ligação com a teoria.

Dessa forma, partindo das lacunas, o ensaio metapsicológico cria uma explicação provisória como hipótese que auxilia a apreensão da realidade, elevando a importância de fenômenos considerados irrelevantes, pontos obscuros, a uma explicação, como o caso dos chistes, atos falhos e sonhos, ainda que sob a forma de uma prototeoria, como sugere Herrmann (1992).

A prototeoria consiste em criar uma explicação provisória como hipótese que auxilia na apreensão do fenômeno. Dessa forma, fenômenos aparentemente irrelevantes terão sua importância revelada (Herrmann, 2001). Nesse sentido, entendemos que conteúdos presentes na arte, como filmes, seriados, em seu caráter de produções culturais, contam do contexto sociocultural no qual estão inseridas, a quem se dirigem e quem são estes a quem se dirigem, propiciando terreno válido para identificações e parâmetros para construção da subjetividade.

Renato Mezan (2001) afirma que a teoria é o fruto da elaboração da experiência psicanalítica, ou seja, de quem já se esbarrou com aquele ponto obscuro anteriormente. Fábio Herrmann nos alerta que

apenas não sabemos aquilo que pensamos saber. Por exemplo, se nosso conhecimento é essencialmente provido pela ruptura de campo, então devemos encarar de frente o fato de que cada bocado de saber alcançado por nosso método diz respeito a um campo psíquico — a um complexo inconsciente, usando a expressão de Freud — mas que não temos meio algum de reunir a totalidade dessas descobertas numa teoria monolítica. O inconsciente, a unidade total, é o nome que se dá a uma abstração, ao conjunto de todos os campos possíveis (Herrmann, 2006, p. 65).

Destacamos que a provisoriedade das teorias decorrem de sua condição não de verdades absolutas, mas de apenas constructos teóricos que podem ser refutados se o método em operação assim o demandar.

### 3. Notas para contextualização dos temas correlatos

Na medida em que buscamos possibilitar a construção e ampliação de sentidos atribuídos ao feminino na cultura a partir do diálogo com o seriado *Game of Thrones*, questionando o que é possível apreender desse fenômeno para a contemporaneidade, e o que ele conta sobre e para as mulheres, passamos agora a uma brevíssima explanação sobre os temas correlatos à nossa pesquisa. Procedemos deste modo, atentos ao movimento metodológico proposto, como aponta Herrmann (2001).

#### 3.1 Uma breve justificativa para se estudar *Game of Thrones*

Nesse estudo analisamos um seriado televisivo que recentemente se tornou um fenômeno cultural: *Game of Thrones*. Ao valorizarmos o sentido da experiência vivida como produtor de um saber a posteriori, destacamos a reconhecida importância do primeiro contato, do conhecimento e do re-conhecimento, da escuta e da atenção flutuante presente na situação analítica. Transmutado, faz-se necessário uma pequena introdução à obra com a qual nos propomos a dialogar.

O seriado *Game of Thrones* foi criado por David Benioff e Daniel B. Weiss e é produzido pela HBO. Sua estreia ocorreu em abril de 2011 e atualmente conta com sete temporadas e um total de 67 episódios<sup>6</sup>. Adaptado da saga de livros de autoria de George R. R. Martin *A song of Ice and Fire (As Crônicas de Gelo e Fogo, no Brasil)*, o enredo retrata um universo ficcional que mistura temas fantásticos e ficção histórica medieval, no qual várias subtramas correm paralelamente. A narrativa acompanha os conflitos e intrigas de

---

<sup>6</sup> Para lista de episódios e ficha técnica, consultar Apêndice A.

famílias nobres em sua disputa pela hegemonia do poder, e retrata como as consequências de tais disputas podem se estender e atingir até mesmo os mais desavisados e inocentes.

Em *Game of Thrones*, os habitantes de Westeros<sup>7</sup> vivem sob a ameaça permanente de um clima inconstante, caracterizado por um verão com duração de alguns anos e um inverno que pode durar gerações. Nesse contexto, a posse da coroa, representada pelo Trono de Ferro, e a articulação de alianças significam a sobrevivência de uma família<sup>8</sup> durante esse período de privações.

A história se inicia, na primeira temporada, com a viagem do então rei Robert Baratheon e sua esposa, a Rainha Cersei, como toda a corte ao longínquo Norte. A visita encobre o objetivo do rei de nomear Eddard Stark, líder da Casa Stark, Mão do Rei (*Hand of the King*) após a morte repentina do Mão anterior, Jon Arryn. Se trata do cargo de maior influência política dos Sete Reinos<sup>9</sup>, para atuar como principal conselheiro e executor da Coroa. Enquanto isso, em seu exílio, o herdeiro do rei deposto, Viserys Targaryen, faz planos para retomar o Trono de Ferro, casando sua irmã mais nova Daenerys com o líder de uma tribo de guerreiros nômades, os dothraki.

Atualmente, *Game of Thrones* é considerado o seriado mais popular da televisão (Jornal O Globo, 2017, agosto 28). Desde seu lançamento, obteve um gradual e constante aumento de público, e na sua mais recente temporada, os sete episódios atingiram em média

---

<sup>7</sup> O universo ficcional do seriado se passa em dois continentes, Westeros, o continente ocidental, feudal, onde ficam localizados os Sete Reinos, principal cenário da trama, e Essos, o continente oriental, organizado sob a forma de Cidades-Estados de livre comércio, que exerce função de local de exílio dos personagens westerosi (nascidos em Westeros). O mapa do mundo pode ser consultado no Apêndice B.

<sup>8</sup> Como é próprio do sistema feudalista, as personagens são identificadas em função da família a que pertencem, que no seriado são chamadas de Casas. Cada Casa é caracterizada por cores, um lema, um selo próprio, que se tornam sua identidade perante aliados e inimigos, bem como pela posse de uma sede e um senhorio, o domínio sobre uma porção de terras e seus rendimentos. A relação das Grandes Casas, principais famílias envolvidas na trama, e de seus domínios constam nos Apêndices C e D, respectivamente.

<sup>9</sup> Anteriormente setes reinos independentes que foram unificados em um tempo histórico anterior ao desenrolar de *Game of Thrones*, o que originou o nome do reino.

31 milhões de espectadores, incluindo aqueles que assistiram durante a exibição no canal, *on demand*<sup>10</sup> ou por *streaming*<sup>11</sup>, representando um aumento de 34% em relação à sexta temporada, exibida em 2016. (Jornal O Globo, 2017, agosto 28; Folha UOL, 2017, dezembro 29). Além disso, *Game of Thrones* é apontada como o seriado com maior registro de downloads piratas no ano de 2017, liderando este posto pelo sexto ano consecutivo, conforme lista publicada pelo site *TorrentFreak*, popular site de notícias e hospedagem de links de compartilhamento de arquivos (Época Negócios, 2017, dezembro 29; Folha UOL, 2017, dezembro 29).

Também cabe destacar que com a sexta temporada, aclamada pela mídia como a “temporada das mulheres”, na qual se constata um aumento considerável das cenas protagonizadas por mulheres, que passam a tomar posições de destaque na trama, *Game of Thrones* se consagrou como a maior vencedora da história do *Emmy Awards*, premiação para os melhores programas de tevê, acumulando o recorde de 38 prêmios ao longo de seis temporadas (G1, 2016, setembro 18; Zanetti, 2016, junho 27; Zanetti, 2016, setembro 19).

Consideramos que tais dados por si só já sinalizam que o seriado está construindo e veiculando algum sentido que tem encontrado ancoradouro no público, público esse que tem se tornado cada vez maior. Tal fato nos chama atenção e nos impede de nos mantermos indiferentes, pois se o programa não tivesse acarretado um grande impacto, seu público e repercussão passariam inalterados. Sustentamos a hipótese que, ao se metaforizar em um contexto medieval, *Game of Thrones* pode nos dizer com muito mais clareza sobre o contemporâneo. Para Oliveira (2016) ser contemporâneo em Psicanálise consiste em tomar distância de seu tempo, relacionando-o a outros tempos, seja ao olhar para passado e perceber o arcaico existente no moderno, seja ao vislumbrar um futuro que ainda não chegou, e por

---

<sup>10</sup> Serviço oferecido pelas operadoras de tv paga, na qual o cliente pode adquirir, por certo espaço de tempo, determinada programação para assistir onde e quando quiser.

<sup>11</sup> Serviço no qual o cliente pode acessar o conteúdo multimídia através da Internet.

vezes, fazer uso deles, ao mesmo tempo em que se reconhece necessariamente pertencente a seu tempo, sabendo que dele não se pode fugir.

Assim, consideramos que o surreal e o fantástico, numa linguagem que pode ser considerada onírica, contam daquilo que é mais humano. Segundo Freud (1923[1922]b), alguns sonhos:

Representam versões livres dos pensamentos oníricos latentes por trás deles e são comparáveis a escritos criativos bem-sucedidos que foram artisticamente elaborados e nos quais os temas básicos ainda são reconhecíveis, malgrado tenham sido submetidos a alguma reordenação e transformação. Os sonhos desse tipo servem, no tratamento, como uma introdução a pensamentos e lembranças daquele que sonhou, sem entrar em cogitação seu próprio conteúdo real (p.128).

Portanto, construímos a dimensão do conteúdo fantástico/medieval do seriado enquanto conteúdo manifesto, que opera para ocultar os discursos e as mensagens latentes veiculados. Dessa forma, estas se tornam tão mais relevantes, na medida em que se escancaram o que passa despercebido, pois para além de ser “só uma história que se passa em uma ficção histórica medieval”, essa trama está sendo produzida, televisionada e popularizada aqui na era da internet. O conteúdo latente pode lançar mão dessas “justificativas” manifestas para construir os sentidos que quiser, como ocorre no caso dos atos falhos, sintomas e sonhos.

Freud, em seu texto *Escritores Criativos e Devaneio* (1908[1907]), compara o escritor a uma criança que brinca, na medida em que esta investe emoção na criação de um mundo imaginário, levado a sério, sem que esse novo mundo e a realidade externa se misturem. Este proceder consiste em uma tentativa de satisfação, continua ele, a partir da correção da realidade insatisfatória, autorizando o sujeito à produção de seus próprios devaneios, realizando desejos pela via da fantasia.

Freud (1908[1907]) aponta que o leitor, e aqui podemos nos estender um pouco mais e considerar também o espectador, reconhece na obra a realização de um desejo que também lhe foi tirado, e em nosso caso de análise, a violência e o sexo pela via do espetáculo.

Acreditamos que este pode ser um dos fatores que contribuem para o fascínio e popularidade crescentes do seriado.

Nesse sentido, Iribarry (2003) afirma que

o escritor, com sua sensibilidade, possui a coragem de deixar falar seu próprio inconsciente (a obra de arte é uma confissão do autor, mas é preciso saber lê-la) e a capacidade de perceber pulsões ocultas no espírito das coisas e das pessoas (p.130).

### **3.2 Sobre a narrativa: arte, cultura e subjetividade contemporânea**

Pautados pela hipótese que através da metáfora fantástica medieval, seu conteúdo manifesto, *Game of Thrones* pode nos dizer sobre aquilo que é mais humano, continuamos nossa jornada. Entendemos que a Psicanálise opera com o sujeito do inconsciente, que é considerado em sua inserção em um contexto histórico-social, emaranhado em “práticas, discursos, sexualidade, ideais, desejos, ideologias e proibições” (Hornstein, 2008, p. 17). Sua subjetividade se constitui na cultura, entendida como o conjunto de formas simbólicas e de representações por meio das quais o sujeito apreende o mundo, e de como se coloca no campo histórico, gerando formas de ser e estar no mundo, bem como padecimentos que lhe são muito próprios (Birman, 2007). Dockhorn (2016) afirma que “cabe à ciência psicanalítica examinar os elementos subjetivantes da contemporaneidade, no intuito de problematizar os processos de subjetivação contemporâneos, refletindo acerca do mal-estar e dos padecimentos desse oriundos” (p. 105).

Nesse sentido, Alonso (2002) afirma que as produções culturais e artísticas expressam as contradições e impasses do nosso tempo, e que cabe aos analistas dialogarem com elas e as interrogarem. No texto *Personagens Psicopáticos no Palco* (1942[1905-1906]), Freud já destacava que uma das funções do drama consiste justamente em abrir fontes de prazer ou gozo na vida afetiva, proporcionando descarga de afetos do espectador.

Menezes (2012) comenta que, para Freud, a energia pulsional que marca as relações com o outro, seja este outro a mãe, o pai, a família ou a cultura, determina as características do laço social estabelecido e fundamenta a constituição da subjetividade via identificações. Dessa forma, o sujeito se constitui no e pelo outro, ou seja, a alteridade dá origem ao eu. Howard Becker (1977), por sua vez, afirma que o mundo da arte espelha a sociedade mais ampla na qual está inserido. Bartucci (2000) salienta a importância da experiência artística:

ao mesmo tempo que as coisas são inalcançáveis pela arte, institui-se um lugar onde não só a intensidade e excesso pulsionais tem a possibilidade de se fazer presente, como há, também, fundamentalmente, a possibilidade de, por meio da criação artística, estruturar, sim, a realidade de modo pessoal e estilizado, constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais, ordenando circuitos e inscrevendo a pulsão no registro da simbolização (pp. 16-17).

Para esta autora, as questões relativas a intensidade e excessos pulsionais são características marcantes dos sofrimentos na atualidade. Só resta ao sujeito, tomado pelo excesso e intensidade, realizar um trabalho psíquico de ligação, buscando simbolizar a pulsão. É diante de tais exigências, continua ela, que a sublimação tem importância fundamental, estabelecendo e fortalecendo laços sociais, empregando energia no que Freud chamou de “atividades superiores”: artísticas, intelectuais, ideológicas e científicas.

Compreendido como um processo que consiste em a pulsão se lançar a uma meta outra, distante da satisfação sexual propriamente dita, a ênfase recai sobre o desvio em relação ao sexual; ou seja, pressupõe se a manutenção do objeto da pulsão, havendo, no entanto, a transformação do alvo. A sublimação seria o que permitiria a constituição de uma dialética da alteridade por meio da inscrição da pulsão no campo da cultura. A arte seria, assim, uma modalidade de sublimação às pulsões, na qual o sujeito manteria o objeto de investimento, transformando seu alvo (Bartucci, 2000, p. 16).

Joel Birman (2000) destaca que

enunciar a problemática da alteridade como condição de possibilidade para a produção da diferença e das identificações é formular ao mesmo tempo a pregnância assumida nesse contexto pela questão da cultura. Tratam-se de duas faces da mesma moeda, cada uma delas remetendo necessariamente para a outra. Foi justamente isso que Freud quis nos dizer, de que seria impossível separar os campos da psicologia

individual e da psicologia coletiva, na medida em que ambas supõem os conceitos de alteridade e cultura como operadores fundamentais (p. 242-243).

Nesse sentido, destacamos o conceito de Real proposto por Herrmann (2001) segundo o qual a relação fantasia/realidade estão em um movimento de fusão, em que uma cria a outra, e que separá-las serve apenas a recurso didático. De acordo com Naves, Paravidini e Romera (2011), por isso Herrmann

não considera a necessidade de se estabelecer diferença entre mundo interno e mundo externo, conforme o fazem algumas escolas psicanalíticas. Aliás, é interessante frisar que, sob esse aspecto, Herrmann tem uma visão dinâmica, entendendo que o conjunto mundo-psiquê teria que ser visto como uma complexa construção mutável, onde habitariam o interior e o exterior do Homem. Segundo esse autor, no Inconsciente residiria a base da teoria implícita do Real. Portanto, se a lógica da vida psíquica é regida pelo Inconsciente, esta também seria a lógica do Real, desde os processos que levam em conta a razão, num sentido comum, até aqueles que se dirigem em sentido oposto a ela. Esclarece que todos pensam o Real, e que Inconsciente e Real estão em continuidade (s.p.).

Segundo os mesmos autores,

O Real está muito além da mente individual, posto que ele habita também o mundo em que vivemos. Pode-se pensar na existência de uma continuidade psíquica entre a interioridade do sujeito em relação com o todo, porém essa continuidade não é linear, posto que os campos do Inconsciente tem uma extensão para “dentro” e para “fora” do Sujeito, conforme Herrmann (2001).

A cultura, entendida como o conjunto de formas simbólicas e de representações por meio das quais o sujeito apreende o mundo e de como se coloca no campo histórico (Birman, 2007), encontra seu eco no sujeito, proporcionando a expressão de afetos e sensações. Por outro lado, no texto *O narrador*, Benjamin (1987) já nos alertava sobre o desaparecimento da figura do narrador, uma vez que seu objeto é a vida humana que não seria mais contada. Ora, já nos primórdios humanidade os homens utilizavam a contação de histórias e a mitologia para instruir, orientar, entreter e se reunir com seus semelhantes e produzir sentidos para a própria experiência. A transmissão de valores e do conhecimento em um grupo, realizada

majoritariamente de forma oral, estava firmemente atrelada à fabulação. Em *Totem e Tabu* (1913), Freud já teorizava sobre o papel dos mitos na construção da subjetividade e da cultura. Para Ricoeur (1970, como citado em Bezerra & Justo, 2014) um mito se encontra conectado tanto à história e cultura de um povo quanto ao comportamento de cada um de seus membros.

Fontanari (2008) considera que mesmo não produzindo a verdade como a ciência faz, os mitos e a arte possuem seu próprio poder de criação e se localizam na fronteira entre o pensamento individual e a linguagem coletiva, em um espaço intersubjetivo que opera “atualizando-se, a partir de nossos anseios e preocupações, num sonho coletivo - um modo de realizar desejos e resolver problemas da humanidade e também de impor um sistema de crenças, convicções, um sistema de ser” (p. 71), manifestando expressões subjetivadoras, que educam e atuam como marcadores de lugares sociais e institucionais.

Para Benjamin (1987), a troca de experiências e opiniões vivenciadas tem sido cada vez mais dificultada pela crescente modernização da sociedade, em um processo que transformou o privado em público e o público se tornou privado. Benjamin (1987) anuncia ainda os estágios evolutivos do narrador: 1) narrador clássico, oral, cuja função é possibilitar a troca de experiência com seu interlocutor; 2) narrador do romance, que perdeu o contato/intimidade com o interlocutor; e 3) narrador jornalista, que apenas transmite a informação. Segundo ele, a subjetividade, determinante para o desenvolvimento do homem, acabou sendo menosprezada em favor da objetividade demandadas pelo desenvolvimento tecnológico, pela produção industrial e pela alienação do homem pela linguagem.

A despeito da crítica de Benjamin (1987) sobre o empobrecimento da subjetividade moderna, Kehl (2001) vê na escrita uma nova maneira de fabulação, uma possibilidade que não deixa de oferecer elementos subjetivantes. Segundo Kehl (2001), a experiência de fabulação, entendida como a narrativa da experiência vivida, publiciza as experiências

privadas da intimidade, levando a mudanças nos aspectos sociais e subjetivos do sujeito, organizando suas perspectivas de passado-presente-futuro e instrumentalizando-os para lidar com a vida.

A fabulação dá consistência imaginária ao ‘eu’, este ‘eu’ que é tudo de que o sujeito dispõe para estar com o outro e para existir no tempo, uma vez que, desde o inconsciente, não é com o outro que se está: o sujeito do inconsciente existe no Outro e na atemporalidade (Kehl, 2001, p. 63).

Esta seria, segundo Kehl (2001), uma das razões da popularização dos romances na modernidade:

A difusão de formas ficcionais de todos os níveis, do grande romance realista ao folhetim, produz, como efeitos no campo, todo um modo de se conceber a relação dos homens com seu destino – uma relação particularmente carregada de responsabilidade, na modernidade – e organiza, grosso modo, a produção de ‘sentidos’ para a vida, fundamentais em uma sociedade que recentemente deixou de ser regida por crenças em uma ordem divina que predeterminaria o destino e o sentido da vida (pp. 64-65).

A literatura, considerada em um sentido mais amplo, a própria experiência da fabulação por outras vias, como o romance realista, exerceria uma função organizadora da existência nas sociedades que se tornam laica. Nelas, ainda que Deus permaneça existindo, teve sua figura destituída de algumas funções que concernem à vida da população. Dessa forma, a narrativa consiste em um atenuante para o desamparo, produzindo sentidos para a vida, amparo simbólico, de forma poética intuitiva, para configurações ainda não nominadas (Kehl, 2001). Continua ela:

além de seu efeito, digamos, sociológico, o romance surgiu como elemento capaz de dar voz ao dissidente, ao silenciado, ao sem lugar, ao informulado. Assim, as narrativas romancescas produzem também, alguns efeitos sobre os sujeitos em particular (Kehl, 2001, p. 67).

Eliade (2010) salienta que a modernidade reedita a alegoria cosmogônica, conferindo à “Entidade Sobrenatural Homem o seu papel de criador da sociedade e do modo de funcionamento atual do mundo” (p. 102). Deste modo, a fabulação moderna se constrói em

uma temporalidade mítica diferente do tempo cosmogônico, um “tempo histórico, em que o divino e o humano se entrecruzam produzindo um acontecimento que passa a organizar, daí em diante a existência de certo aspecto da vida” (Eliade, 2010, p. 98). O romance realista,

estes relatos fictícios, herdeiros das autobiografias, fenômeno típico do século XVIII, tiveram certamente uma função importante na organização/elaboração do campo das configurações sociais ainda mal estabelecidas na emergência das sociedades capitalistas do século XIX. Como para nós, psicanalistas, toda psicologia individual é tributária (quando não indissociável) de uma psicologia social, não é difícil deduzir, da função organizadora do campo social exercida pelo romance realista, sua função determinante na estruturação ‘individual’ dos sujeitos modernos (Kehl, 2001, p. 67).

Dentre estes efeitos, Kehl (2001) destaca que o autor pode organizar suas experiências subjetivas, denunciar o funcionamento da sociedade, bem como se consolar ou compartilhar suas emoções. O leitor, por sua vez, é reconfortado pela ilusão que existe a possibilidade do sujeito ser capaz de uma organização unitária e coerente de sua própria história, aliviando suas tensões neuróticas. A identificação com os personagens, capazes de existir e sobreviver perante as dificuldades de seu sofrimento, das imposições sociais e possuírem grande capacidade de superação o fazem sentir-se menos solitário em sua jornada pessoal. Tal funcionamento nos remete à função exercida pelos mitos e lendas da Antiguidade.

Segundo Bezerra e Justo (2014), obras como Don Juan, Fausto, Hamlet e tantos outros, mesmo sem dispor da profundidade temporal, da abrangência espacial e da adesão psíquica e social que a oralidade dos mitos arcaicos possuía, evocam figuras e modelos de subjetivação de determinadas culturas e tempos específicos. É através de temas como a sexualidade, o amor e os relacionamentos interpessoais que tais narrativas se elevam a monumentos subjetivos modernos, impregnando de tal forma o imaginário coletivo que transformam autores, personagens e atores em transmissores dos saberes que se imaginava portarem.

Com o advento das tecnologias, a maneira que de contar as histórias mudou, e a transmissão dos mitos, que na Antiguidade era feita de forma exclusivamente oral passou a dar espaço à encenação do drama trágico, narrativas escritas, transmissões radiofônicas, produções cinematográficas e televisivas e até mesmo pela internet. Dessa forma, uma história/mito pode ser difundida entre vários países e diferentes povos, possibilitando a formação do que chamamos “mitos contemporâneos”, elementos que transcendem fronteiras, culturas e idiomas. Podemos exemplificar citando histórias de grande repercussão, como é o caso de épicos de fantasia como O Senhor dos Anéis, Matrix, Star Wars e Harry Potter, que resgatam as epopeias clássicas do bem contra o mal, bem como a recente retomada e sucesso de personagens de histórias em quadrinhos como Superman, Batman, Mulher Maravilha, Vingadores, X-Men, entre tantos outros que se tornam os “novos deuses”<sup>12</sup> da contemporaneidade.

Considerando a narrativa e a tradição oral como elemento comum aos mitos, ao cinema e à Psicanálise, Ramos (2000) afirma que

Cinema e Psicanálise são continentes que sempre mantiveram uma atração mútua. A psicanálise formou-se em proximidade com a análise de grandes mitos da humanidade, possuindo, na raiz de seu método de trabalho, a suposição de uma estrutura narrativa. Em torno desta mesma necessidade narrativa constitui-se o núcleo da tradição cinematográfica que, em sua forma mais típica, é chamada de classicismo narrativo ou narrativa clássica (p. 123).

Nesse sentido, Bartucci (2000) considera que o cinema pode nos instrumentalizar a pensar para além da significação, incluindo a noção de um sentido a ser construído. Para esta autora,

Se é verdade que o cinema está diretamente relacionado com o desejo, com o imaginário, com o simbólico, que se utiliza de jogos de identificação e de mecanismos que regulam nosso inconsciente, nosso psiquismo tendo estabelecido, assim, ao longo

---

<sup>12</sup>A título de ilustração, mencionamos Pietro Maximoff/Mercúrio, personagem dos X-Men e dos Vingadores, que alude ao deus grego Hermes (e sua versão romana, Mercúrio), mensageiro dos deuses. Outro exemplo seria Diana Prince/Mulher Maravilha, amazona e semideusa grega, cuja origem está diretamente ligada aos mitos clássicos.

dos anos, uma relação impar com a psicanálise, também é verdade que a psicanálise encontra no cinema um interlocutor profícuo (Bartucci, 2000, p. 13).

Bartucci (2000) salienta ainda a necessidade de nos atentarmos para a potência criadora e transformadora do cinema, assim como também sobre os processos de subjetivação que se desenvolvem nos campos mais experimentais da imagem atual. Para além do cinema, ela cita também o vídeo, fotografia e a televisão. Segundo Menezes (2012), “é a identificação, integrada à formação do ideal do eu que articula o funcionamento dos indivíduos nos grupos e instituições” (p. 51), sendo este mecanismo de importância vital para o processo de subjetivação e, portanto, à formação dos laços sociais e das psicopatologias contemporâneas.

Podemos considerar então, alguns produtos da televisão contemporânea como modelos para a identificação e constituição da subjetividade, pois entendemos que o sujeito participa de forma ativa na construção de sua realidade, interna e externa. De acordo com Birman (2000),

as identificações na subjetividade são produzidas no contexto da alteridade, não sendo então possível pensar naquelas sem esta. Portanto, aquilo que nos é mais interior, que nos é mais específico e singular se vocês quiserem, se funda também naquilo que nos é mais exterior e estranho, de maneira que a dialética regulada pela oposição dentro/fora nos é constitutiva (p. 242).

Decorre daí a importância de nos atentarmos aos sentidos que são vinculados. Em nosso contexto sociocultural, o aparelho televisivo é considerado um bem de consumo durável e o principal veículo de informação e entretenimento. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2016), 97,1% dos domicílios brasileiros possuem ao menos uma televisão com sinal de rede aberta, sendo que 32,1% contam com o serviço de tevê por assinatura. O segundo veículo de informação, o rádio, está presente em 69,2% dos lares, enquanto o terceiro colocado, a utilização da internet, aparece em 57,8%.

Heloísa Almeida (2007) afirma que a mídia eletrônica é uma esfera social poderosa ao constituir discursos hegemônicos a partir da construção de sentidos simbólicos,

apropriando-se de certos signos já presentes na cultura, reforçando-os e normalizando-os.

Zanfolin (2005) afirma:

Recortar o imaginário da televisão é compreender melhor o processo pelo qual a televisão se relaciona e se comunica com os telespectadores e vice-versa. Neste processo, dinâmico por natureza, um conjunto de imagens, de representações, que se referem ao cotidiano de grupos sociais, é veiculado diariamente, seja através de fragmentos de realidade presentes nos telejornais e em filmes documentários, seja em produtos híbridos como telenovelas e séries televisivas. É, portanto, nesta relação da TV com o seu público que se constrói, de modo particular, um novo espaço simbólico onde são atualizados valores, sentimentos, emoções e fantasias (p. 11).

Portanto, a mídia cria uma visão de mundo que se entranha profundamente na percepção das pessoas de como as coisas são. Um exemplo claro deste processo pode ser encontrado nas telenovelas e séries televisivas. Estes produtos televisivos ocupam lugar privilegiado, na medida em que são empregados para o lazer e identificação popular, despertando interesse nacional e por vezes, até internacional, se constituindo em produções culturais de ampla veiculação (Lopes, Borelli & Resende, 2002).

Ao analisar como as narrativas midiáticas, em especial as das telenovelas, podem atuar na constituição da subjetividade, Heloísa Almeida (2001) chega à conclusão que as construções acerca do gênero atravessam e articulam os discursos narrativos e fomentam o consumo. Em um estudo posterior, Heloísa Almeida (2007) aponta que a partir das aproximações com as novelas, o público reflete sobre suas vidas, suas escolhas e repensam seus pontos de vista. Dessa forma, a narrativa televisiva ofereceria ao espectador a possibilidade do que nomeia como um relativo “processo reflexivo do eu”.

Heloísa Almeida (2001) aponta o que a telenovela é um bem cultural de grande popularidade no Brasil e alta repercussão em todas as classes sociais. As séries de televisão, por sua vez, são um segmento que vem ganhado cada vez mais popularidade no Brasil. Concomitantemente, suas tramas vêm tornando as narrativas mais complexas, mesclando o formato episódico da narrativa com o serial, típico das telenovelas (Trento & Correia, 2012).

Nossa leitura sobre as séries e demais expressões artísticas é a de que tais produções culturais contam do contexto sociocultural contemporâneo no qual estão inseridos e a quem se dirigem, propiciando terreno para construção de identificações. Esse funcionamento, que poderia ser entendido como o de um mito moderno, por aproximação com a mitologia, fornece elementos para a construção da realidade e da subjetividade.

Dialogando com outra perspectiva do mesmo assunto, Heloísa Almeida (2001) considera que tais elementos também podem contribuir para a transposição de um discurso hegemônico para uma forma mais palatável, discreta e mais simples de ser transmitida. Assim, o discurso conservador pode se aproveitar do hediondo para que a censura e o controle das informações se estabeleçam e posteriormente se expandam. Propomo-nos, então, continuar essa viagem, buscando nos aproximarmos desses discursos, sentidos deslocados e condensados, retomando algumas pesquisas sobre os sentidos atribuídos ao feminino pela televisão.

### **3.3 Investigações sobre o feminino na televisão**

Após a realização de uma revisão narrativa de literatura, constatamos que as pesquisas que analisam a apresentação de figuras femininas na televisão são escassas, e a literatura relevante se apresenta inconstante. Destacaremos aqui apenas alguns estudos que dialogam de alguma forma com o que pretendemos construir.

A apresentação de figuras femininas em um sentido mais amplo é investigada por Carvalho e Massarani (2017), que analisam a representação de cientistas homens e mulheres na programação diária das duas principais emissoras de televisão brasileira, constatando maior presença masculina na programação científica e a feminina na publicidade. Nesse sentido, Natansohn (2005) discute a representação do corpo feminino em programas de

televisão, assinalando como essas estratégias representacionais operam sobre a criação de identidades de gênero e participam na conflitiva relação das mulheres com seu próprio corpo. Por sua vez, Santos e Medeiros (2012) pesquisam o discurso da narração de partidas disputadas por uma equipe de futebol feminino, concluindo que nas narrativas investigadas, se sobressai o apelo estético em torno das mulheres, em detrimento aos aspectos técnicos e táticos da prática esportivo-competitiva.

Também foram desenvolvidas investigações que focalizam as figuras femininas nas telenovelas: Borges (2008), em sua pesquisa de doutorado, analisa os discursos lésbicos em uma telenovela da Rede Globo. Já Klanovicz (2010) discute as imagens das personagens Gabriela e Juma, construídas como figuras eróticas na televisão brasileira durante a década de 1980, destacando os estereótipos da sensualidade, malícia e “morenice”.

Outro estudo é o de Macedo (2016), que analisa os discursos sobre empregadas domésticas em uma telenovela de 2012, que apresentou três empregadas domésticas como protagonistas. De acordo com Macedo (2016), a telenovela relacionou empregadas domésticas, mobilidade social e autoestima, revalorizando essas trabalhadoras para, no mesmo passo, reconstruir o discurso sobre mulheres das classes populares enquanto consumidoras.

Se tratando de pesquisas realizadas com seriados televisivos nacionais, Heloísa Almeida (2012) faz uma reflexão sobre os aspectos sociais que atuaram na produção do seriado *Malu Mulher*, exibido em 1979-1980 pela Rede Globo, mapeando elementos que compuseram personagem e enredos. Em um estudo posterior, Heloísa Almeida (2017) analisa o seriado *Mulher*, exibido pela Rede Globo entre 1998 e 1999, dirigido ao público feminino e que concentrava uma intensa programação do chamado *merchandising social* voltado a temas médicos e preventivos. De acordo com a autora, através da narrativa sobre duas ginecologistas, o seriado tanto desenvolvia histórias melodramáticas e cômicas, como

promovia intensamente uma série de mensagens voltadas aos temas da saúde feminina, valorizando noções de medicalização e cuidados com o corpo.

Outra vertente de pesquisa também com seriados nacionais foi realizada por Millecco (2017), que analisa a construção do figurino e visual da personagem Capitu, na minissérie homônima, veiculada pela Rede Globo, em 2008. Já Rocha (2007), por sua vez, procurou mostrar como a televisão e suas mensagens, que tanto colaboram para a cristalização de um conhecimento, podem contribuir, também, para a problematização e deslocamento de entendimentos previamente formulados, baseando-se em uma análise da recepção e discussão da série televisiva Cidade dos Homens, veiculado pela Rede Globo em 2002.

Em relação aos seriados internacionais, estes foram adotados como objeto de análise em apenas duas pesquisas. Zanforlin (2005) investiga a primeira temporada da série Os Assumidos (*Queer as Folk*), por meio de uma análise de conteúdo temática, indagando se a visibilidade conferida pela mediação realizada pela televisão pode representar o caminho para uma convivência e respeito às diferenças, ou, ao contrário, para a reafirmação ou criação de novos estereótipos. Em outro sentido, Barbosa (2017) se propõe a realizar uma análise crítica cultural, com os aportes das teorias do audiovisual, dos estudos sobre afeto e dos estudos de gênero em Grace e Frankie (*Grace and Frankie*), buscando entender as relações entre figuras de afeto e a visibilidade da velhice feminina representada no seriado, discutindo as figuras da família, do beijo e da intimidade a fim de compreender as relações de amizade e amor representadas nesta produção televisiva.

Partindo de tais considerações, cabe questionar: *quais são os modelos de feminino que se apresentam na televisão, em particular no seriado que elegemos como interlocutor, “Games of Thrones”? E o que esses modelos contam da contemporaneidade?*

Portanto, este trabalho tem como objetivo geral analisar os sentidos possíveis para o feminino, a partir da personagem Cersei do seriado *Game of Thrones*, e como objetivo

específico entender como o feminino é apresentado pelo seriado, bem como o que é possível apreender dessa leitura para a contemporaneidade.

#### 4. Do Jogo dos Tronos ao Fundo de Cena: A saga de Cersei Lannister

Seguimos essa viagem buscando nos aproximarmos desses sentidos deslocados e condensados, em um trabalho inspirado pelo da interpretação dos sonhos, analisando alguns dos sentidos atribuídos ao feminino em *Game of Thrones* e o que pode ser figurado para a sociedade contemporânea. Isto posto, procederemos interpretando, como a um sonho, pela via da transferência, partindo do geral, o contexto e a narrativa do seriado, para o específico, o feminino e a personagem de Cersei.

##### 4.1. *Game of Thrones*: uma dança das cadeiras mortal

*“Quando se joga o Jogo dos Tronos, você vence ou você morre”  
(Cersei)*

A trama de *Game of Thrones* acompanha os conflitos e intrigas de famílias nobres em sua disputa pela hegemonia do poder, representado nesse contexto com a posse ou proximidade do Trono de Ferro através da articulação de alianças. A este jogo político os personagens chamam de “Jogo dos Tronos”. Tal imagem nos remete à dança das cadeiras, jogo infantil em que sempre alguém fica de fora, sem lugar. Encena-se em nossa mente a angústia, a inveja e o esforço empregado pelos participantes da brincadeira para conseguir sentar-se e garantir sua presença em pelo menos mais uma rodada. Os nobres westerosi estão, em nossa perspectiva, presos nesse jogo infantil de consequências mortais.

Empregando o método psicanalítico, entendemos que aquele que tem a posse do poder, ou na linguagem onírica do seriado, quem se senta no Trono de Ferro, e por extensão, sua Mão, numa clara referência à “mão direita” dominante e mais importante, são aqueles que

podem tudo, estão acima dos demais. Estamos diante de um representante do Pai da horda, não castrado.

Em *Totem e Tabu* (1913), Freud já apontava o prazer que o ser onipotente pode experimentar frente ao desamparado. Além disso, as constantes intrigas e disputas pelo poder, elemento central da narrativa, podem ser entendidas como os desejos proibidos que foram provocados quando os outros se depararam com tal estado de excepcionalidade dos poderosos. De fato, nessa mesma obra, Freud (1913) afirma:

Mas uma pessoa que não tenha violado nenhum tabu pode, todavia ser permanente ou temporariamente tabu por se encontrar num estado que possui a qualidade de provocar desejos proibidos em outros e de despertar neles um conflito de ambivalência. A maioria das posições excepcionais e dos estados excepcionais são dessa espécie e possuem esse perigoso poder. O rei ou o chefe desperta inveja por causa de seus privilégios: todos, talvez, gostariam de ser rei (p. 53).

No caso que estamos analisando, esse desejo é levado ao ato: reis são mortos e proclamados, e revoltas são levadas a cabo, a tal ponto que em toda temporada ao menos um rei ou grande líder, o chefe de sua Casa e portanto, “o rei em seus domínios” foi morto, numa clara contestação à autoridade do pai. Por outro lado, mesmo que o patriarca seja morto, outro foi elevado à sua posição, mantendo esse funcionamento inalterado. Menezes (2012) nos lembra que é em *Totem e Tabu* que Freud teoriza miticamente a fundação da cultura via parricídio. O grupo, então, teria nascido pela recusa do amor do chefe, e conseqüentemente, com a proibição do incesto enquanto interdição fundamental da civilização: “para evitar uma guerra entre eles ou o extermínio, os irmãos organizam-se e criam um modo de barrar esse gozo ilimitado: restauram a autoridade do pai sob a forma da proibição do incesto” (Menezes, 2012, p.46).

Assim, após a morte do Pai tirânico e a instauração da Lei, os filhos tornam-se irmãos, reconhecendo a alteridade. Para Menezes (2012)

A Lei, que cobra de cada membro do grupo a nova ordem social, não foi imposta pela força de Um, mas pela união dos irmãos, ou seja, pelo coletivo. A Lei simbólica é a

que protege os irmãos para que não se destruam mutuamente, entregues que estão à violência pulsional (p. 47).

Em Westeros, por sua vez, a ordem social se dá pelo sistema feudal de suserania e vassalagem, cuja principal expoente é a figura do chefe da Casa, vassalo a uma Grande Casa, cujo líder, por sua vez, tem como suserano a Coroa. O amor e a lealdade ao líder é o pilar desse funcionamento. Para Freud (1921), o líder é colocado no lugar do ideal do eu, o que origina a formação do grupo pelo amor. Assim, a identificação é considerada o ponto nodal do vínculo emocional, e por extensão, do vínculo social.

Menezes (2012) comenta que Freud aborda ainda “o estranho fascínio que um agressor, superior e poderoso, exerce sobre o outro: ao mesmo tempo em que desperta admiração, desperta terror. Qualquer semelhança com ‘o pai da horda’ não terá sido mera coincidência!” (p. 51). Diante disso, consideramos que em Westeros ainda não há grupo, na medida em que opera um funcionamento da horda primeva: a sociedade constitui-se de pequenos clãs cada qual com seu “pai”, não há interdição, as relações incestuosas<sup>13</sup> são comuns e sem o reconhecimento da alteridade, os irmãos tem se destruído mutuamente ou mantido relações de base narcísica.

Como prenúncio de uma catástrofe caracterizada pelo fim do mundo como é conhecido nessa ficção, e que entendemos como um terror vivenciado como possível pelos membros da sociedade em virtude da lógica vigente, existe a ameaça dos “Outros”. Essa subtrama se inicia logo no primeiro episódio da primeira temporada e se manterá constante ao longo de toda a narrativa. Os Outros são criaturas fantásticas, uma espécie de zumbi de gelo, que representam um inimigo externo comum, mortífero, do extremo norte westerosi. Em nossa análise, consideramos que a própria tradução para o português do termo que designa

---

<sup>13</sup> Relações entre pais e filhas, irmãos e irmãs, primos e primas, tio e sobrinha, e com a viúva do irmão, por exemplo. E embora causem maior ou menor escândalo, dependendo da proximidade consanguínea, são costumeiras, e por vezes até mesmo aceitas, principalmente se a razão for política.

essa espécie, no original *White Walkers* (Caminhantes Brancos, em tradução livre) já dá pistas do sentido de alteridade. Além disso, uma análise a partir do conceito laciano de “Outro” também poderia esclarecer essa mudança da ordem de funcionamento, mas em virtude do nosso tempo, não nos estenderemos nesse sentido.

Voltando para o seriado, o lema dos Stark é “O inverno está chegando”, um aviso funesto, constante lembrete dos perigos do inverno e do mito da Longa Noite. A sede da família Stark é, dentre as Grandes Casas, a que mais fica próxima do território destes inimigos sobrenaturais e, portanto, a mais vigilante nesse sentido. Este fator contribui para que sejam vistos como tolos por outros nobres, principalmente pelos Lannister, e conseqüentemente, reduzindo seu prestígio.

A Longa Noite foi um inverno sobrenatural, que ocorreu entre 6 a 8 mil anos antes do início da cronologia retratada na série, em que os Outros teriam vindo e atacado os humanos, quando estes quase foram extintos, e que pode vir a se repetir. De fato, o inverno está chegando e traz inimigos com ele, já que nos primeiros minutos do primeiro episódio da primeira temporada, vemos que os Outros novamente estão se preparando para atacar. Ao final da sétima temporada, os monarcas e nobres forjam uma aliança para enfrentar o exército dos Outros, dando indícios de uma possível mudança na ordem social.

A Longa Noite nos remete ainda à mitologia nórdica, mais especificamente ao *Ragnarök* (a Perdição dos Deuses), narrado no *Edda* (Sturluson, 2006). Nesse mito, o *Ragnarök* romperia com a ordem cósmica através do *Fimbulvetr*, um inverno extremo com a duração de seis invernos ininterruptos, e que ajudará a desencadear guerras que não respeitarão nem os elos sagrados entre parentes. Ou seja, causará o colapso de todo o sistema civilizatório, pois “Não há sociedade sem um sistema de repressão coletivo, sem um sistema de parentesco, de regras de aliança e filiação.” (Menezes, 2012, p. 47).

No decorrer da trama, e manifestadamente durante as três primeiras temporadas, há um conflito entre as Casas Stark e Lannister, que irá posteriormente se desdobrar e originar a Guerra dos Cinco Reis. O conflito Stark/Lannister se dá pelo confronto de interesses de Cersei Lannister, a rainha, e Eddard Stark recém-nomeado Mão do Rei. O embate entre estas personagens, bem como pela semelhança dos nomes nos remontam à Guerra das Rosas, conflito sangrento entre as famílias inglesas York e Lancaster.

Em ambos os conflitos, histórico ou ficcional, de um lado, a prioridade é a da realização dos desejos e aspirações individuais, e de outro, as necessidades e aspirações coletivas estão postas em primeiro lugar. Dito de outro modo é um embate entre as aspirações individuais e as exigências coletivas, algo que Freud irá elaborar em *O Mal-Estar na Civilização* (1930[1929]). Em virtude do nosso objetivo não nos deteremos mais nestas questões, mas consideramos que estas discussões poderiam ser retomadas e aprofundadas em outro estudo.

Outro elemento constante na narrativa, e que se faz presente já nos primeiros minutos do episódio de estreia é a decapitação dos personagens. Esses cortes de cabeça remetem mitologicamente ao Rei Bran<sup>14</sup>, o Abençoado, rei bretão que continua a raciocinar e a prever o futuro, mesmo após ter sua cabeça cortada, mas também ecoam nos casos de jornalistas executados pelo Estado Islâmico na atualidade. Pode-se interpretar esse fator como uma punição que acarreta a perda da capacidade de intelectuação. Por outro lado, Freud (1940[1922]) considera a decapitação como um representante para a castração e, portanto, para a perda de parte importante de si mesmo, narcisicamente investida.

A presença de magia, considerada na narrativa como uma força para além da compreensão lógica e fora dos domínios da ciência também nos chama atenção, na medida em

---

<sup>14</sup> A título de adendo, *brân*, em galês antigo significa “corvo”, o que reforça uma correlação importante com outro personagem: Brandon Stark, filho de Ned Stark, chamado na série apenas de Bran. Bran ficou paraplégico, mas com a ajuda de um corvo mágico, aprende a tomar posse do corpo de humanos e animais, bem como viajar no tempo e no espaço, vislumbrando presente, passado e futuro.

que nos remete à capacidade de transformação/simbolização de elementos ainda não pensáveis, em um processo alquímico. Alquimia, nesse sentido metafórico, consiste na transmutação do mercúrio/elementos beta, em ouro/elementos alfa, como sugerido por Bion (1994). Por outro lado, também podemos pensar esse elemento como representante para o pensamento mágico onipotente (Freud, 1913).

Em *Game of Thrones* é recorrente e constante a apresentação de elementos mágicos e fantásticos na narrativa. Sob um ponto de vista psicanalítico, tais elementos consistem em alegorias, representações metafóricas de aspectos primitivos ainda não simbolizados. Um exemplo a ser mencionado são os lobos gigantes dos Stark, que acompanham os personagens durante parte de suas jornadas individuais, e que representam sua parte instintiva selvagem, não dominada, não civilizada. Os dragões<sup>15</sup> de Daenerys, por sua vez, inspirados nos mitos asiáticos, segundo os quais simbolizam as forças benevolentes dos cosmos, e nos mitos europeus clássicos, em que representam o caos primordial, e com o advento do cristianismo, o próprio demônio, são apresentados como uma fusão desses dois aspectos, que também estão presentes na personagem, identificada como “Rainha Dragão” ou “Rainha dos Dragões”.

Destacamos ainda que o próprio feminino é esvaziado de conteúdo, de suas representações fantásticas, na forma de princesas, rainhas, bruxas, fadas e outras, nos levando a construir a hipótese de que às mulheres não é permitido sonhar, fabular. A vida dessas personagens é dura e sem magia, na medida em que precisam enfrentar as mais diversas formas de violência e abusos. As poucas mulheres que se constituem como exceção a essa regra, as garotas da família Stark e a princesa Daenerys Targaryen, são acompanhadas de elementos que historicamente são atribuídos a homens: lobos e dragões. Além disso, na trama

---

<sup>15</sup> Ainda que sejam considerados dragões no universo da série, os fãs de fantasia discutem que dragões são criaturas reptilianas de quatro patas e asas, dotadas de inteligência. Os animais de Daenerys seriam *wyvern* (serpes, em português), reptilianos **selvagens** de **duas patas** e asas, **desprovidos de inteligência**. A distinção entre *wyverns* e dragões seria como a de lobos e cães domésticos. Tal categorização taxonômica, ainda que fantástica, corrobora nossa hipótese.

da série, estes animais são o emblema de suas Casas e, portanto, as vinculam diretamente à família e ao poder do Pai.

Nesta narrativa, as mulheres figuram como sombras, meros adereços, ofuscadas por figuras masculinas dominantes, e tem suas funções definidas a partir da relação e do vínculo estabelecido com esses homens. Esposas, mães, irmãs, filhas, servas, não importa, todas são personagens objetificadas, posses, parte do patrimônio masculino, como preconizado pelo direito romano (Araújo, 1999). Logo, trata-se de uma sociedade patriarcal.

As breves considerações realizadas indicam que a construção do mundo de *Game of Thrones* se alicerçou no arcabouço imaginário ocidental, congregando principalmente elementos advindos das culturas greco-romanas, anglo-saxônicas e judaico-cristãs. Passamos agora a uma análise sobre o feminino apresentado e representado em *Game of Thrones*.

#### **4.2. Como é ser mulher em *Game of Thrones*?**

*“És uma mulher agora. Tem ideia do que significa?”(Cersei).*

Grandes reviravoltas, ascensões ao poder e quedas são característicos da história que inúmeros personagens centrais estão mortos e outros tantos desnorreados. Ao final da sétima temporada, todos os líderes das Grandes Casas estão mortos, e algumas delas até mesmo foram extintas, como os Martell e os Tyrell, nas quais todos os membros foram mortos, e os Baratheon, cuja exceção consiste nos filhos bastardos que também não herdam a linhagem. Por outro lado, alguns personagens, mesmo sujeitos a situações de sofrimento e provações terríveis, conseguem ser resilientes e superar se não todas, ao menos a maior parte de suas adversidades. Tais personagens, salvo raras exceções, são mulheres que habitam um mundo hostil e de barbárie, no qual apenas a força e a masculinidade são valorizadas.

Mesmo imersas nesse contexto viril, essas mulheres, que se apresentam de maneiras muito particulares a cada uma, acabam conquistando seu espaço e revelando-se muito mais influentes nos conflitos e disputas pelo poder<sup>16</sup> que o imaginado, verdadeiros exércitos de uma mulher só. Tais personagens são apresentadas de acordo com sua ordem de aparição na série ao longo das sete temporadas no inventário a seguir.

#### 4.2.1. Breve Inventário de Amélias vestidas de Guerreiros de Verdade em *Game of Thrones*

*“Amélia é que era mulher de verdade”*  
(Mário Lago)

*“Canto pelos sete cantos não temo quebrantos  
Porque eu sou guerreira”*  
(Clara Nunes)

- ❖ **Arya da Casa Stark:** Terceira filha de Catelyn e Eddard Stark. Enfrenta problemas com sua mãe e sua irmã, pois não se adequa ao comportamento esperado de uma “senhora de nascimento nobre”, preferindo atividades “masculinas”.
- ❖ **Sansa das Casa Stark, Lannister e Bolton:** Segunda filha de Catelyn e Eddard Stark. Modula com perfeição o que é esperado de uma nobre. Acreditou, por muito tempo, que as histórias correspondiam à realidade. Casada à força com Tyrion Lannister e posteriormente com Ramsay Bolton.
- ❖ **Catelyn das Casas Tully e Stark:** Filha mais velha do Lorde Tully. Casada com Eddard Stark, com quem teve cinco filhos.
- ❖ **Cersei das Casas Lannister e Baratheon:** Filha mais velha do Lorde Lannister, autoproclamada herdeira. Casada com Robert Baratheon. Teve três filhos,

---

<sup>16</sup> Palavra pequena, mas que em virtude da profusão de conceitos e definições, poderia gerar um grande desvio em nossa jornada. Será entendido, para fins dessa análise, como uma posição de influência e uma capacidade manipulativa sobre outrem, empregada com vistas a se favorecer e aos seus interesses.

gerados do incesto com seu irmão gêmeo, Jaime. Foi Rainha (consorte), Rainha-Regente nos períodos que precederam a coroação de seus dois filhos, Rainha-Mãe após a coroação do Rei Tommen, e com a morte de todos os seus filhos, coroada soberana dos Sete Reinos, a Rainha.

❖ **Daenerys Targaryen:** Terceira filha do Rei Louco, única sobrevivente da sua Casa. Foi casada com o líder de uma tribo bárbara de Essos, os dothraki, com quem teve um filho natimorto.

❖ **Ross:** Prostituta, gerente de bordel e informante dos poderosos.

❖ **Lysa das Casas Tully e Arryn:** Segunda filha do Lorde Tully. Casada com Lorde Arryn. Gerou com ele inúmeros filhos natimortos, e tem um filho enfermiço.

❖ **Osha dos Selvagens:** Guerreira das tribos selvagens, feita prisioneira pelos Stark. Posteriormente se torna guardiã e protetora dos dois filhos Stark mais novos.

❖ **Shae:** Prostituta, amante de Tyrion Lannister, e posteriormente aia de Sansa, enquanto esta permaneceu casada. Torna-se amiga e guardiã da esposa legítima de seu amante.

❖ **Gilly dos Selvagens:** Uma das filhas de Craster, que tomava como esposa as próprias filhas. Teve um filho nascido dos abusos incestuosos do pai. Foi salva/roubada por Samwell Tarly, que havia feito juramentos de castidade. Ele a tomou como esposa e assumiu a criança como seu próprio filho.

❖ **Melissandre:** Escrava liberta e sacerdotisa do Senhor da Luz, conselheira do Rei Stannis Baratheon e posteriormente, de Jon Snow, o Rei do Norte.

❖ **Yara da Casa Greyjoy:** Quarta filha do Lorde Greyjoy, exímia guerreira e marinheira. Herdeira presumida da chefia e dos domínios de sua família, destronada e traída por seu tio.

❖ **Margeary das Casas Tyrell e Baratheon:** Filha mais velha do Lorde Tyrell. Casou-se com Renly Baratheon, Joffrey Baratheon e Tommen Baratheon. Gozava de grande influência junto aos seus maridos, manipulando-os bem.

❖ **Brienne de Tarth:** Guerreira e filha herdeira do Lorde Tarth. Jurou lealdade ao Rei Renly Baratheon, e com a morte deste, passou a servir Catelyn Stark e suas filhas, Sansa e Arya.

❖ **Myrcella da Casa Baratheon:** Oficialmente filha de Cersei e Robert Baratheon, mas secretamente fruto da união incestuosa de sua mãe e seu tio, Jaime. Foi prometida ao herdeiro de Dorne, mas foi assassinada antes que tal casamento pudesse ser concretizado.

❖ **Talysa, curandeira de Essos:** Filha de um nobre de uma das cidades-livres de Essos, tornou-se curandeira contra o desejo dos pais e partiu para Westeros para exercer o ofício. Casada com o Rei Robb Stark, filho de Catelyn e Eddard, enfrentando algumas divergências com a sogra. Foi assassinada ao lado do marido e da sogra, em uma armadilha.

❖ **Doreah:** Escrava, ex-prostituta e aia de Daenerys. Traiu a confiança de sua senhora e como castigo foi presa em um cofre.

❖ **Quaite, maegi de Essos:** Sábia e bruxa, ofereceu conselhos e proteção à Daenerys, por intermédio de enigmas e artimanhas veladas. Usa uma máscara no rosto na qual se revelam apenas seus olhos.

❖ **Ygritte dos Selvagens:** Guerreira do povo selvagem, idealista. Envolveu-se com Jon Snow, sabendo do voto de castidade por ele assumido. Quando

foi abandonada, jurou mata-lo. Ainda que tenha tido chances de fazê-lo, não conseguiu. Foi assassinada por um garoto em uma batalha.

❖ **Missandei:** Escrava liberta, tradutora, aia e principal conselheira de Daenerys. Espelha as roupas da sua senhora.

❖ **Olenna da Casa Tyrell:** Mãe do Lorde Tyrell e avó de Margeary. Ensinou a neta como se portar e como manipular os homens. Figura de referência em sua Casa, não mede palavras, o que lhe rendeu a alcunha de “Rainha dos Espinhos”.

❖ **Meera da Casa Reed:** Filha mais velha do Lorde Reed, uma Casa vassala aos Stark. Se torna a principal cuidadora e guardiã de Brandon Stark.

❖ **Selyse da Casa Baratheon:** Esposa do Rei Stannis Baratheon, com quem teve muitos filhos natimortos e uma filha. Culpa-se por não ter conseguido gerar um herdeiro para o marido, e por isso se torna fanática em sua crença no Senhor da Luz, estando diretamente influenciada por Melissandre.

❖ **Shireen da Casa Baratheon:** Filha e herdeira de Selyse e Stannis Baratheon. Tem o rosto marcado devido a uma doença degenerativa, fruto de uma armadilha para atingir seu pai. É queimada viva pelos pais e Melissandre como um sacrifício ao Senhor da Luz.

❖ **Miranda:** filha do mestre dos canis da Casa Bolton, amante de Ramsay, por quem faz o que for necessário. Ressente-se quando ele a abandona para casar com Sansa, e passa a persegui-la e atormenta-la.

❖ **Ellaria Sand:** bastarda e amante de Obery de Dorne. Sedutora, bissexual, impulsiva e vingativa, tem uma filha com ele.

❖ **Walda das Casas Frey e Bolton:** Uma das inúmeras filhas do Lorde Frey. Gorda, casou-se com Lorde Bolton, que exigiu como dote o peso da noiva em ouro. Apesar das humilhações, portou-se sempre de forma gentil, cortês e submissa.

Foi destroçada pelos cães de caça juntamente com seu filho recém-nascido sob ordens do enteado, Ramsay Bolton.

❖ **Lyanna da Casa Mormont:** Ainda criança, é a chefe de sua Casa e a vassala mais leal da Casa Stark. Descende de uma linhagem de mulheres guerreiras, que se tornaram líderes da família após a traição e exílio de um herdeiro homem. Matou um gigante zumbi, sacrificando a própria vida.

❖ **Personagens femininas no Fundo da Cena:** Personagens que aparecem ao fundo da cena, mulheres que são apresentadas de forma objetificada e desempenham função de cenário, expectadoras da trama e de seus destinos.

Mesmo diante da profusão de personagens femininas, percebemos que estas apresentam e representam alguns aspectos do feminino de forma engessada e dissociada, na medida em que personagens que saem da sua função ou que fracassam em desempenhá-la são severamente punidas. Se referem a posições estáticas, mulheres cercadas, como descrito a seguir.

A **Lady** é a representação da figura feminina ideal, perfeita e idealizada. Descrita como bela, gentil, educada, submissa e decorativa, de alto nascimento, ocupa uma posição aristocrática e de espectadora passiva em uma sociedade do protagonismo masculino. Considerada uma propriedade do pai a ser dada em casamentos com objetivos políticos, aparece na figura de poucas mulheres a quem são destinados papéis específicos com alguma dose de liberdade e poder, desde que saibam como ocupa-los: sempre nas sombras, através do marido e dos filhos, jamais em primeiro plano. Ela é considerada ainda superior às outras mulheres que não correspondem ou não atingem esse ideal. A **Mascarada**<sup>17</sup> representa-se

---

<sup>17</sup> Termo inspirado pelo trabalho de Joan Rivière (1929), *Womanliness as Masquerade*. Sinalizamos que essa denominação foi dada a essas mulheres pela maior proximidade com o conceito apresentado por Rivière, mas nos questionamos se o termo mais apropriado não seria “fantasiadas”, na medida em os outros aspectos do feminino também podem ser considerados como outras representações da máscara feminina.

através de mulheres que utilizam a máscara de Lady para ocultar seu verdadeiro poder e se fazer presente no Jogo dos Tronos, utilizando as funções da Mãe e da Puta. A maternidade é apresentada como a plenitude da mulher e a única forma de felicidade a elas destinada, pois seria através dos filhos que a mãe poderia exercer o poder. A figura da puta empodera a mulher pela sexualidade, ainda que a desqualifique em maior ou menor grau, dependendo das circunstâncias. Assim, mulheres descritas como “fortes” sobrevivem aceitando essa verdade e se utilizando dela em suas batalhas particulares.

Já a **Matriarca** se reflete em mulheres que já estão velhas e não precisam mais de disfarces para manipular ou mandar. Elas sobreviveram a essa sociedade e chegaram à idade avançada/velhice. Sua posição foi conquistada a duras penas, passando da mulher que seduz à mãe fálica, para finalmente despontar nesse lugar. A Matriarca obteve sucesso em seu desempenho, prova que equilibrou o que lhe era demandado sem sofrer os castigos ou a punição mortífera. É uma posição extremamente rara, o que reforça o discurso da excepcionalidade/superioridade/merecimento.

A mulher **Masculinizada** figura através da negação do feminino que fragiliza, e apresenta atributos e características de comportamentos tipicamente masculinos, principalmente através das roupas e das habilidades de luta. Outras personagens, agrupadas sob o **Feminino Mortífero** representam o aspecto mortífero e atemorizante do feminino, remetendo às figuras das deusas do mundo dos mortos, as Parcas e Hécate, de origem grega, e Kali, proveniente da Índia. As Irmãs Silenciosas, cuja participação é quase irrelevante, constituem uma ordem religiosa que é responsável por realizar os serviços fúnebres. Já as Maegis são feiticeiras, donas de uma sabedoria antiga e oculta, que as tornam temidas, respeitadas e odiadas, despertando uma ambivalência que se na maioria das vezes termina em sua morte.

Somos apresentados também às **Servas/Escravas**, mulheres pobres de maneira geral, que remetem à metáfora da comida (servida, serva, serventia), sob duas formas: a primeira é altamente sexualizada, na figura da uma mulher sexualmente disponível, que remete às deusas da sexualidade, Afrodite grega ou Vênus romana. A segunda representação é a de figuras maternas encarregadas dos afazeres domésticos. São mulheres que nutrem, transformam e cuidam, e remetem à luz e calor das velas e fogueiras, representações de Héstia, deusa grega do lar e protetora das famílias. Essas mulheres são colocadas na fotografia das cenas em contraste com as Ladys, reafirmando o discurso de excepcionalidade e superioridade destas.

As **Assexuadas** são representadas pela ordem religiosa das Septas, que evocam as freiras católicas. Essas mulheres fazem votos de castidade, pobreza e servidão, e escondem os cabelos e o corpo como forma de negação da sexualidade. Exercem a função de moduladoras de feminilidade e guardiãs da moral e dos bons costumes, ensinando as moças como agir com perfeição. As **Aias** são damas de companhia da nobreza e de personagens que fazem parte do Jogo dos Tronos. Elas são descritas como tolas, risonhas, “fúteis” e alienadas, sendo consideradas por outros personagens como meros joguetes, sempre manipuladas e mandadas por alguém.

Já o **Feminino Selvagem** reúne mulheres livres, que não estão sob a guarda de homem nenhum, empoderadas e donas de si, que não se prendem a nenhuma das descrições anteriores. Congregam características maternas, sexuais e guerreiras e se tornam mais fortes e destemidas ao lutar para ajudar, cuidar e proteger aqueles que amam. Temos ainda as **Putas no Fundo de Cena**, que são utilizadas na função de cenário, para causar distração, ou para satisfazer os desejos masculinos, encarnando a representação da mulher-troféu a ser exibida. É de todas, a que mais sofre objetificação, pois não lhes é permitido ser sujeitos, e não podem ter sentimentos ou pensamentos.

Nesse sentido, destacamos a forte presença de “guias” para essas personagens, guias estes que podem ser homens ou mulheres, para lhes ensinar como é ser uma mulher. Há invariavelmente a insinuação de uma trajetória evolutiva nesse processo, em que todas as personagens femininas se deparam com dilemas mortais ao longo de suas trajetórias, dilemas estes que decidem seu destino. Se a escolha for “acertada” e se o conflito for suficientemente bem resolvido, a personagem encontra desenvolvimento, mas se não o for, seu destino será o castigo, por muitas vezes na forma da punição da morte.

Além disso, consideramos que nosso próprio estudo sofre dos sintomas que tenta denunciar: durante a elaboração do inventário, as personagens são descritas em função de seus vínculos com homens também pela pesquisadora, bem como dos aspectos femininos, cerceados e engessados, o que revela as marcas do patriarcado. Retomamos Morgana, que já nos advertia que através do pensamento criamos o mundo que nos cerca, literalmente nossa própria cerca! Pensamos se talvez não se trate de Amélias de Verdade, verdade essa que transite entre a invenção e a descoberta do ser mulher, guerreando contra os ventos hostis nos sete cantos, fruto dos quebrantos, que impedem a chegada ao tão sonhado destino...

Ademais, as mulheres de *Game of Thrones* podem ser alocadas em duas categorias de análise, construídas segundo a posição discursiva que desempenham na narrativa: 1) Jogo dos Tronos, mulheres cuja participação ativa na Grande Trama, em primeiro plano, alteram o seu destino e o de outrem; e 2) Fundo de Cena, mulheres que são apresentadas de forma objetificada e desempenham função de cenário, expectadoras da trama e de seus destinos. Em uma primeira análise, identificamos no Jogo dos Tronos as figuras da Lady, da Mascarada, da Matriarca, da Masculinizada e do Feminino Selvagem. No Jogo dos Tronos se agrupam poucas mulheres, as quais são destinados papéis específicos com alguma dose de liberdade e poder, desde que saibam como ocupá-los.

As mulheres de Fundo de Cena, por sua vez, se apresentam a partir do Feminino Mortífero, Servas ou Putas. São personagens que, literalmente, aparecem ao fundo da cena, fora da Grande Trama e na maior parte das vezes, sem nomes. Objetificadas, elas exercem função de cenário, decoração, acessório, para contextualização cênica ou narrativa, podendo ser usadas em diversas modalidades de violência apenas para mostrar o caráter de outros personagens. Há aqui uma naturalização do papel feminino e da passividade a ele atribuído.

Em meio estas reflexões, duas cenas que nos chamaram atenção dentre a grande quantidade de material. Durante o episódio 10 da terceira temporada, vemos algumas servas no Fundo de Cena que limpam o sangue do chão após um massacre que ocorreu durante uma festa de casamento. Questionamo-nos: caberá sempre às mulheres pagarem o preço do derramamento de sangue? Parece-nos que existe uma violência que se torna naturalizada na sociedade, um discurso que é construído em torno da insignificância da vida frente à violência. Retomamos Freud (1930[1929]), que discorre sobre a incompatibilidade entre as exigências da civilização e as forças pulsionais do indivíduo, sempre pedindo satisfação.

Outra cena, do episódio dois da quarta temporada, durante o casamento real, nos mostra que todas as mulheres ocupam a posição de Fundo de Cena, mesmo aquelas que em outros momentos estão na posição do Jogo dos Tronos, incluindo nessa conta até mesmo a noiva. As mulheres são espectadoras, decorativas, mudas. Diante disso, não seriam todas as personagens femininas, Fundo da Cena de uma sociedade patriarcal? E se assim for, qual o lugar para o feminino nesse contexto?

### 4.3. Fundo de Cena: um lugar para o feminino?

*“Joga pedra na Geni!  
Joga pedra na Geni!  
Ela é feita pra apanhar!  
Ela é boa de cuspir!  
Ela dá pra qualquer um!  
Maldita Geni!”*

A posição de Fundo de Cena revela personagens impotentes frente às adversidades e violências que testemunham, espectadoras passivas do seu próprio destino e da Grande Trama. Essas mulheres são consideradas inferiores até mesmo por outras mulheres, pois elas *“Cacarejam como galinhas assustadas”*, como diz a rainha Cersei, no episódio nove da segunda temporada. Ainda que algumas mulheres se destaquem participando no Jogo dos Tronos, são convocadas a figurar em lugares de sombra ou em posições masculinas. São mostradas como mulheres exóticas e/ou excepcionais, que exercem fascinação e mistério, mas continuam sendo apresentadas como objetos parciais, portanto no Fundo de Cena.

Salientamos que embora a fotografia contraste escravas, mulheres pobres e nobres, a posição no discurso narrativo é sempre a mesma. Desse modo, podemos considerar que não há diferença entre as camadas sociais, a função exercida por tais personagens permanece como a de objetos parciais, peitos, bundas, buracos, mulheres desumanizadas e objetificadas, “presentes” a serem dados de um homem para outro.

Sustentamos a hipótese de que o Jogo dos Tronos, o primeiro plano, seria o manifesto, enquanto o Fundo de Cena representaria o latente. Por essa perspectiva, e dentro da trama geral, a figuração no Jogo dos Tronos seria apenas sintomática, na medida em que toda a trama se desenvolve por causa dos homens, mesmo quando há participação ativa das mulheres.

Em geral, tais personagens buscam proteção se refugiando literalmente nos cantos (episódio três da segunda temporada), como se lhes fosse interdito lutar ou participar das intrigas, da Grande Trama, pois essas disputas entre homens não são “da conta” delas. Se

assim não procederem, podem se ferir, e ninguém se importaria com sua morte. De fato, as mulheres podem ser empregadas para contextualização cênica ou narrativa, incluindo serem submetidas a diversas formas de violência apenas para mostrar o caráter de outros personagens.

Remetemo-nos a uma cena da quarta temporada, que mostra diversas mulheres, tidas como “selvagens”<sup>18</sup>, sendo estupradas em sua própria casa. Os violadores, homens que fizeram juramentos de pobreza, castidade e obediência, se revoltaram contra seu comandante e o mataram, bem como ao anfitrião, pai e marido<sup>19</sup> de todas elas. A filmagem destaca que o líder dos rebeldes bebe o seu vinho no crânio do antigo comandante. Quem seriam então, os verdadeiros selvagens? Pois a selvageria está em todos os homens, que podem ser vistos como perigosos, violentos, não confiáveis, o que nos remete à máxima de que todo homem é um esturador em potencial.

Por outro lado, a imagem dessas mulheres machucadas, silenciosas, submetidas, submissas, conformadas, passivas, desperta um incômodo que chega ao sensorial: uma cena que enjoa, enjoa, angustia. Levando essas sensações em consideração, nos perguntamos: O que houve para que essas mulheres tenham essa postura? Não foram ensinadas a ser defender? Não são “boas” o bastante para isso? Foram “quebradas” pelo pai abusivo e pela violência constante?

Considerando que a cultura dá modulação à formação do psiquismo, e oferece modelos para a constituição da subjetividade, e entendendo a cultura de forma ampla, como o conjunto de formas simbólicas e de representações por meio das quais o sujeito apreende o

---

<sup>18</sup> No continente westerosi, os selvagens são tribos que não prestam vassalagem a nenhuma Casa nem juraram lealdade ao Trono de Ferro. São descritos como povos bárbaros, violentos e não civilizados.

<sup>19</sup> Trata-se de uma representação encarnada e literal do pai da horda: Craster é um homem que vive com suas filhas/esposas. Com elas gerava filhos, sacrificando as crianças do sexo masculino aos “Outros” e mantendo vivas as do sexo feminino, que se tornavam também esposas. Em virtude dos limites deste trabalho, não abordaremos esse aspecto, mas consideramos que ele ofereceria uma interessante discussão.

mundo, formado principalmente através dos primeiros laços da criança, das funções materna e paterna, nos questionamos quais os recursos foram disponibilizados a essas mulheres. Sonhamos uma mãe que não conseguiu escapar do ciclo de abusos de um pai/marido, nem proteger sua prole, e um pai incestuoso e abusador. Nesse sentido, nos lembramos da fala de uma personagem, Ygritte, também considerada uma “selvagem”:

Um homem pode ser dono de uma mulher ou pode ser dono de uma faca – disse-lhe Ygritte -, mas nenhum homem pode ser dono das duas coisas. **Todas as meninas aprendem isso com as mães.**” (Martin, 2012, pp. 709-710, grifos nossos).

Ora, se a mãe não dispõe de recursos necessários para se salvar ou minimamente se proteger, como esperar que instrumentalizasse as filhas pra tal? Salientamos que ainda que a personagem Ygritte seja recorrente no seriado, esta fala, trecho de em uma conversa em que ela assegura sua capacidade de se defender, está presente apenas nos livros que inspiram a série. Tal fato nos chama atenção, e nos leva a ponderar se esta supressão, para além das razões racionais e justificativas conscientes de adaptação da narrativa e da transposição das mídias, não implicaria um discurso a ser construído sobre o lugar a ser ocupado pelo feminino.

No mesmo episódio, alguns momentos mais tarde, vemos o desenrolar dessa situação. Outra personagem feminina, de passagem pelas redondezas com seu grupo, se horroriza com o tratamento dado às mulheres de Craster. Ela deseja fazer algo para ajudar, mas o restante do seu grupo, todos os homens, a desencorajam, afirmando que isso apenas traria um risco desnecessário a eles. Ou seja: apenas uma mulher reconhece e se afeta com tais horrores, na medida em que se identifica com as vítimas, uma vez que para os homens é naturalizada a violência e a objetificação para com o feminino. A pesquisadora se reconhece nessa personagem, bem como reconhece outras mulheres, reais e fictícias, e outras tantas situações.

Destacamos outra cena, no episódio dois da sexta temporada, desta vez envolvendo uma Lady: o funeral da Princesa Myrcella. Absolutamente nada é falado sobre ela, esse contexto é utilizado como uma ferramenta para maquinações políticas e manipular seu irmão mais novo, o Rei Tommen, que questiona sua “serventia” ao constatar-se incapaz de protegê-la. Temos um homem em posição feminina, que se assemelha ao Fundo de Cena, embora permaneça em destaque em relação à irmã.

Percebemos um discurso sobre a inferioridade da mulher, que se materializa, por exemplo, na herança da linhagem e sucessão: a mulher é herdeira não pela ordem dos nascimentos, mas apenas na falta de um filho homem em condições de assumir o pátrio poder, e apenas depois de casada, e portanto submetida a um homem. Nos Sete Reinos, o único lugar que não segue tal regra é Dorne. Curiosamente ou não, foi pra lá que Myrcella foi enviada para firmar uma aliança política para sua família através de seu casamento. Quando volta após anos, já noiva, para junto da mãe e do irmão recém-coroadado, é assassinada. Sua morte teve como objetivo atingir a mãe, a Rainha Regente Cersei. Que perigos a princesa poderia representar, quais ideias poderia trazer, voltando de uma terra tão “liberal em seus costumes”?

Na vida e na morte, Myrcella serviu ao propósito de outrem, uma verdadeira mulher de Fundo de Cena, figurando a partir do aspecto da Lady: obediente, gentil e submissa. Nada mantém uma mulher a salvo, e sua vida e sua morte estão nas mãos dos homens. Nesse sentido, mulheres são violentadas, nas mais diversas modalidades, independente do contexto nos quais estão inseridas. Assim, não importa quem, quais sejam suas habilidades ou que pode fazer, uma mulher sempre é presa indefesa frente à selvageria e impetuosidade, agressividade e pulsionalidade pura masculinas. Questionamos: o que seria pior, lutar contra tal destino – inevitável, ao que parece –, pela via do Complexo Masculino, ou se submeter a ele, através da Feminilidade?

Estes seriam equivalentes a dois dos três caminhos propostos por Freud (1931) para o desenvolvimento psicosexual da menina: o primeiro leva a uma inibição da sexualidade, na qual a garota, insatisfeita com seu clitóris, abandona sua atividade fálica e conseqüentemente, sua sexualidade no geral, assim como grande parte de sua atitude masculina em outras áreas; o segundo leva ao complexo masculino, em que a menina se agarra desafiadoramente a uma autoafirmação da masculinidade ameaçada e preserva até uma idade tardia a esperança de obter um pênis em algum momento; e o terceiro caminho, a feminilidade, pelo qual a menina atingirá a via feminina e chegará à forma positiva do complexo edípico, realizando a mudança de zona erógena (do clitóris para a vagina) e mudança de objeto, tomando o pai como objeto e se identificando com a mãe.

Nosso interlocutor nesse estudo, o seriado *Game of Thrones*, nos responde que aquelas que fogem a esse destino são punidas da pior forma possível: são mortas! A própria Ygritte, que como discutimos anteriormente, se gabou de conseguir cuidar de si mesma, foi assassinada em uma batalha, em um contexto masculino, com uma flecha, um símbolo fálico, por um menino. Lembramos que o arco e flecha eram as armas que ela usava, motivo de orgulho por suas habilidades. Lemos tal acontecimento como uma lápide colocada sobre as mulheres: “Nenhuma mulher, por mais hábil que possa ser, conseguirá superar o mais inepto dos homens, principalmente se for tola o bastante para se meter em território masculino”.

Estará posto então, o discurso da passividade e do conformismo enquanto estratégia de proteção e sobrevivência. A máxima “A cortesia é a armadura de uma senhora”, repetida exaustivamente ao longo da narrativa e transmitida como um ensinamento angular às jovens mulheres remete ao nosso “Dos males, o menor”. Sustentamos a hipótese de que a posição do Fundo de Cena seja ocupada por conveniência, um lugar “de menor perigo” para o feminino.

Aqui retomamos o célebre questionamento de Freud, “O que quer uma mulher?”, para conjecturar que uma mulher em *Game of Thrones* quer fazer o que é preciso para

sobreviver/se encobrir da violência masculina. Mas o que desencadearia tal violência? Qual a ameaça elas representam? Que terror elas encarnam, ao ponto de precisarem ser domesticadas, controladas, ameaçadas, exterminadas?

O repúdio à feminilidade, enigma freudiano, recebe conceitualização no texto *Análise Terminável e Interminável*, de 1937, enquanto uma atitude para com o complexo de castração. Neste artigo, Freud retoma o campo biológico enquanto plano de fundo para o psíquico. Damo-nos a liberdade criativa de aproximar da nossa própria construção: o biológico figurando como Fundo de Cena para decifrar este enigma, assim como o recalçamento originário fundaria o inconsciente recalçado, como expresso no artigo metapsicológico de 1915. Imaginamos um Freud lançando mão da biologia ao sonhar com o feminino e o recalçamento originário como extremamente enigmáticos, na medida em que ambos remetem aos mistérios das origens do vir a ser humano.

Freud (1937) conceitua a feminilidade como uma característica comum a homens e mulheres, e sua aceitação equivalente à aceitação da castração. Ele sustenta que no decorrer da análise, surgem dois temas relevantes, fontes das maiores resistências ao trabalho do analista: a inveja do pênis, um anseio definido pela mulher para possuir um órgão genital masculino e, no homem, uma luta contra a atitude passiva ou feminina em relação a outro homem.

De acordo com Freud (1937), há uma correspondência entre esses dois temas, um conteúdo comum a ambos os sexos, mas que se apresentam de diferentes formas devido às diferenças anatômicas. Apesar de nos princípios da teoria psicanalítica ter chamado essa característica psíquica comum de complexo de castração, pondera que a nomenclatura correta seria “repúdio da feminilidade”, pois se trata das tentativas do sujeito, masculino ou feminino, de agarrar-se à referência fálica, como numa posição de defesa.

Para Angela Almeida (2012), deparar-se com a castração leva o sujeito, homem ou mulher, a se reencontrar com uma feminilidade primária que, se de um lado o remete a uma experiência de angústia, face à sua fragilidade e incompletude, de outro lhe abre novas possibilidades sublimatórias. Ela aponta que

Ao situar a feminilidade como uma característica comum a homens e mulheres, Freud acaba por chamar a atenção para o fato de que o que era considerado pela tradição ocidental como atributo das mulheres seria na verdade uma vicissitude da condição humana.

O texto freudiano coloca-se, pois, como uma obra aberta que se encerra em uma tensão entre o impasse do feminino, referido à lógica fálica, e o passe da feminilidade, formulado por ele, em 1937, indicando um erotismo não mais falocêntrico, mas que deixa à mostra um eixo de subjetivação, erotização e sublimação e inaugura novas possibilidades de inscrição do sujeito, homem e mulher, na cultura, como singularidade e diferença (Angela Almeida, 2012, p. 39).

A autora continua ainda:

Seria, pois, com a feminilidade que os dois sexos se confrontariam para elaborar a castração. A feminilidade remetendo a uma condição constitutiva do sujeito, anterior à organização fálica, ou seja, anterior à inscrição da diferença sexual feminino/castrado ou masculino/fálico. Assim sendo, para Freud, a feminilidade passa a ser um conceito para além da diferença entre os sexos, uma experiência de perda dos emblemas fálicos e de falência narcísica, determinante para os indivíduos se situarem, enquanto sujeitos sexuados, em nossa cultura. Com essa nova visão, o feminino passa a ser pensado como base da constituição do sujeito, saindo de uma posição hierarquicamente inferior ao masculino e adquirindo um valor positivo impensável até então (Angela Almeida, 2012, p. 39).

Birman (1999), por sua vez, considera que a feminilidade consiste em um registro psíquico que se opõe ao do falo, estando presente em homens e mulheres. Este registro é sentido como ameaçador, pois coloca em xeque o registro fálico da identificação. Todavia, será a quebra da identificação fálica que possibilitará uma abertura para o erotismo e a sublimação. Para ele, “A feminilidade é revelação do que existe de erógeno no desamparo, a sua face positiva, criativa; a face negativa do desamparo é o masoquismo, a inexistência erógena e a dor mortífera” (Birman, 1999, p. 52). Deste modo, Birman afirma que

feminilidade e desamparo seriam duas faces da mesma moeda, em que a feminilidade estaria ancorada pelo erotismo enquanto o desamparo se enunciaria pela ética.

Consideramos que o feminino vai se constituindo enquanto sentido de algo que desqualifica, ou que recebe registro negativo em um contexto patriarcal, cujo poder se encontra assentado sobre as insígnias fálicas. Isto acaba legitimando o poder e o domínio de classes e de gênero, pois o investimento cultural subsidia a modulação psíquica para tanto. Nesse sentido, Porchat (2014) afirma:

Trata-se, de modo geral, de explicitar e problematizar as condições de aceitabilidade de um sistema e da subordinação a ele e, para tanto, é preciso mostrar como os sujeitos foram produzidos de modo a sustentar essa aceitação (p. 37).

Entendemos que esse processo se dá pelo horror à castração e repúdio à feminilidade em homens e mulheres, pois todos precisam lidar com sua incompletude, seu desamparo, uma vez que isso se encontra inscrito no real, no corpo biológico das mulheres. Para tentar dar conta de tal furo, o imaginário cria leis, costumes e a cultura em geral. Portanto, seríamos apresentados a esse lugar do Fundo de Cena como “correto” ou “mais adequado pra o feminino”, e assim, o de uma máscara com a qual as mulheres poderiam se recobrir. A feminilidade passiva e performática seria assumida enquanto uma construção artificial, um disfarce para manter as mulheres seguras.

A noção de “feminilidade como máscara”<sup>20</sup> é apresentada por Rivière (1929), segundo a qual mulheres bem integradas socialmente, com suas vidas conjugal e familiar estáveis, exibiam a sua feminilidade como uma forma de dissimular seu verdadeiro poder e aplacar sua angústia. Rivière aponta que em seu sucesso se verificava uma identificação com o pai e um exercício de ser aquela que possui e exhibe o pênis. Ao flertar com sua audiência masculina, a mulher buscava se colocar como uma mulher frágil diante de um homem forte, e

---

<sup>20</sup> Sinalizamos que também existe uma abordagem lacaniana para o conceito de mascarada feminina, mas que não será abordada em virtude dos limites deste trabalho.

nessa posição aparentemente feminina estava posta uma máscara que recobria seu temor de desafiar o homem em seu território. A angústia decorreria de seu temor de retaliação do pai, de quem havia, em fantasia, roubado o pênis. Fazia parte de sua estratégia se disfarçar como feminina, apresentar-se em falta para então provocar o desejo, e não a ira masculina por sua ousadia.

A máscara feminina teria, então, dupla função: na medida em que as mulheres lançam mão desse artifício para se estabelecerem em uma sociedade falocêntrica e patriarcal, acabam reforçando esse mesmo sistema que constitui o feminino enquanto depreciado, negado, submisso, oposto ao masculino. A mulher produziria tamanha repulsa aos homens que faz da máscara feminina um artifício não só útil como também necessário. Ao recorrermos a Birman (1999) e sua definição da feminilidade enquanto porção erógena e criativa do desamparo, podemos conjecturar que a mulher representa a personificação da falta e do desamparo, concretizados no corpo feminino. O registro psíquico da feminilidade choca-se com o registro fálico, escancarando inscrições pulsionais primitivas, que muitas vezes se encontram escondidas por defesas onipotentes, ofuscadas pelo brilho sempre reinvestido da lógica fálica em uma sociedade patriarcal. Partindo destas reflexões, uma das personagens de *Game of Thrones* se destaca e nos vem à mente: Cersei. Será através dela que prosseguiremos em nossa análise.

#### **4.4. A feminilidade como máscara em Cersei**

*“Eu que deveria usar a armadura e você o vestido”  
(Cersei para seu marido, o Rei Robert).*

Dentre inúmeras personagens de *Game of Thrones*, a personagem de Cersei Lannister se destacou. Atentos ao percurso metodológico proposto, a elegemos como um

ícone, um exemplo do feminino que é apresentado pelo seriado. Cabe apontar que diante da profusão e da proliferação da literatura do feminino na psicanálise, escolhemos alguns autores para serem nossos interlocutores, como se explicitará ao longo deste ensaio.

Cersei<sup>21</sup>, das Casas Lannister e Baratheon<sup>22</sup>, pode ser descrita como uma mulher manipuladora, muito bela e ambiciosa na mesma medida. É ressentida por não ser a herdeira do senhorio mais poderoso do reino mesmo sendo a filha mais velha, e por ter sido “vendida” ao ser obrigada pelo pai a se casar pelo bem de sua Casa. Possui grande sede de poder, mas não tem grandes habilidades políticas, ainda que não o reconheça, afinal considera que “*Poder é Poder*”, no primeiro episódio da segunda temporada. Suas intrigas causam grandes estragos, para os outros e para si mesma, mas tem conseguido se manter em sua posição com alguma estabilidade.

Teve três filhos, Joffrey, Myrcella e Tommen, gerados da sua relação incestuosa com seu irmão gêmeo Jaime. Se relaciona com muito ódio com o irmão caçula anão, Tyrion, a quem considera responsável pela morte de sua mãe durante o parto. Foi Rainha (consorte), quando casada com o Rei Robert; Rainha-Regente por duas vezes nos períodos que precederam a coroação de seus filhos, o mais velho Joffrey, e o caçula Tommen; Rainha-Mãe, após a coroação e casamento de Tommen, e com a morte de todos os seus filhos, foi recentemente coroada soberana dos Setes Reinos, a Rainha.

No seu período de Rainha consorte, Cersei realizava suas articulações e manobras políticas pelas sombras, pois quando tentava assumir uma posição mais claramente ativa, era silenciada pelo marido e forçada a uma posição de segundo plano, inclusive com agressões físicas. Mesmo nesse contexto, não se submete totalmente, e ao levar um tapa, responde ao

---

<sup>21</sup> Participação da personagem: do primeiro episódio da primeira temporada até sétimo episódio da sétima e mais recente temporada.

<sup>22</sup> Lannister por nascimento, Baratheon por casamento, como apresentado no Apêndice C. As leis do casamento westerosi remetem às leis romanas, na qual a esposa se torna propriedade do marido, adotando seu sobrenome (Araújo, 1999).

marido: *“Usarei isto como um distintivo de honra”* (episódio seis da primeira temporada). Dessa forma, a máscara de uma Lady, exemplo máximo de feminilidade pela via da beleza, gentileza e submissão ao pai e ao marido, consiste em um disfarce para o exercício do poder de Cersei na Corte, cuja figura dominante ainda era o seu marido.

Cersei transita entre as figuras da Mãe, dominadora e fálica, nas suas relações com os filhos, principalmente com Joffrey, o primogênito, e a da Puta, altamente sexualizada, poderosa pela manipulação de homens mais fracos, como seu irmão Jaime e outros tantos homens que tomou como amante. Como mãe, Cersei é aquela que direciona o comportamento, controla e manipula, fazendo do filho, herdeiro do trono, potência, futuro rei: *“Um dia, você será Rei. O mundo será o que quiser que seja. A verdade será o que você fizer dela.”* (episódio três da primeira temporada).

Com a morte do marido, tramada por ela, eleva o filho mais velho à posição de Rei, e se faz Rainha-Regente, almejando possuir mais poder e voz ativa. Dessa forma, Cersei-Mãe exerce o poder através dos filhos, simbolizado por uma cenografia icônica que a coloca ao lado direito do trono. A maternagem é apresentada então, como *“A maior honra para uma rainha”* (episódio sete da segunda temporada), um dos fatores que positivam a mulher.

A maternidade a dota daquilo que a torna “aceitável” para a sociedade, a insígnia fálica/filho. Sinalizamos aqui uma aproximação com o papel das mulheres em Esparta, que embora gozassem de maior liberdade e autonomia que as mulheres em outras cidades-estados gregas, ainda era mantida a ideia de que somente uma verdadeira mulher espartana poderia dar à luz a um cidadão espartano (Araújo, 1999). Ou seja, em uma sociedade patriarcal, o valor da mulher está em ser mãe, exercendo o poder do pai.

Alonso e Fuks (2012) assinalam que o filho foi colocado no lugar de substituto do pênis, o faltante na percepção das diferenças anatômicas, e por isso, para Freud, o desejo de ter um pênis será transformado no desejo de ter um filho homem, implicando uma mudança

do amor narcisista para o amor de objeto e conseqüentemente, no desenvolvimento do erotismo feminino. Nesse sentido, o filho-pênis<sup>23</sup>, desempenhando o papel de intermediário no deslizamento libidinal, ainda que este lugar possa não ser permanente, mantém a possibilidade de regressão sempre disponível, podendo acompanhar os momentos de desequilíbrio narcísico. Os autores completam ainda:

Depois da primeira relação sexual, muitas mulheres apresentam sonhos nos quais é possível descobrir um desejo de guardar o pênis consigo, ou seja, uma regressão “do homem para o pênis” como objeto de desejo, e uma regressão do “esperar receber e satisfazer-se com o dar e com a troca” para o “possuir aquilo que a completa” (posição fálica/narcisista) (Alonso & Fuks, 2012, p. 316).

Segundo Alonso e Fuks (2012), o desejo de ter filhos é uma das possibilidades pelas quais o erotismo caminha em direção ao homem; assim como existem inúmeros caminhos na relação estabelecida entre “pênis e filho”, passando da identidade, situação em que filho é colocado no lugar do falo imaginário da fase fálica-narcísica, preservando o narcisismo incólume, até o filho como ponte, mediador da troca do narcisismo ao amor de objeto.

Por outro lado, Cersei não consegue efetivamente controlar Joffrey e se torna plateia impotente das atrocidades cometidas por ele, uma mulher no Fundo de Cena. Nesse meio tempo, volta novamente para o domínio do pai, reforçando o discurso que a mulher tem que estar sob a guarda de um homem, nos remetendo à citação bíblica: “Quero, porém, que entendam que o cabeça de todo homem é Cristo, e o cabeça da mulher é o homem, e o cabeça de Cristo é Deus” (1Corintios11:3). Tempos depois, quando Tommen assume o Trono, a história se repete e ela perde sua influência em favor da nora. É então, desvalorizada e mandada para escanteio pelos próprios filhos, dando lugar ao questionamento: qual o lugar da mãe de um Rei? E qual seria o lugar da mãe?

---

<sup>23</sup> Nesta discussão adoto os termos utilizados por cada autor, embora o significado persista o mesmo: o filho como substituto do falo.

Outro aspecto em Cersei que nos chama atenção é sua ferocidade em defender sua família, que considera uma extensão de si. Tal comportamento deu origem ao acirrado conflito Stark/Lannister, já mencionado anteriormente, que trouxe consequências desastrosas para ambos os lados e para a população em geral, quando seus filhos são descobertos como frutos do incesto com Jaime, por Eddard Stark. Este fato, se levado a público, custaria o Trono à Joffrey. Temos aqui uma família incestuosa e a negação da Lei, como nos aponta Menezes (2012). Cersei então realiza uma cisão entre o Eu, composto por ela mesma, seus filhos e Jaime, e o Não-Eu, seus inimigos: *“Todos os que não são família são inimigos”* (episódio três da primeira temporada). Dito de outro modo, como conteúdo latente: *“todos que querem me sujeitar à Lei (Stark) são inimigos e devem morrer”*. Lembremos que em sua família, há transgressão de todas as leis/Lei, nas figuras de Joffrey, Jaime, Cersei, Tywin, Tyrion, pelo incesto, parricídio, filicídio, etc.

Podemos entender que os filhos e o irmão gêmeo são vistos por Cersei como partes de si, elementos que a diferem das outras mulheres, e por isso, faz de tudo para protegê-los e impedir que sejam tirados dela. São seus símbolos fálicos, e sua relação com eles é narcísica, não de objeto. Para Alonso (2002), com a distinção entre a libido narcísica e a libido objetal Freud estabelece mais uma diferenciação entre masculino e feminino, atribuindo à mulher o amor narcísico. No texto *Sobre o Narcisismo: Uma introdução* (1914), Freud afirma que o amor de objeto é próprio dos homens, pois as mulheres prolongam o narcisismo originário e amam a si mesmas com a mesma intensidade que são amadas pelo homem, satisfazendo-se mais sendo amadas do que amando.

Ora, se uma das formas de se exercer o poder consiste em fazê-lo através dos filhos ou do amante, podemos considerar que Cersei falhou em controlar e manipular os filhos, bem como o marido, mas é o seu irmão gêmeo Jaime que manipula, pela via sexual. Cersei é

empoderada pela sua sexualidade: *“As lágrimas não são a única arma de uma mulher. A melhor arma fica entre as suas pernas”* (episódio nove da segunda temporada).

Ainda que não seja considerado régio, nobre ou decente, essa é uma realidade segundo a qual as mulheres “fortes” sobrevivem aceitando essa verdade e se utilizando dela nas suas batalhas particulares. Assim, a sexualidade livre e a nudez são marcas do empoderamento feminino: mulheres submissas, submetidas ocultam o corpo, tido como vergonhoso, sujo, pecaminoso, e mostra-lo é a maior das humilhações, tê-lo exposto, uma grande violência, como por exemplo, andar nua ou ter as roupas rasgadas. Já mulheres confortáveis em sua posição o usam como instrumento de autoafirmação/manipulação.

Diante disso, entendemos que Cersei se apresenta a partir do aspecto da Mascarada, na medida em que se mascara com as representações da Mãe e da Puta para tentar se fazer presente no Jogo dos Tronos. A noção de “feminilidade como máscara” (Rivière, 1929) se refere uma feminilidade performática com o objetivo de dissimular seu verdadeiro poder e aplacar angústias, que encena a postura de uma mulher frágil diante de um homem forte. Nessa posição aparentemente passiva estava posta uma máscara que recobria seu temor de desafiar o homem em seu território.

Rivière (1929) aponta que se verificava uma identificação com o pai e um exercício de ser aquela que possui e exhibe o pênis. A angústia decorreria de seu temor de retaliação do pai, de quem havia, em fantasia, roubado o pênis. Deste modo, sua estratégia incluía se disfarçar como feminina, em falta, e escapar à ira masculina por sua ousadia.

Nossa leitura é de que a máscara feminina de Cersei pode ser entendida como um signo fálico, que lhe confere valor e aceitação em uma sociedade patriarcal<sup>24</sup>. Ela estaria diretamente relacionada ao Complexo Masculino de Freud (1931), ancorada na performance,

---

<sup>24</sup> Um funcionamento que possa dar indícios de um funcionamento a nível de ego ideal: o que almejam ser as mulheres com poder masculino. Entretanto, em virtude dos limites deste trabalho, não discutiremos esse aspecto.

e não na singularidade e no reconhecimento de si. Assim, a feminilidade como máscara em Cersei oculta a não aceitação de uma condição “inferiorizante”: Cersei nega a falta e a castração, está paramentada com o discurso da excepcionalidade narcísica.

Entretanto, mesmo que figure no Jogo dos Tronos, Cersei é na maior parte do tempo, relegada à posição de Fundo de Cena. Ofuscada pelo pai, pelos irmãos, e pelo marido e pelos filhos, não consegue se impor frente aos desmandos desses homens, é um passarinho na gaiola. Para além disso, Cersei é perseguida por uma profecia desde criança, assistindo e apavorando-se com sua realização progressiva. Sua vida, recheada de sofrimento e sem uma gota de magia, é permeada por ascensões e quedas que remetem ao oscilar de uma gangorra: posição feminina, posição masculina, Jogo dos Tronos, Fundo de Cena...

Lembramos que é a partir da posição simbólica do sujeito no discurso que Kehl (2008) realiza a diferenciação freudiana fundamental entre ativo e passivo para as posições masculina e feminina. Nesse sentido, Cersei é mascarada, aferrada ao Complexo Masculino, e somente nesta posição discursiva, de ser homem, é que exerce função do Jogo dos Tronos, o conteúdo manifesto, em primeiro plano. O Fundo de Cena evoca a negação de desamparo, fragilidade.

Cabe destacar, porém, que por mais longe que este caminho nos trouxe, descemos uma parada antes, exatamente anterior à última temporada. Ainda não se sabe o desfecho da série nem o desenrolar da trama de Cersei, mas isso não quer dizer que não há muito a ser dito. E o que aprendemos do feminino a partir de Cersei?

Ao retomarmos nossas construções anteriores, entendemos a máscara feminina como um recurso defensivo, expressão do repúdio à feminilidade. Como no trabalho analítico, a feminilidade em homens e mulheres desperta as mais intensas resistências, pois aceitar a realidade da castração implica na perda da referência fálica, altamente investida narcisicamente. Para escapar a esse destino, mascara-se a falta, o desamparo, e cria-se a

máscara. Com ela, a mulher se coloca na posição passiva, inofensiva e totalmente receptiva, submissa. Assegura assim, que seu Complexo Masculino não seja percebido como tal, ao mesmo tempo em que se reveste de características que a fariam desejável, portanto, amada. A máscara se torna uma maneira de enlaçar, fazer laço, uma saída que captura o amor de um homem, ao dar-lhe a certeza que está no controle, em uma posição de superioridade. A máscara feminina permite que o homem se convença e goze dessa ilusão narcísica.

Então, o que da mulher produziria tamanha repulsa aos homens que faz da máscara feminina um artifício não só útil como também necessário? Se recorrermos à Birman (1999) e sua definição da feminilidade enquanto porção erógena e criativa do desamparo, podemos conjecturar que a mulher representa a personificação da falta e do desamparo, concretizados no corpo feminino. O registro psíquico da feminilidade choca-se com o registro fálico, escancarando inscrições pulsionais primitivas, que muitas vezes se encontram escondidas por defesas onipotentes, ofuscadas pelo brilho sempre reinvestido da lógica fálica em uma sociedade patriarcal.

Dessa forma, a máscara é colocada na condição de sustentar a vida sexual, mas não consegue esconder a verdade da falta. A mulher, não se reconhecendo como tal, se veste como se fosse. Segundo Aulagnier-Spairani (1990), a mulher é representada no discurso masculino como mistério, sendo exigida pelo desejo do homem coberta pelos véus, mágica, misteriosa, desvalorizada ou idealizada. Ela é cultuada como enigma, e ao mesmo tempo, odiada como mistificação. Assim como um véu que cobre o corpo, a função da máscara é justamente de instigar o desejo porque oculta, leva a supor a existência de algo, que na verdade não há. A máscara feminina, uma criação artificial, da ordem da produção e encenação quase teatrais, revela uma produção simbólico-imaginária, fazendo da castração um artifício, como definido por Silva (2017), para conseguir lidar com o desamparo a partir

do estabelecimento de laços. Nesse sentido, entendemos que a máscara usada para despertar o desejo acaba por reforçar a falta.

Ora, o amor potencializa a demanda, e o artifício serve à mascarada! Tal questão nos remete a uma demanda clínica muito recorrente nos dias atuais: uma angústia especificamente marcada no campo do feminino, ao redor das dificuldades amorosas, da falta de atenção dos parceiros, do desamor e do medo de abandono. Essas mulheres, consideradas enlouquecidas, são tomadas por paixões intensas, amores que lhes conferem sustentação e identidade. Sua máscara, ora empregada para despertar desejo e amor, ora para recobrir sua falta e disfarçar a (im)potência, invariavelmente tem função de defesa contra angústia que poderia ser acarretada ao deparar-se com alguma dessas situações.

Rememoramos as inúmeras mulheres recebidas em nossas clínicas e consultórios, que traziam uma queixa muda, sem palavras, perdidas dentro do oceano de si mesmas, buscando se encontrar e reconstruir criativamente sua trajetória e a si próprias. Entre elas, o caso *princeps* da Psicanálise se destaca. Neri (2005) afirma:

Podemos pensar que a confrontação com o desamparo inaugurou para Anna O. a possibilidade de inscrição de um processo sublimatório, converter a doença histérica em um destino histérico criativo. Ela não vai buscar amparo no casamento nem na maternidade, destino clássico das mulheres de seu tempo. É no desamparo que ela vai situar sua vida, junto com as crianças, os judeus, as mulheres, inscrever e escrever sua história, como promotora de uma cultura para além da cultura fálica, em sua tentativa “de mudar a ética social dominante” (p. 126).

A essa produção criativa e autônoma, processo do “tornar-se mulher”, chamamos *mulheridade*, emprestando o conceito proposto por Gonçalves (2002), em detrimento da noção de *mascarada*, sujeito efeito da máscara feminina, apenas uma dentre as inúmeras possibilidades da mulheridade.

Diante disso, nos questionamos: será a máscara um sintoma? Ela precisaria ser superada? Ou pelo contrário, ela é aquilo que há de mais verdade na mulher: o fazer gozar a seu próprio modo, sua própria invenção/criação? Entendemos que a máscara pode ser

considerada um sintoma, apenas se tomada pela via da negação: a que ponto uma mulher pode chegar na sua condição de se fazer amada? A que vias pode recorrer para sustentar e garantir o amor, fugindo do desamparo?

Freud (1933[1932]) afirmava que sobre as mulheres pouco poderia dizer, recomendando que nos voltássemos para as experiências das próprias mulheres ou aos escritos poéticos em busca de respostas. Consideramos que as mulheres não estão apenas na imaginação, como as mulheres-musas dos poetas, silenciosos produtos imaginários, e sim nas ruas. É preciso dar voz às mulheres, convoca-las a falar por si próprias, sejam elas fictícias, como Cersei, ou reais.

## 5. Aonde se chega após a caminhar com Cersei?

*“Mulher é bicho esquisito” (Rita Lee).*

E “No meio do caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho”. Esta jornada foi completada em um momento da vida pessoal da pesquisadora no qual ela se depara com sua própria feminilidade. Em uma encruzilhada, a tomada de decisão faz-se urgente: seguir em busca de si mesma ou esvair-se (Scappaticci, 2018)? Uma mulher que poderia se manter no Fundo de Cena de sua própria narrativa toma o lugar de protagonista, escritora e diretora de sua própria vida. Bem, o trânsito entre o real e a ficção pode ajudar a lidar com as contingências inexplicáveis da vida.

Donadeli (2017) afirma que a busca por compreender e elucidar o conteúdo subjetivo ao texto de uma obra nada mais é do que uma tentativa de escapar do arrebatamento sofrido durante o contato com ela. Consistiria então em uma defesa e uma resistência ao afetamento. Nesse sentido Chnaiderman (1989) considera que o analista tenta assumir uma posição de quem detém uma verdade que não lhe pertence, ou seja, assumir o lugar da criação.

Entendemos que para tanto, é necessário que se entre no jogo, e assim, a pesquisadora entra e se faz participar do Jogo, e lançando mão dos seus aliados, o método psicanalítico e *Game of Thrones*, busca sentidos para o feminino. Além disso, considerar o ambiente cultural, e a partir dele, a constituição da subjetividade de homens e mulheres pode contribuir para pensar como esses sujeitos se constituem psiquicamente e se organizam sexualmente no mundo contemporâneo.

Em *Game of Thrones*, o feminino se apresenta a partir de aspectos dissociados, representados por mulheres que ocupam papéis e funções diferentes, pré-determinados, na sociedade e na narrativa. Na maior da parte das vezes, figuram no Fundo de Cena, e são apenas joguetes nas mãos dos mais poderosos, salvo algumas exceções, em que são

convocadas a figurar em lugares de sombra ou em posições masculinas, posição discursiva do Jogo dos Tronos. Sustentamos a hipótese de que o Jogo dos Tronos, o primeiro plano, seria o manifesto, enquanto o Fundo de Cena representaria o latente. Por essa perspectiva, e dentro da trama geral, a figuração no Jogo dos Tronos seria apenas sintomática, na medida em que toda a trama se desenvolve por causa dos homens, mesmo quando há participação ativa das mulheres. Em última análise, todas elas são Fundo de Cena para a narrativa como um todo.

Tal posicionamento reflete o mundo contemporâneo, na medida em que a barbárie contemporânea seleciona poucas mulheres, que vão ocupar lugares masculinos, serem simbolicamente homens, para manter um ilusório discurso político de igualdade, e ignora as outras. Assim, o discurso de libertação feminina assume um caráter elitista, pois atinge camadas sociais mais intelectualizadas. Podemos citar como exemplos algumas mulheres poderosas atualmente, como Angela Merkel, Primeira Ministra da Alemanha; Theresa May, Primeira Ministra do Reino Unido; Carmen Lúcia, Ministra do Supremo Tribunal Federal brasileiro; e Dilma Rousseff, ex-presidente do Brasil deposta por um golpe jurídico-parlamentar.

Ainda referente a essa discussão, mas esbarrando em outro ponto, destacamos que *Game of Thrones* tem como característica uma narrativa masculina, na medida em que é escrita, dirigida e produzida por homens, relegando às mulheres um papel de Fundo de Cena, já que a equipe técnica da produção é majoritariamente formada por homens: de 67 episódios, até a sétima e mais recente temporada, apenas oito episódios<sup>25</sup> contaram com mulheres envolvidas no roteiro e direção, a saber: episódio seis da primeira temporada, episódios quatro e seis da segunda temporada, episódios sete e oito da terceira temporada, e episódios quatro e cinco da quarta temporada. Não é nossa intenção abordar e problematizar tal questão neste trabalho, mas cabe sinalizar esse contexto na indústria cinematográfica e suas repercussões.

---

<sup>25</sup> Como demonstrado no Apêndice A.

Para além disso, consideramos que o seriado conta uma história masculina, pois poucas cenas poderiam ser consideradas femininas, ou seja, cenas protagonizadas por mulheres, e mesmo estas dificilmente seriam aprovadas no Teste Bechdel<sup>26</sup>. Nesta narrativa masculina, o ser mulher ou possuir características femininas é usado como ofensa, em sentido depreciativo, por uma mulher (episódio quatro da terceira temporada). O feminino é abordado então como o avesso do masculino, a partir da dicotomia castrado/não castrado, revelando um funcionamento fálico-narcísico, de horror à castração.

Conjecturamos se não se trata de um prolongamento/espelhamento das teorias sexuais infantis, como Horney (1966) aponta sobre as teorias psicanalistas falocêntricas. Para ela, existiria um viés nas teorizações sobre o feminino, pois eram construídas sob um ponto de vista masculino e através do entendimento que se tinha do desenvolvimento masculino. Nesse sentido, a masculinidade e o ser homem, ancoradas no “ter um pênis”, se revelam uma condição tão frágil que precisariam ser defendidas da angústia de castração a todo custo. Uma das defesas utilizadas seria o desprezo e inferiorização do ser “castrado”, relegado a posição de “ser o pênis”, objeto de desejo do outro. Portanto, a desqualificação da mulher se faz presente pela atribuição de qualidades femininas ao outro, caracterizando uma penetração/estupro simbólicos com vistas a enaltecer o masculino.

Nesse sentido, opera-se um embate entre o registro psíquico da feminilidade e o fálico, revelando inscrições pulsionais primitivas, que muitas vezes se encontram escondidas por defesas onipotentes. Tais inscrições pulsionais primitivas, que podem evocar o desamparo, são ofuscadas pelo brilho sempre reinvestido da lógica fálica em uma sociedade patriarcal. Baseados nessas considerações, entendemos o recurso da violência como um reflexo de tal lógica fálica brilhante e polida, uma reação defensiva primitiva frente à

---

<sup>26</sup> Teste criado por Alison Bechdel para apontar a sub-representação de mulheres na indústria cinematográfica, formado por três premissas básicas: 1) presença de duas mulheres com nomes, 2) que conversem entre si, e 3) sobre alguma coisa que não seja um homem.

realidade da castração cujo alvo encarna no ser castrado, a mulher: temos sujeitos, homens e mulheres, que atacam as personagens de *Fundo de Cena* visando destruir sua própria feminilidade.

Conjecturamos que todas as mulheres de *Game of Thrones* são simbolicamente uma só, e todos os aspectos do feminino, diversas vozes que contam do discurso feminino plural, mulheridade. A experiência feminina seria a da diversidade, no qual a mulher precisa constituir-se, inventar e fabricar-se, processo do “tornar-se mulher”. Dessa forma, a busca da identidade feminina revela um descentramento do sujeito que busca novo modo de estar no mundo, pelo registro psíquico da feminilidade, oposto ao registro fálico, e por essa razão, mais fluido, flexível e que permita a emergência de novos sentidos.

Nesse sentido, Santa Cruz (2002) propõe a *admissão da feminilidade*, que apontaria para “uma modalidade de funcionamento subjetivo para além da lógica fálica, lógica dominante na subjetividade contemporânea, capturada e capturável nas poderosas teias que o significante *falo* tece no imaginário social e pessoal.” (p. 35), pois como sugere Birman (1999), será a quebra da identificação fálica que tornará possível uma abertura para o erotismo e a sublimação, bem como uma abertura para alteridade.

Retomando as ideias de Alonso (2002), Alonso (2011), Alonso e Fuks (2012), Freud (1933[1932]) e Horney (1966) sobre a poderosa influência da cultura na constituição subjetiva feminina, cabe aqui o questionamento: o que vai acontecendo que permite que a mulher receba estruturação psíquica para adotar esses papéis pré-estabelecidos? A que e a quem servem a máscara feminina nos moldes nos quais ela se estabelece?

Nossa hipótese é a de que o afeto primariamente investido receba posteriormente investimentos de valores de identidade de gênero, próprios à cultura na qual os sujeitos estão inseridos, como sugere Stoller (1968). Esse processo ofereceria a modulação psíquica necessária para que o amor narcísico e a supervalorização do amor se tornassem fundantes da

constituição subjetiva feminina. A máscara feminina teria, então, dupla função: na medida em que as mulheres lançam mão desse artifício para se estabelecerem em nossa sociedade falocêntrica, de cultura patriarcal, acabam reforçando esse mesmo sistema que constitui o feminino enquanto depreciado, negado, submisso, oposto ao masculino.

Cabe destacar que recentemente, movimentos encabeçados principalmente por grupos feministas, tem sido feito para que se opere uma mudança na maneira que se concebe culturalmente o feminino. Um exemplo digno de ser mencionado é o do “Fight like a girl<sup>27</sup>” (“Lute como uma garota”, em tradução livre), que oferece novos sentidos a uma frase usada costumeiramente para desqualificar alguém. Se trata de um projeto que começou com ilustrações de personagens e personalidades femininas consideradas fortes, positivamente caracterizadas como femininas, e de inspiração para mulheres reais, verdadeira valorização da potência do feminino.

Regina Neri (2005) aponta que o que é designado como movimento feminista consiste na expressão mais organizada do movimento das mulheres em um processo de questionamento e produção de novas formas de subjetividade, uma verdadeira crise histórica no meio social. Assim, o feminino poderia trazer o erotismo para a cultura, uma vez que o homem moderno se encontraria preso no dualismo corpo-espírito e diante da crise dos mitos arcaicos da virilidade (Mayreder, 1905 como citado em Neri, 2005, p. 145).

Se o desejo, o amor e a lei se articulam de diferentes formas em cada período cultural, gerando modos distintos de padecimento, o desenvolvimento de nossa sociedade se fez acompanhar do aparecimento de *pathos* específicos do contexto contemporâneo. As reflexões diversas, sobre a clínica, a cultura, a arte, no repensar das teorias e seus diálogos, nos enriquecem e a nossos posicionamentos e práticas. Entretanto, não cabe à Psicanálise ou a nenhum psicanalista a arrogância de dizer o que é ser mulher, pois não há algo de absoluto e

---

<sup>27</sup> <http://thinkolga.com/2015/02/02/kaol-porfirio-luta-como-uma-garota/>

imutável. A mulheridade é constituída de vicissitudes, particulares a cada uma. Afinal, a essência do feminino não existe, apenas criações e invenções, representações do feminino construídas histórica e culturalmente, e justamente por isso, passíveis de mudanças ao longo do tempo.

## 6. Referências

- Almeida, H. B. (2001). *“Muito mais coisas”*: telenovela, consumo e gênero (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Almeida, H. B. (2007). Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. *Revista Estudos Feministas [online]*, 15(1), 177-192. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n1/a11v15n1.pdf>. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000100011>
- Almeida, A. M. M. (2012). Feminilidade: caminho de subjetivação. *Estudos de Psicanálise*, (38), 29-44. Recuperado de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372012000200004](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372012000200004)
- Almeida, H. B. (2012). Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. *Rev. bras. Ci. Soc. [online]*, 27(79), 125-137. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v27n79/a08.pdf>. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092012000200008>
- Almeida, H. B. (2017). Educação do corpo: o seriado *Mulher* e a promoção de mensagens médico-educativas. *Revista Estudos Feministas [online]*, 25(1), 315-335. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/ref/v25n1/1806-9584-ref-25-01-00315.pdf>. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n1p315>
- Alonso, S. L. (2002). Conferência de Abertura: Interrogando o feminino. In S. L. Alonso, A. C. Gurfinkel, & D. M. Breyton (Orgs), *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo* (pp. 13-29). São Paulo: Escutas.
- Alonso, S. L. (2011). *O tempo, a escuta, o feminino: reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo. Coleção Clínica Psicanalítica.
- Alonso, S. L., & Fuks, M. (2012). *Histeria*. São Paulo: Casa do Psicólogo. Coleção Clínica Psicanalítica.
- Althusser, L. (1985). *Freud e Lacan. Marx e Freud: introdução crítica-histórica*. (W. J. Evangelista, Trad., Ed. rev., 2a ed.). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Araújo, M. L. M. (1999). A construção histórica da sexualidade. In M. Ribeiro (Org.), *O prazer e o pensar. Vol.1* (pp.13-36). São Paulo: Ed. Gente: Cores – Centro de Orientação e Educação Sexual.
- Aulagnier-Spairani, P. (1990). Remarques sur la féminité et ses avatars. In P. Aulagnier-Spairani. *Le désir et la perversion* (pp. 53-79). Paris: Éditions du Seuil.
- Baccarin, M. I. (2000). *Aprendendo a pensar, pensando o aprender: as origens afetivas do pensar* (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Barbosa, K. G. (2017). Afetos e velhice feminina em *Grace and Frankie*. *Revista Estudos Feministas [online]*, 25(3), 1437-1447. Recuperado de

<http://www.scielo.br/pdf/ref/v25n3/1806-9584-ref-25-03-01437.pdf>  
<https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1437>

Bartucci, G. (2000). Psicanálise e estéticas de subjetivação. In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*. (pp. 13-17). Rio de Janeiro: Imago.

Becker, H. S. (1977). Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In G. Velho (Org.), *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*. (pp. 9-26). Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Benjamin, W. (1987). O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. (3.ed., pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.

Benioff, D. (Produtor), & Weiss, D. B. (Produtor). (2011). *Game of Thrones* [série de televisão]. Nova York, NY: HBO.

Bezerra, P. V., & Justo, J. S. (2014). O mito de Don Juan e a subjetividade moderna. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, 11(2), 72-95. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2014v11n2p72>.  
<https://doi.org/10.5007/1807-1384.2014v11n2p72>

Bion, W. R. (1994). *Estudos psicanalíticos revisados* (W. M. M. Dantas, Trad., 3. Ed.). Rio de Janeiro: Imago.

Birman, J. (1999). *Cartografias do feminino*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Birman, J. (2000). A feiúra, forma de horror no neonazismo. In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*. (pp. 242-243). Rio de Janeiro: Imago.

Birman, J. (2007). Laços e desenlaces na contemporaneidade. *Jornal de Psicanálise*, 40(72), 47-62. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v40n72/v40n72a04.pdf>

Borges, L. S. (2008). *Repertórios sobre lesbianidade na novela Senhora do Destino: possibilidades de legitimação e de transgressão*. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Caon, J. L. (1994). O pesquisador psicanalítico e a situação psicanalítica de pesquisa. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 7(2), 145-174.

Carvalho, V. B., & Massarani, L. (2017). Homens e mulheres cientistas: questões de gênero nas duas principais emissoras televisivas do Brasil. *Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. [online]*, 40(1), 213-232. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/interc/v40n1/1809-5844-interc-40-1-0213.pdf>.  
<https://doi.org/10.1590/1809-58442017112>

Chnaiderman, M. (1989). *Ensaio de Psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta.

Corso, D. L., & Corso, M. (2006). *Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed.

Dockhorn, C. N. B. F. (2016). A psicanálise na universidade: desafios ao fazer do psicanalista. *SIG Revista de Psicanálise*. Recuperado de [http://sig.org.br/wp-content/uploads/2016/10/N7\\_EmPauta2.pdf](http://sig.org.br/wp-content/uploads/2016/10/N7_EmPauta2.pdf).

Donadeli, L. M. (2017). *O feminino na escrita de Clarice Lispector: A via crucis do corpo* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.

Eliade, M. (2010). *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva.

Época Negócios (2017, dezembro 29). “Game of Thrones” foi série mais pirateada pelo 6º ano consecutivo. [Notícia online]. Recuperado de <https://epocanegocios.globo.com/Curiosidades/noticia/2017/12/game-thrones-foi-serie-mais-pirateada-pelo-6-ano-consecutivo.html>

Fédida, P. (1992). *Nome, figura e memória: a linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo: Escuta.

Ferenczi, S. (1993). *Diário clínico*. Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1905). Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade. In Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 119-231). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908[1907]). Escritores Criativos e Devaneio. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 9, pp. 135-147). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913). Totem e Tabu. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 13, pp. 11-164). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1914). Sobre o Narcisismo: Uma Introdução. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 75-110). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1915). Repressão. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 145-161). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1917). XXIV Conferência – Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 16, pp. 251-474). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1921). Psicologia de Grupo e a Análise do Ego. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 77-153). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1923[1922]a). Dois Verbetes de Enciclopédia. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 249-273). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1923[1922]b). Observações sobre a Teoria e Prática da Interpretação de Sonhos. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 19, pp. 121-135). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930[1929]). O Mal-Estar na Civilização. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 65-148). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1931). Sexualidade Feminina. In Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 21, pp. 229-253). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1933[1932]). Conferência XXXII – Ansiedade e Vida Instintual In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 22, pp. 85-112). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1933[1932]). Conferência XXXIII – Feminilidade. In Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. 22, pp. 113-133). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1937). Análise Terminável e Interminável. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 23, pp. 223-269). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1940[1922]). A Cabeça de Medusa. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 289-293). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1940[1938]). Esboço de Psicanálise. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 23, pp. 151-222). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1942 [1905-1906]). Personagens Psicopáticos no Palco. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 289-292). Rio de Janeiro: Imago.

Folha UOL. (2017, dezembro 29). ‘Game of Thrones’ é a série mais pirateada do ano... de novo. [Notícia online]. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1946846-game-of-thrones-e-a-serie-mais-pirateada-do-ano-de-novo.shtml>

Fontanari, J. (2008). Mito e Psicanálise: quando eles nos vivem e quando nós os vivemos?. *Contemporânea – Psicanálise e Transdisciplinaridade*, (5), 66-88. Recuperado de <http://www.revistacontemporanea.org.br/site/wp-content/artigos/artigo167.pdf>

G1. (2016, setembro 18). Emmy Awards 2016: ‘Game of thrones’ quebra recorde de prêmios. [Notícia online]. Recuperado de <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/09/emmy-awards-2016-game-thrones-quebra-recorde-de-premios.html>

Gonçalves, C. S. (2002). O feminino, a vergonha e a doença de Virgínia Woolf. In Alonso, S. L., Gurfinkel, A. C. & Breyton, D. M. (Orgs) *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*. (pp. 55-63). São Paulo: Escutas.

- Herrmann, F. (1992). *O que é Psicanálise*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Herrmann, F. (2001). *Introdução à teoria dos campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2006). Psicanálise, ciência e ficção. *Jornal de Psicanálise*, 39(70), 55-79. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v39n70/v39n70a04.pdf>
- Horney, K. (1966). Psicologia feminina. In K. Horney, *Novos Rumos na Psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Hornstein, L. (2008). *As depressões*. São Paulo: Via Lettera.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2016). *Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios. Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal: 2015*. Rio de Janeiro: Autor. Recuperado de <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv99054.pdf>
- Iribarry, I. N. (2003). O que é pesquisa psicanalítica. *Revista Ágora*, 6(1), 115-138. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/agora/v6n1/v6n1a07.pdf>. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982003000100007>
- Jornal O Globo. (2017, agosto 28). 'Game of Thrones' bate novo recorde histórico de audiência. [Notícia online]. Recuperado de <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/game-of-thrones-bate-novo-recorde-historico-de-audiencia-21756884>
- Kehl, M. R. (2001). "Minha vida daria um romance". In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação* (pp. 57-89). Rio de Janeiro: Imago Editora. <https://doi.org/10.28998/0103-6858.2001n27p55-86>
- Kehl, M. R. (2008). *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago.
- Klanovicz, L. R. F. (2010). De Gabriela a Juma: imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras. *Revista Estudos Feministas [online]*, 18(1), 141-160. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/ref/v18n1/v18n1a08.pdf>. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2010000100008>
- Lopes, M. I. V., Borelli, S. H. S., & Resende, V. R. (2002). *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial.
- Macedo, R. M. (2016). Espelho mágico: produção e recepção de imagens de empregadas domésticas em uma telenovela brasileira. *Cad. Pagu [online]*, 48, e164817. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n48/1809-4449-cpa-18094449201600480017.pdf>. <https://doi.org/10.1590/18094449201600480017>
- Martin, G. R. R. (2012). *A Tormenta de Espadas* (As Crônicas de Gelo e Fogo; Vol. 3; J. Candeias, Trad.). São Paulo: Leya.
- Menezes, L. S. (2012). *Desamparo* (Coleção Clínica Psicanalítica). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Menezes, L. S. (2016). A dimensão de extensão do método psicanalítico. *Boletim Formação em Psicanálise*, 24(1) 15-26.

- Mezan, R. (2001). *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva.
- Millecco, M. (2017). No princípio era o texto: Dom Casmurro no papel, Capitu na Tela. *Machado Assis Linha [online]*, 10(20), 110-133. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/mael/v10n20/1983-6821-mael-10-20-0110.pdf>.  
<https://doi.org/10.1590/1983-6821201710207>
- Natansohn, L. G. (2005). O corpo feminino como objeto médico e "mediático". *Revista Estudos Feministas [online]*, 13(2), 287-304. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26883.pdf>.  
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200004>
- Naves, R. E. Z., Paravidini, J. L. L., & Romera, M. L. C. (2011). Do Real ao Método: Uma travessia com Herrmann e Lacan. *Revista Vórtice [on-line]*. Recuperado de <http://www.revistavortice.com.br/2011/03/do-real-ao-metodo-uma-travessia-com.html>.
- Neri, R. (2005). *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Oliveira, H. M. (2016). O “Nostálgico” e o “Contemporâneo”: algumas considerações sobre o lugar do psicanalista no século XXI. *Cadernos de Psicanálise (CPRJ)*, 38(34), 25-45. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v38n34/v38n34a02.pdf>
- Porchat, P. (2014). Ato performativo e desconstrução: o gênero em Judith Butler. In P. E. S. Ambra, & N. Silva Jr (Orgs). *Histeria e Gênero*. São Paulo: nVersos.
- Ramos, F. P. (2000). Teoria do Cinema e Psicanálise: Intersecções. In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*. (pp. 123-144). Rio de Janeiro: Imago.
- Rivière, J. (1929). Womanliness as Masquerade. *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 303-313.
- Rocha, S. M. (2007). Televisão, mundo da vida e mobilidade simbólica: a favela e seus moradores na visão de adolescentes. *Rev. Sociol. Polit. [online]*, (29), 131-145. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n29/a10n29.pdf>.  
<https://doi.org/10.1590/S0104-44782007000200010>
- Romera, M. L. C. (2002). Postura interrogante-interpretante: por quem os sinos dobram???. In L. M. Barone, A. Giovannetti, L. Herrmann, M. Taffarel, & R. M. Zecchin (Orgs.), *O Psicanalista: hoje e amanhã. O II Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por escrito* (Vol. 1, pp. 47-57). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Rosa, M. D., & Domingues, E. (2010). O método na pesquisa psicanalítica de fenômenos sociais e políticos: a utilização da entrevista e da observação. *Revista Psicologia & Sociedade*, 22(1), 180-188. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822010000100021>
- Santa Cruz, M. A. (2002). O paradoxo da saída feminina na cultura contemporânea. In Alonso, S. L., Gurfinkel, A. C. & Breyton, D. M. (Orgs) *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*. (pp. 33-43). São Paulo: Escutas.
- Santos, D. S.; & Medeiros, A. G. A. (2012). O futebol feminino no discurso televisivo. *Rev. Bras. Ciênc. Esporte [online]*, 34(1), 185-196. Recuperado de

<http://www.scielo.br/pdf/rbce/v34n1/v34n1a13.pdf>.  
[32892012000100013](http://www.scielo.br/pdf/rbce/v34n1/v34n1a13.pdf)

<https://doi.org/10.1590/S0101-32892012000100013>

Santos, T. C. (2002). Do saber suposto ao saber exposto: experiência analítica e a investigação em psicanálise. In W. Beividas. *Psicanálise, pesquisa e universidade*. (pp. 71-83). Rio de Janeiro: Contracapa.

Scappaticci, A. L. M. S. (2018). Uma janela com vista. In C. Castelo Filho (Org.), *Sobre o feminino: reflexões psicanalíticas*. São Paulo: Blucher.

Seminério, F. L. P. (1986). O problema do método: limite ou expansão em ciências humanas. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 38(2), 3:17.  
<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abp/article/view/19241/17975>

Silva, L. C. A. (2017, maio). Ensinar e pesquisar psicologia por meio da arte. *XV ESPU – Encontro Semestral do curso de Psicologia do Centro Univesitário do Triângulo - UNITRI*. Uberlândia – MG, Brasil. XV.

Stoller, R. (1968). A further contribution to the study of gender identity. *Internacional Journal of Psycho-Analysis*, 49, 220-226.

Sturluson, S. (2006). *The Prose Edda: Tales from Norse Mythology* (J. L. Byock, Trans.). London: Penguin Books.

Trento, F. B., & Correia, G. C. (2012). Narrativa ou Marketing Transmídia? Complexificação da Narrativa Seriada em “Game of Thrones”. In *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Fortaleza, Ceará, Brasil, 35. Recuperado de <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1238-1.pdf>

Zanetti, L. (2016, junho 27). Game of Thrones: Na temporada de Jon Snow, são as mulheres que brilham (Crítica). *Adoro Cinema*, [Notícia online]. Recuperado de <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-122521/>

Zanetti, L. (2016, setembro 19). Emmy Awards 2016: Game of Thrones se consagra como a maior vencedora da história e produtores falam sobre spin-off. *Adoro Cinema*, [Notícia online]. Recuperado de <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-124513/>

Zanforlin, S. (2005). *Rupturas possíveis: representação e cotidiano na Série Os Assumidos (Queer as Folk)*. São Paulo: Annablume.

## 7. Apêndices: Guia de viagem ao universo de *Game of Thrones*

### 7.1. Apêndice A – Lista de episódios e Ficha Técnica<sup>28</sup>

Temporada 01 – Lançamento: 2011				
Ep	Título	Título traduzido	Direção	Roteiro
1	Winter is Coming	O Inverno está Chegando	Tim Van Patten	David Benioff e D. B. Weiss
2	The Kingsroad	A Estrada do Rei	Tim Van Patten	David Benioff e D. B. Weiss
3	Lord Snow	Lorde Snow	Brian Kirk	David Benioff e D. B. Weiss
4	Cripples, Bastards and Broken Things	Aleijados, Bastardos e Coisas Quebradas	Brian Kirk	Bryan Cogman
5	The Wolf and The Lion	O Lobo e O Leão	Brian Kirk	David Benioff e D. B. Weiss
6	A Golden Crown	Uma Coroa Dourada	Brian Kirk	David Benioff, D. B. Weiss e <b>Jane Espenson</b>
7	You Win Or You Die	Você Vence Ou Você Morre	Daniel Minahan	David Benioff e D. B. Weiss
8	The Pointy End	O Ponto Final/A Ponta Afiada	Daniel Minahan	George R. R. Martin
9	Baelor	Baelor	Alan Taylor	David Benioff e D. B. Weiss
10	Fire and Blood	Fogo e Sangue	Alan Taylor	D. Benioff e D.B. Weiss

<sup>28</sup> As mulheres envolvidas na produção e roteiro estão assinaladas em **negrito**.

Temporada 02 – Lançamento: 2012				
Ep	Título	Título traduzido	Direção	Roteiro
1	The North Remembers	O Norte se Lembra	Alan Taylor	David Benioff e D. B. Weiss
2	The Night Lands	As Terras Noturnas/Sombrias	Alan Taylor	David Benioff e D. B. Weiss
3	What Is Dead May Never Die	O Que Está Morto Não Pode Morrer	Alik Sakharov	Bryan Cogman
4	Garden of Bones	Jardim dos Ossos	David Petrarca	<b>Vanessa Taylor</b>
5	The Ghost of Harrenhal	O Fantasma de Harrenhal	David Petrarca	David Benioff & D. B. Weiss
6	The Old Gods and the New	Os Deuses Antigos e os Novos	David Nutter	<b>Vanessa Taylor</b>
7	A Man Without Honor	Um Homem Sem Honra	David Nutter	David Benioff & D. B. Weiss
8	The Prince of Winterfell	O Príncipe de Winterfell	Alan Taylor	David Benioff & D. B. Weiss
9	Blackwater	Água Negra	Neil Marshall	George R. R. Martin
10	<i>Valar Morghulis</i>	<i>Valar Morghulis</i> – Todos os Homens Devem Morrer	Alan Taylor	David Benioff & D. B. Weiss Neil Marshall

Temporada 03 – Lançamento: 2013				
Ep	Título	Título traduzido	Direção	Roteiro
1	<i>Valar Dohaeris</i>	<i>Valar Dohaeris</i> – Todos os Homens Devem Servir	Daniel Minahan	David Benioff & D. B. Weiss
2	Dark Wings, Dark Words	Asas Escuras, Palavras Escuras	Daniel Minahan	<b>Vanessa Taylor</b>
3	Walk of Punishment	Caminhada da Punição	David Benioff	David Benioff & D. B. Weiss
4	And Now His Watch Is Ended	E Agora Sua Patrulha/Vigília Terminou	Alex Graves	David Benioff & D. B. Weiss
5	Kissed by Fire	Beijado pelo Fogo	Alex Graves	Bryan Cogman
6	The Climb	A Escalada	Alik Sakharov	David Benioff & D. B. Weiss
7	The Bear and the Maiden Fair	O Urso e a Bela Donzela	<b>Michelle</b> <b>MacLaren</b>	George R. R. Martin
8	Second Sons	Segundos Filhos	<b>Michelle</b> <b>MacLaren</b>	David Benioff & D. B. Weiss
9	The Rains of Castamere	As Chuvas de Castamere	David Nutter	David Benioff & D. B. Weiss
10	<i>Mhysa</i>	<i>Mhysa</i> – Mãe	David Nutter	David Benioff & D. B. Weiss

Temporada 04 – Lançamento: 2014				
Ep	Título	Título traduzido	Direção	Roteiro
1	Two Swords	Duas Espadas	D. B. Weiss	David Benioff & D. B. Weiss
2	The Lion and the Rose	O Leão e a Rosa	Alex Graves	George R. R. Martin
3	Breaker of Chains	Quebradora de Correntes	Alex Graves	David Benioff & D. B. Weiss
4	Oathkeeper	Cumpridora de Promessas	<b>Michelle MacLaren</b>	Bryan Cogman
5	First of His Name	Primeiro de Seu Nome	<b>Michelle MacLaren</b>	David Benioff & D. B. Weiss
6	The Laws of Gods and Men	As Leis dos Deuses e dos Homens	Alik Sakharov	Bryan Cogman
7	Mockingbird	Sabiá/Passarinho/Pombinha	Alik Sakharov	David Benioff & D. B. Weiss
8	The Mountain and the Viper	A Montanha e a Víbora	Alex Graves	David Benioff & D. B. Weiss
9	The Watchers on the Wall	Os Vigilantes/ Os Patrulheiros na Muralha	Neil Marshall	David Benioff & D. B. Weiss
10	The Children	As Crianças/Os Filhos	Alex Graves	David Benioff & D. B. Weiss

Temporada 05 – Lançamento: 2015				
Ep	Título	Título traduzido	Direção	Roteiro
1	The Wars to Come	As Guerras Que Virão	Michael Slovis	David Benioff & D. B. Weiss
2	The House of Black and White	A Casa do Preto e Branco	Michael Slovis	David Benioff & D. B. Weiss
3	High Sparrow	Alto Pardal	Mark Mylod	David Benioff & D. B. Weiss
4	Sons of the Harpy	Filhos da Harpia	Mark Mylod	Dave Hill
5	Kill the Boy	Mate o Garoto	Jeremy Podeswa	Bryan Cogman
6	Unbowed, Unbent, Unbroken	Não Rebaixados, Não Sumissos/ Curvados, Não Quebrados	Jeremy Podeswa	Bryan Cogman
7	The Gift	O Presente	Miguel Sapochnik	David Benioff & D. B. Weiss
8	Hardhome	Durolar	Miguel Sapochnik	David Benioff & D. B. Weiss
9	The Dance of Dragons	A Dança dos Dragões	David Nutter	David Benioff & D. B. Weiss
10	Mother's Mercy	Misericórdia da Mãe	David Nutter	David Benioff & D. B. Weiss

Temporada 06 – Lançamento: 2016				
Ep	Título	Título traduzido	Direção	Roteiro
1	The Red Woman	A Mulher Vermelha	Jeremy Podeswa	David Benioff & D. B. Weiss
2	Home	Lar	Jeremy Podeswa	Dave Hill
3	Oathbreaker	Quebrador de Promessas	Daniel Sackheim	David Benioff & D. B. Weiss
4	Book of Stranger	Livro do Estranho	Daniel Sackheim	David Benioff & D. B. Weiss
5	The Door	A Porta	Jack Bender	David Benioff & D. B. Weiss
6	Blood of My Blood	Sangue do Meu Sangue	Jack Bender	Bryan Cogman
7	The Broken Man	O Homem Quebrado	Mark Mylod	Bryan Cogman
8	No One	Ninguém	Mark Mylod	David Benioff & D. B. Weiss
9	Battle of Bastards	A Batalha dos Bastardos	Miguel Sapochnik	David Benioff & D. B. Weiss
10	The Winds of Winter	Os Ventos do Inverno	Miguel Sapochnik	David Benioff & D. B. Weiss

Temporada 07 – Lançamento: 2017				
Ep	Título	Título traduzido	Direção	Roteiro
1	Dragonstone	Pedra do Dragão	Jeremy Podeswa	David Benioff & D. B. Weiss
2	Stormborn	Nascida da Tormenta	Mark Mylod	Bryan Cogman
3	The Queen's Justice	A Justiça da Rainha	Mark Mylod	David Benioff & D. B. Weiss
4	The Spoils of War	Os Espólios da Guerra	Matt Shakman	David Benioff & D. B. Weiss
5	Eastwatch	Vigília Leste/ Atalaia Leste	Matt Shakman	Dave Hill
6	Beyond the Wall	Além da Muralha	Alan Taylor	David Benioff & D. B. Weiss
7	The Dragon and the Wolf	O Dragão e o Lobo	Jeremy Podeswa	David Benioff & D. B. Weiss

Fonte: Adoro Cinema - <http://www.adorocinema.com/series/serie-7157/temporadas/>

## 7.2. Apêndice B – Mapa do mundo de *Game of Thrones*: *Westeros e*

*Essos*



### 7.3. Apêndice C - As Grandes Casas dos Sete Reinos<sup>29</sup>

- Casa Stark

Lema: “*Winter is Coming*” (O inverno está chegando)

Sede: *Winterfell/The North* (Winterfell, no Norte)

Membros: Eddard (Ned), **Catelyn**<sup>30</sup>, Robb, **Talisa**<sup>30</sup>, **Sansa**, **Arya**, Bran, Rickon, Jon<sup>31</sup>.

Selo:



- Casa Arryn

Lema: “*As High As Honor*” (Tão alto quanto a honra)

Sede: *The Eyrie/The Valle* (Ninho da Águia, no Vale)

Membros: Jon<sup>32</sup>, **Lysa**<sup>30</sup>, Robin

Selo:




---

<sup>29</sup> Os nomes das personagens femininas estão assinaladas em **negrito**.

<sup>30</sup> Por casamento. As leis do casamento westerosi remetem às leis romanas, na qual a esposa se torna propriedade do marido, adotando seu sobrenome (Araújo, 1999).

<sup>31</sup> Jon Snow é considerado bastardo até a sexta temporada, e a rigor não recebe o sobrenome da família. Foi incluído dentre os membros da Casa, pois mesmo sem o nome Stark, tem o sangue de Ned, e é assim considerado pela família e pelo povo.

<sup>32</sup> Jon Arryn está morto já durante o primeiro episódio da primeira temporada. Cabe mencioná-lo uma vez que sua morte é um dos gatilhos para o início da trama.

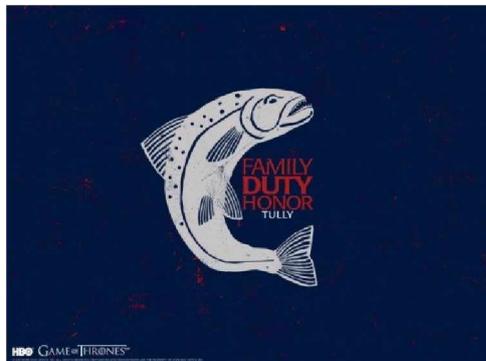
- Casa Tully

Lema: “*Family, Duty, Honor*” (Família, Dever, Honra)

Sede: Riverrun/Riverlands (Correrrio, nas Terras Fluviais)

Membros: Hoster, **Catelyn**, **Lysa**, Edmure, Bryden *BlackFish* (Peixe Negro)

Selo:



- Casa Greyjoy

Lema: “*We do not sow*” (Nós não semeamos)

Sede: Pyke/The Iron Isles (Pyke, nas Ilhas de Ferro)

Membros: Balon, **Yara**, Theon, Euron

Selo:



- Casa Lannister

Lema: “*Hear me Roar*” (Ouça-me rugir)

Sede: Casterly Rock/The Westerlands (Rochedo Casterly, nas Terras Ocidentais)

Membros: Tywin, **Cersei**, Jaime, Tyrion

Selo:



- Casa Baratheon

Lema: “*Ours is the Fury*” (Nossa é a fúria)

Sede: Storm’s End/The Stormlands (Ponta Tempestade, nas Terras da Tempestade)

Membros: Robert, **Cersei**<sup>30</sup>, Joffrey<sup>33</sup>, **Myrcella**<sup>33</sup>, Tommen<sup>33</sup>, **Margeary**<sup>30</sup>  
 Stannis, **Selyse**<sup>30</sup>, **Shireen**  
 Renly, **Margeary**<sup>30</sup>

Selo:



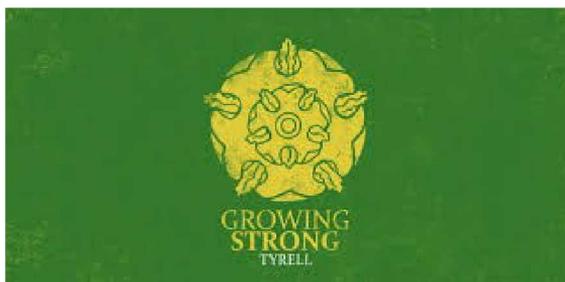
- Casa Tyrell

Lema: “*Growing Strong*” (Crescendo Fortes)

Sede: Highgarden/The Reach (Jardim de Cima, na Campina)

Membros: **Olenna**<sup>30</sup>, Mace, Loras, **Margeary**

Selo:



- Casa Martell

Lema: “*UnBowed, UnBent, UnBroken*” (Insubmissos, Não Curvados, Não Quebrados)

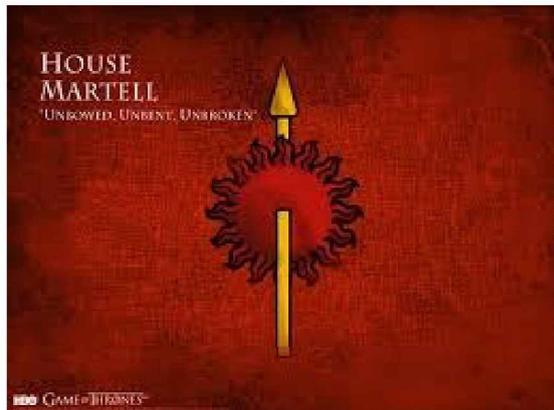
---

<sup>33</sup> Ainda que sejam filhos bastardos de Cersei e Jaime, Joffrey, Myrcella e Tommen são considerados Baratheon pois são “oficialmente” filhos do Rei Robert.

Sede: Sunspear/Dorne (Lançassolar, em Dorne)

Membros: Doran, Trystane, Oberyne, **Ellaria**<sup>30</sup>, **Serpentes de Areia**<sup>34</sup>

Selo:



- Casa Targaryen

Lema: “*Fire and Blood*” (Fogo e Sangue)

Sede: Dragonstone/Crownlands (Pedra do Dragão, nas Terras da Coroa)

Membros: Viserys, **Daenerys**, Jon<sup>35</sup>

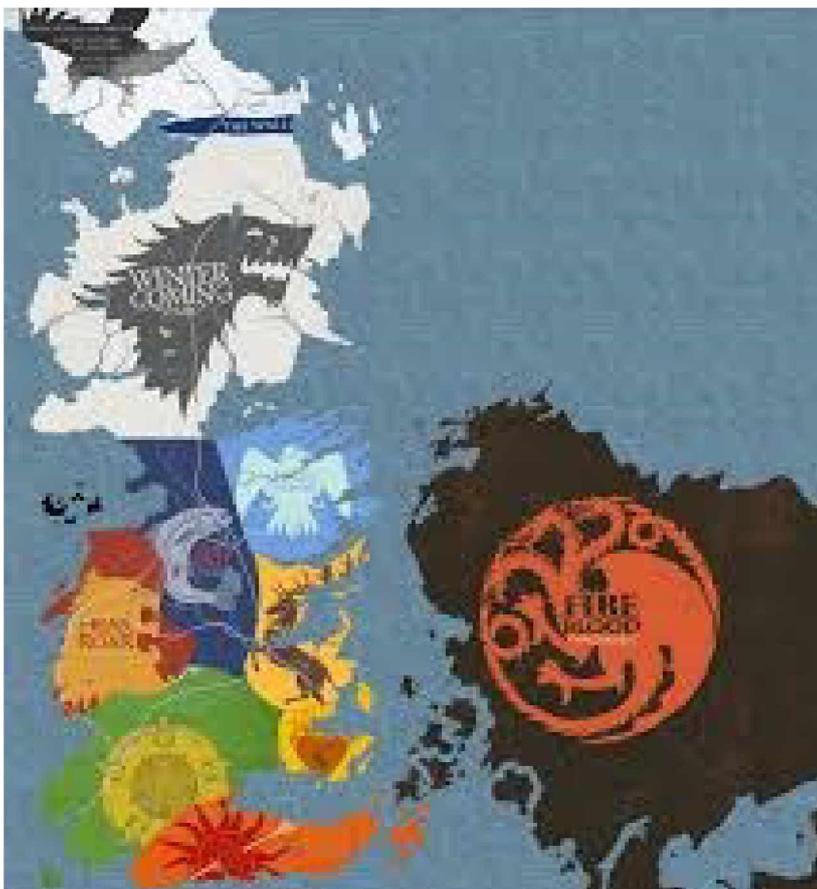
Selo:



<sup>34</sup> Obara, Nymeria e Tyene Sand são bastardas, mas carregam o sangue Martell de seu pai, Oberyne. Foram incluídas dentre os membros da Casa pela linhagem sanguínea e por serem assim consideradas pela família e pelo povo, tal como Jon Snow.

<sup>35</sup> Na sexta temporada, a verdadeira origem de Jon Snow é revelada, sendo na verdade sobrinho de Ned Stark, e não seu filho bastardo. Ao final da sétima temporada, descobre-se seu status de filho legítimo de Rhaegar Targaryen, irmão mais velho de Daenerys, que casou-se em segredo com Lyanna Stark, irmã mais nova de Ned. Ele foi considerado, portanto, membro da família Targaryen por essa vinculação sanguínea, ainda que o mesmo desconheça tal fato.

#### 7.4. Apêndice D – Domínios das Grandes Casas em Westeros e Essos



## 7.5. Apêndice E – Galeria de Personagens



Cersei



Joffrey



Tommen



Myrcella



Jaime



Tywin



Tyrion



Rei Robert