

MULHERES “ESTRANHAS”: (IM)POSSIBILIDADES DO FEMININO EM WESTEROS

“Weird” women: (Im)possibilities of the feminine in Westeros

Mujeres “raras”: (Im)posibilidades de lo femenino en Westeros

Felipe Kolinski Machado¹

Ana Carolina Fonseca Carvalho²

DOI: 10.31501/esf.v1i32.15461

Resumo: A partir da trajetória de quatro personagens de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones*, mulheres “estranhas”, por romperem com paradigmas hegemônicos e/ou por terem suas origens em terras distantes, o objetivo deste texto é observar quais são as possibilidades do feminino então estabelecidas. Empreendemos uma análise crítica cultural da mídia, ancorada em referenciais caros aos estudos de gênero/feministas e, ao fim, observamos a reiteração de lugares patriarcais, LGBTfóbicos e racistas.

Palavras-chave: *As Crônicas de Gelo e Fogo. Game of Thrones.* Análise crítica cultural da mídia. Gênero. Mulheres.

Abstract: Based on the trajectory of four characters from *A Song of Ice and Fire* and *Game of Thrones*, “weird” women, for breaking with hegemonic paradigms and/or for having their origins in distant lands, the objective of this text is to observe which are the possibilities of the feminine then established. We undertake a critical cultural analysis of the media, anchored in references dear to gender/feminist studies and, in the end, we observe the reiteration of patriarchal, LGBTphobic and racist places.

Keywords: *A Song of Ice and Fire. Game of Thrones.* Critical cultural analysis of the media. Gender. Women.

Resumen: A partir de la trayectoria de cuatro personajes de *Canción de Hielo y Fuego* y *Juego de Tronos*, mujeres “raras”, por romper con paradigmas hegemónicos y/o por tener orígenes en tierras lejanas, el objetivo de este texto es observar cuáles son las posibilidades de lo femenino entonces establecidas. Realizamos un análisis cultural crítico de los medios, anclado en referencias caros a los estudios feministas/de género y, al final, observamos la reiteración de lugares patriarcales, LGBTfóbicos y racistas.

Palabras-clave: *Canción de hielo y fuego. Juego de Tronos.* Análisis cultural crítico de los medios. Género. Mujer.

¹ Doutor; UFMG e UFOP, Belo Horizonte, MG, Brasil. felipeviero@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-8051-126X>

² Mestranda; UFOP, Ouro Preto, MG, Brasil. ana.cfc@aluno.ufop.edu.br | <https://orcid.org/0009-0006-4619-5204>



Introdução

No contexto de *As Crônicas de Gelo e Fogo* (saga literária de autoria de George Martin, com mais de 90 milhões de cópias vendidas, em mais de 50 idiomas) e *Game of Thrones* (HBO – 2011-2019, adaptação audiovisual, que contou com cerca de um bilhão de pessoas acompanhando apenas à última temporada) (Game of Thrones, 2019), o continente *Westeros* é compreendido como o centro de referência do mundo conhecido. Sob perspectiva colonial, para além de lógicas patriarcais, generificadas e heteronormativas, o que escapa a essas fronteiras, físicas e simbólicas, é compreendido sob as lentes do selvagem, do exótico, do retrógrado e do equivocado (Hardy, 2019).

Visualizamos a saga como representativa do que se toma como cultura pop, ou seja, na condição de uma constelação afetiva que, para além de entreter e de visar ao lucro, expõe disputas sociais, produz significações e gera impacto nos modos como os sujeitos entendem a si e ao mundo que os cerca (Sá et al., 2015). Observamos a mídia, neste contexto, na condição de um dispositivo pedagógico (Kellner, 2001; Fischer, 2002) que, ao passo que dá a ver tensões sociais, igualmente estabelece parâmetros para compreendê-las. Para além do caráter fantástico, a trama mobiliza sentidos amplos em torno de questões de gênero, sexualidade e raça, tal qual atestam pesquisas que acessamos e que também desenvolvemos (Frankel, 2014; Hardy, 2019; Trejo Morales, 2020; Kolinski Machado, 2022), dizendo de quais vidas podem importar na ficção e, também, para além dela.

A pesquisa aqui desenvolvida insere-se em uma investigação mais ampla que, a partir das narrativas literária e audiovisual da saga, tem por objetivo compreender, com base na trajetória de determinadas personagens, quais sentidos sobre gênero e sexualidade são mobilizados. Aqui, em

particular, voltamos nossa atenção a quatro personagens femininas (Ygritte, do Norte; Ellaria, do Sul; Missandei, do Leste; Brienne, do Oeste), tomadas como mulheres “estranhas”, por romperem com determinados paradigmas hegemônicos e/ou por terem suas origens em terras distantes geográfica e culturalmente para os padrões de *Westeros*. Em diálogo com Louro (2008), entendemos que esses corpos estranhos, em um sistema pautado por lógicas heteronormativas, patriarcais e racistas, perturbam, incomodam e, ao mesmo tempo, fascinam, sendo lugares chave para refletirmos acerca de quais vidas podem importar (Butler, 2019), na trama e para além dela. De um ponto de vista metodológico, tomamos o texto literário e audiovisual em uma dimensão alargada e, nestes textos multimodais, buscamos marcas que tragam respostas aos nossos questionamentos a partir de uma análise crítica cultural da mídia (Kellner, 2001), ancorada em referenciais caros aos estudos de gênero/feministas (Mulvey, 1983; Butler, 2012; Butler, 2019; Louro, 2008; Collins, 2019; Crenshaw, 2004; Spivak, 2019). Em relação à produção audiovisual, em específico, desenvolvemos um protocolo analítico voltado ao estudo de cenas (Kolinski Machado, 2022), que prevê descrição detalhada, reflexão acerca de enquadramentos/movimentos de câmera, reprodução de diálogos pertinentes, ponderações acerca da paisagem sonora e, ainda, a reprodução de frames ilustrativos.

Ygritte, a mulher selvagem que vem do Norte

Os selvagens pareciam achar Ygritte uma grande beleza, por causa de seus cabelos; cabelos ruivos eram raros entre o povo livre, e dizia-se que aqueles que o possuíam tinham sido beijados pelo fogo, o que supostamente era sinal de sorte. Os cabelos de Ygritte até podiam ser sinal de sorte, e certamente eram ruivos, mas eram também tão embaraçados que Jon se sentia tentado a perguntar se ela só o escovava na mudança da estação. Sabia que na corte de um senhor a garota nunca teria sido considerada algo

mais do que comum. Tinha um rosto redondo de camponesa, nariz achatado e dentes ligeiramente tortos, e os olhos eram afastados demais (Martin, 2012B, p. 265).

Interpretada, na trama audiovisual, pela atriz escocesa Rose Leslie (25/27 anos durante veiculação), Ygritte é uma guerreira que vive ao norte de *Westeros*, nas terras livres para além da Muralha. O clima é frio, inóspito, com presença de neve e geleiras. Na saga, a Muralha, uma estrutura constituída com gelo e magia ancestral, separa a civilização do desconhecido há milhares de anos. Ainda que muitos atribuam sua existência à necessidade de afastamento das tribos selvagens, na verdade a contenção foi desenvolvida como proteção contra os Caminhantes Brancos (criaturas monstruosas) e seu exército de mortos-vivos (nos quais, no princípio da saga, apenas os “retrógados”, como os “selvagens”, consideram reais). Cabe destacar, então, que ao contrário de *Westeros*, de inspiração medieval e correlata organização social em termos de gênero, sexualidade e raça, para além da Muralha os costumes e crenças são diversos. Tal qual reproduzido no trecho acima, bem como naquele que segue abaixo, tais percepções, em capítulo narrado pela personagem Jon Snow, com quem Ygritte posteriormente vive um relacionamento, são evidentes, dizendo de lógicas coloniais de compreensão (estranho/selvagem x cotidiano/civilizado) (Hardy, 2019).

Não era de admirar que os Sete Reinos considerassem o povo livre pouco acima dos animais. Eles não têm leis, nem honra, nem sequer simples decência. Roubam-se continuamente uns aos outros, reproduzem-se como animais, preferem a violação ao casamento, e enchem o mundo de filhos ilegítimos (Martin, 2012B, p. 267).

O comportamento inadequado (sob lógicas de *Westeros*) de Ygritte se manifesta a partir de diferentes aspectos, mas, em especial, no modo como ela performa a feminilidade (em sendo uma guerreira, que assume posição ativa em relação a sua vida/identidade) e, ainda, pela liberdade com que

encara sua sexualidade (Butler, 2012). Em dado instante de *Game of Thrones* (T03Ep05), Jon está com o povo livre, fazendo-se passar por aliado contra a Patrulha da Noite (grupo responsável pela Muralha, do qual Jon é integrante e que tem, dentre outros votos, a castidade). Na cena que aqui nos interessa, Ygritte e Jon estão em uma caverna, com águas termais. Ygritte diz que é hora de Jon provar que não é mais um membro da Patrulha da Noite, que os antigos votos devem ser quebrados e que deseja que ele a veja inteira. Ao passo que o diálogo se desenvolve, Ygritte tira suas roupas, mostrando-se nua a Jon e à audiência. A cena prossegue, com as personagens beijando-se e, em seguida, fazendo sexo. Para além de um olhar masculino (Mulvey, 1983) que percorre a cena, com especial ênfase no corpo nu e feminino que é exposto enquanto objeto de contemplação, o que consideramos pertinente ressaltar é a constituição de Ygritte, a “selvagem”, como uma mulher que, destoando de grande parte das demais personagens femininas da saga (com exceção de vilãs, como Cersei e Melisandre), possui uma agência sobre seu corpo e sua sexualidade. Nos livros isso também é explicitado.

Mas os dedos de Ygritte desatavam seus cordões, e a língua dela estava na sua boca, e a mão dela tinha deslizado para dentro de sua roupa de baixo e trazido-o para fora, e ele já não conseguia ver os represeiros, só Ygritte. Ela mordeu seu pescoço, e ele esfregou o nariz no dela, enterrando-o em seus espessos cabelos ruivos. [...] – Não é bom? – sussurrou Ygritte enquanto o guiava para dentro de si. Estava ensopada, lá embaixo, e não era nenhuma donzela, isso era evidente, mas Jon não se importou [...] – Não é muito bom? – voltou a dizer. – Não tão depressa, oh, devagar, sim, assim. Aí, aí, sim, bom, bom. Não sabe nada, Jon Snow, mas eu posso ensinar (Martin, 2012B, p. 457).

No decorrer da narrativa, agora em campos opostos, Ygritte e Jon enfrentam-se, junto a outros combatentes, pelo controle de Castelo Negro (base da Patrulha da Noite, que detém o domínio do portão da Muralha, pelo qual o povo livre pretende passar a fim de escapar do exército dos mortos). Na batalha, Ygritte acaba ferida, morrendo nos braços de Jon. Os amantes despedem-se concordando

que não deveriam nunca ter deixado a caverna. Valerie Frankel (2014), ao abordar a personagem, o faz a partir da imagem da guerreira, asseverada pela ousadia e agressividade, mas, assim como aqui propomos, ressalta a agência sobre sua própria sexualidade como elemento relevante. Ao analisar o relacionamento Ygritte/Jon, a pesquisadora sugere que observemos como, a partir de diferentes aspectos, Ygritte parece ocupar uma posição hegemonicamente estabelecida como masculina ao passo que Jon ocuparia uma feminina (Ygritte, por exemplo, é quem detém experiência sexual e que dá início ao ato; Jon mostra-se tímido, avesso às investidas, preocupado com a possibilidade de uma gravidez e, em especial no contexto de convívio com o povo livre, é percebido como delicado). Ygritte (Figura 01) é a “mulher estranha” que vem de uma terra longínqua, que desconhece os hábitos e costumes “civilizados” (em dado momento da narrativa, impressiona-se, diante de uma torre em ruínas, com a habilidade de construção de Westeros), que rompe com uma performatividade de gênero estabelecida (usa roupas masculinas, é uma guerreira) e que é ativa no que se refere à gestão de sua sexualidade. É um corpo singular, diferente, que não cabe em Westeros. Ao morrer na Muralha, lutando para ali poder permanecer com os seus, parece indicar que seu corpo havia ultrapassado, simbólica e materialmente, uma fronteira. Como “selvagem” apenas um espaço lhe é permitido: para além da Muralha, em um exílio, distante da civilização onde, ao final, ela acaba sendo enterrada.



Figura 01 – Ygritte, a selvagem (HBO)

Ellaria, a mulher exótica que vem do Sul

– Permita-me que os apresente, senhor de Lannister. [...] Ergueu uma mão esguia para uma mulher de cabelos negros que se encontrava na retaguarda, fazendo-lhe sinal para que se aproximasse. – E esta é Ellaria Sand, minha amante. Tyrion engoliu um gemido. Sua amante, e bastarda. Cersei vai ter um chilique daqueles se ele a quiser no casamento. Se atribuísse à mulher um lugar em algum canto escuro afastado dos nobres, a irmã iria se arriscar a despertar a fúria do Víbora Vermelha. Sentá-la ao lado dele faria com que todas as outras mulheres no estrado se ofendessem (Martin, 2012B, p. 663).

Dorne, no extremo sul de Westeros, de clima árido, é a região mais quente do continente. A população dornesa não é branca, descendendo dos Roinares (originários de Essos, continente vizinho e considerado, sob lógica colonial, inferior). Para além da aparência física distante daquela que,

hegemonicamente, se estabelece em Westeros, os hábitos e costumes são igualmente particulares. No contexto da saga, Dorne possui uma relação de maior liberdade com a sexualidade (príncipe Oberyn e Ellaria, sua amante, por exemplo, são bissexuais), com distinta atribuição de papéis de gênero (há, de modo mais assíduo, mulheres guerreiras e, em se tratando do controle da região, a regra é pela primogenitura, não pelo gênero do herdeiro) e com a convivência com bastardos.

No trecho reproduzido acima, no qual Ellaria (interpretada pela atriz britânica, de ascendência indiana, Indira Varma, que tinha entre 41 e 44 anos no instante de veiculação) é apresentada, tais diferenças tornam-se perceptíveis. Em dado momento da trama audiovisual (T05Ep09), ao dialogar com Jaime Lannister acerca do relacionamento incestuoso que ele tem com sua irmã, Cersei, Ellaria aborda as diferenças entre Dorne e os demais reinos de Westeros.

- Você acha que não aprovo. Por quê? Porque desaprovam esse tipo de coisa na sua cidade? Desaprovam Oberyn e eu na sua cidade. Aqui, ninguém nem piscou. Há 100 anos ninguém piscaria por vocês, se vocês se chamassem Targaryen. Isso muda sempre. Quem devemos amar e quem não devemos. A única coisa que se mantém é que sabemos quem queremos [Ellaria] (Game of Thrones, 2011-2019).

Ainda que aceita em sua terra natal, o mesmo não se dá quando, acompanhando Oberyn a um casamento monárquico, ela chega à capital.

Enquanto atravessavam o pátio, o Príncipe Oberyn de Dorne pôs-se ao lado deles, de braço dado coma amante de cabelos negros. Sansa deu um olhar de relance curioso à mulher. Era filha ilegítima, não era casada, e tinha dado duas filhas bastardas ao príncipe, mas não temia olhar nos olhos nem sequer a rainha [...] – Era quase uma prostituta quando ele a encontrou, senhora – confidenciara a aia – e agora é quase uma princesa. – Sansa nunca antes tinha estado tão perto da dornesa. Não é realmente bela, pensou, mas há alguma coisa nela que atrai o olhar (Martin, 2012A, p. 1017).

A relação de Ellaria com sua sexualidade, igualmente, é elemento central em sua representação e na constituição da personagem como um corpo feminino, deslocado, e que gera perturbações às lógicas hegemônicas da “civilizada” Westeros. Ao longo terceiro livro, ao conversar com Tyrion, esse caráter hipersexualizado de Ellaria é destacado por Oberyn, que manifesta o desejo de partilhar uma prostituta com Ellaria (Mas nunca dividimos uma bela loura. E Ellaria está curiosa. Conhece alguma criatura assim?) e, em razão de articulações políticas que se desenham, quando fala em casar-se com Cersei (A rainha até insinuou um casamento. Sua Graça precisa de outro marido, e quem melhor do que um príncipe de Dorne? Ellaria acha que eu devia aceitar. Basta a ideia de ter Cersei em nossa cama para deixar aquela gata lúbrica molhada). Em determinada cena da série (T04Ep01), logo após chegarem à capital, Oberyn e Ellaria vão a um bordel. Oberyn está em pé, tendo três mulheres diante de si. Ellaria está deitada sobre a cama, bebendo de um cálice, observando a ação. Há ainda um homem, funcionário do prostíbulo. Oberyn passa pelas mulheres, perguntando a opinião de Ellaria. Em relação a uma delas, Ellaria diz que a considera tímida, o que lhe aborrece. Oberyn então aproxima-se de outra. “Você é meio malvada, não é mesmo?”. A mulher, já despida, aproxima-se de Ellaria e realiza um movimento com a perna, demonstrando grande flexibilidade. Ele pergunta a prostituta se ela gosta de mulheres, ao passo que ela responde que gosta de mulheres como Ellaria. Ellaria, então, dirige-se ao funcionário, dizendo que aquela mulher servirá. Ele concorda, tratando-a por milady e sendo corrigido em seguida. “Ah, eu não sou uma lady [...] Por que não usa as palavras certas? Sou uma bastarda. Ela é uma puta. E você é o que?”. Ao final do diálogo, Oberyn ordena que o homem retire suas roupas e que também participe da ação. Para além de hipersexualizada, Ellaria é, também, constituída enquanto personagem astuta, ardilosa e, em alguns momentos, perversa. Após a morte de Oberyn (em duelo), ela retorna à Dorne e arma uma vingança contra aqueles que compreende como responsáveis pela morte

de seu amado (família Lannister) Em determinada cena (T05Ep10), ela despede-se de Myrcella, filha de Cersei Lannister, que estava em Dorne. Ao aproximar-se da garota, Ellaria beija carinhosamente seus lábios e deseja-lhe felicidade. Interessante destacar, nesta cena, a oposição visual que se estabelece. Myrcella, branca, loura, mais jovem, usa um vestido em tons claros e demonstra pureza. Ellaria, mulher racializada, com cabelos pretos, mais velha, usa tons escuros e, conforme saberemos a seguir, usa do estratagema do beijo para envenenar a inocente princesa que, por conta disso, acaba morrendo. Também como parte de seu plano, Ellaria assassina o irmão de Oberyn, que controla Dorne, bem como seu herdeiro e, assim, assume o comando da região. Em dado momento da narrativa, ao ser capturada, Ellaria é feita prisioneira e levada à Cersei (então rainha). Ela realiza uma marcha, diante da população da capital, sendo ofendida e agredida. Como vingança pelo assassinato de sua filha, Cersei a mantém refém. Ainda que a personagem não tenha mais aparecido, entende-se que ela teria morrido em sua cela, sob tortura.

Acerca da trajetória da personagem, e de seus modos de representação acionados, alguns aspectos convêm ser ressaltados. Como uma das mulheres não brancas de maior protagonismo na saga, é pertinente observar como, recorrentemente, Ellaria (Figura 02) é constituída a partir dos prismas da sexualidade exacerbada, o que, por si só, já reitera discursos de caráter racista e misógino. Lembrando daquilo que ensina Kimberlé Crenshaw (2004), tal estratégia expõe lógicas que supõem que a raça tanto determina hábitos e padrões sexuais como, também, automaticamente, situa tais sujeitos fora das expectativas consideradas corretas e/ou tradicionais. Até determinado momento da saga Ellaria parece restrita ao lugar da mulher racializada hipersexual. A partir da morte de seu companheiro, ela continua restrita, mas em outro lugar: o da mulher não branca raivosa, descontrolada e perigosa. Ao redor de Ellaria, uma figura “exótica”, de outra raça e outro lugar, pairam imagens de controle (Collins,

2019) que circunscrevem e restringem a sua existência. Por conta de sua sexualidade, que rompe com padrões heteronormativos e hegemônicos de Westeros, por conta de seu caráter vil e, também, por conta de sua raça, Ellaria torna-se, também, corpo cujo luto é interditado. Depois de ser deixada em sua cela, Ellaria não é sequer mencionada. Aparentemente, pela personagem, a única mulher racializada a alcançar uma posição de poder na narrativa, não se pode prantejar (Butler, 2019).



Figura 02 – Ellaria, a exótica (HBO)

Missandei, a mulher estrangeira, e negra, que vem do Leste

– Não. Vossa Graça, perdoe esta pelo descontrole. O nome de sua escrava é Missandei, mas...– Missandei já não é uma escrava. Liberto-a, a partir deste instante. Junte-se a mim na liteira, quero conversar [...] Se ficar comigo, vai me servir como uma de minhas aias – disse, quando se puseram em movimento. – Manterei você ao meu lado para falar por mim como falou por Kraznys. Mas pode deixar o meu serviço na hora que desejar, se tiver um pai ou uma mãe para junto de quem prefira voltar. – Esta ficará – disse a garota. – Esta... eu... não tenho para onde ir. Esta... eu vou servi-la, e de bom grado. – Posso dar-lhe liberdade, mas não posso lhe dar segurança – preveniu Dany. – Tenho um mundo para atravessar e guerras para travar. Pode vir a passar fome. Pode adoecer. Pode ser morta. – Valar Morghulis – disse Missandei, em Alto Valiriano. – Todos os homens têm de morrer (Martin, 2012B, p. 475).

Missandei (interpretada pela atriz Nathalie Emmanuel, 24/30 anos durante a veiculação da série) nasceu em Naath, ilha de Sothoryos, continente que se localiza a sudeste de Westeros. Ao contrário da civilizada Westeros, Sothoryos é descrito brevemente, na saga literária, como tendo grande extensão, como sendo coberto por selvas, infectado por pestes e pouco explorado, o que reitera a lógica binária e colonial do oeste desenvolvido e do leste selvagem (Hardy, 2019). Naath, de onde vem Missandei, é reconhecida por uma população pacífica, de pele escura (a personagem, em específico, é negra). Ainda em sua infância, Missandei é raptada e tornada escrava.

Ao chegar na cidade de Astapor, localizada em Essos, continente a leste de Westeros, Daenerys Targaryen, fazendo crer que pretende comprar escravos guerreiros, os liberta. Livres, os guerreiros, chamados Imaculados, optam por permanecer ao seu lado. O mesmo se dá com Missandei, que era escrava e atuava como tradutora. A passagem que abre esta seção ocorre de modo similar na adaptação audiovisual, com a diferença de que, ao ouvir que todos os homens têm de morrer, Daenerys responde que elas não são homens e ambas sorriem. Interessante destacar, neste caso, que

a simpatia mútua então estabelecida ocorre em razão de uma precariedade compartilhada, em razão da identidade de gênero feminina, em contexto patriarcal, que constitui ambas as personagens. O que parece ser ignorado, contudo, são outros marcadores que, de modo interseccional, atravessam esses corpos (Crenshaw, 2004). Ainda que sejam ambas mulheres, e ainda que ambas sejam vítimas de lógicas patriarcais, neste momento da trama, a mulher branca, apta a comprar escravos, e a mulher negra, passível de ser comercializada, estão em posições assimétricas de poder. Em dado momento da saga (T07Ep04), há um diálogo, entre Missandei, Davos e Jon Snow, relevante de ser mencionado. Davos, conselheiro de Jon, pergunta como uma escrava havia se tornado conselheira de Daenerys.

- Ela me comprou do meu mestre e me libertou [Missandei].
- Isso foi bondoso da parte dela. Mas é claro que você a serve agora, não é? [Davos]
- Sirvo à minha rainha porque quero servir à minha rainha. Porque eu acredito nela [Missandei].
- E se você quisesse navegar para casa, para Naath, amanhã? [Jon]
- Então ela me daria um navio e me desejaria boa sorte [Missandei] (Game of Thrones, 2011-2019).

Gayatri Spivak (2019, p. 258), ao abordar colonialidade e pós-colonialidade, afirma que “toda ruptura declarada com o passado é sempre também uma repetição.” Acerca deste aspecto, em diálogo com Missandei, diversos lugares de repetição podem ser constatados: tal qual ocorria quando escrava, tendo uma vida sob agência de seu mestre, ainda que livre, Missandei, personagem negra de maior protagonismo na trama, permanece vivendo sob agência de outro, agora de Daenerys, sua soberana; tal qual anteriormente, e ainda que desenvolva uma relação de afeto/amizade com Daenerys, chegando a ser sua conselheira, Missandei permanece atuando como tradutora, mesma atividade que desempenhava quando escravizada; Em sendo escrava, Missandei usava uma corrente ao redor do pescoço, demarcando sua condição. Ao menos em mais um momento da trama, já livre, Missandei

utiliza um adorno de pescoço, oval, que muito se assemelha ao grilhão anterior. Ao longo da trama, Missandei acompanha Daenerys em sua missão de obter o controle de Westeros. O único elemento de seu arco narrativo que independe da agência de sua soberana é a relação, afetiva e sexual, que se dá entre ela e Verme-cinzento (líder dos soldados escravos libertos por Daenerys). Em determinada cena (T04Ep08) os Imaculados banham-se em um rio. Mais adiante, mulheres lavam roupas. Já parcialmente submerso, Verme-cinzento espia Missandei, nua, que ao perceber que é observada, cobre-se. Interessante destacar, nesta cena, que ao passo que os corpos dos homens são mostrados apenas parcialmente (permanecem usando calças), o mesmo não ocorre com as mulheres, que estão completamente despidas. Em relação à Missandei (Figura 03), em específico, ao passo que ela é mirada por Verme-cinzento, a câmera, em movimento de travelling, percorre seu corpo, indicando um duplo olhar masculino (Mulvey, 1983) que se estabelece. Mais adiante, no mesmo episódio, as personagens conversam sobre o que ocorreu.

- Missandei. Eu vim pedir desculpas [Verme-cinzento].
- Não precisa se desculpar [Missandei].
- Eu espero não tê-la assustado [Verme-cinzento].
- Não [...] Você se lembra do nome que recebeu ao nascer? [Missandei]
- Eu não me lembro de nada. Só Imaculado [Verme-cinzento].
- Quando cortaram você, você se lembra? [Imaculados são castrados ao longo de seu treinamento militar] [Missandei].
- Não [Verme-cinzento].
- Eu sinto muito. Sinto muito que lhe fizeram isso [Missandei].
- Por que sente muito? [Verme-cinzento]
- É uma coisa horrível fazer isso com um garoto [Missandei].
- Se os mestres nunca me cortassem, eu nunca seria Imaculado. Não estaria na Praça do Orgulho quando Daenerys, Nascida da Tormenta, nos ordenou matar os mestres. Eu nunca seria escolhido para

liderar os Imaculados. Nunca teria conhecido Missandei, da Ilha de Naath. Eu sinto muito por hoje [...] [Verme-cinzento]

- Fico feliz que tenha me visto [Missandei].
- Eu também [Verme-cinzento] (Game of Thrones, 2011-2019).

Será apenas mais adiante (T07Ep02) que as personagens se relacionarão sexualmente. Nesta cena, Verme-cinzento prepara-se para viajar em missão e Missandei vai aos seus aposentos lhe perguntar se ele não se despediria dela. Verme-cinzento explica que Missandei é sua fraqueza, que depois de conhecê-la ele passou a sentir medo. Ele a beija, mas, a partir daí, ela é quem assume uma posição mais ativa sexualmente: despe-se (mostrando os seios a ele e à audiência), retira a blusa dele (com a câmera posicionada atrás dela, propiciando uma visão de suas nádegas) e, posteriormente, retira as calças dele. Em relação à personagem masculina, apenas temos acesso visual às suas nádegas. Ambos se deitam e, em seguida, Verme-cinzento realiza sexo oral em Missandei, que demonstra prazer. Ainda que Missandei apareça nua apenas nestas duas situações (há personagens femininas que aparecem despidas com mais frequência), é pertinente observar, no que se refere à representação da personagem negra de maior relevância na trama, a exposição de sua nudez, forjada a partir de um olhar masculino, que reforça um lugar de objetificação da personagem, a colocando em posição passiva, daquela que deve ser olhada (Mulvey, 1983). Em Winterfell, reino mais ao norte, preparando-se para a batalha contra o exército dos mortos, Missandei é simpática com a população local, mas, subentende-se que por conta de sua raça, é desprezada. Há, então, um diálogo com Verme-Cinzento.

- Quando Daenerys tomar o trono, não haverá lugar para nós aqui. Eu sou leal à minha rainha. Vou lutar por ela até derrotar os inimigos dela, mas quando a guerra acabar, e ela tiver vencido ... Você quer

envelhecer neste lugar? Não existe mais nada que você queira fazer? Nada mais que você queira ver? [Verme-cinzento]

- Naath. Eu gostaria de ver as praias de novo [Missandei].
- Eu vou levar você até lá [Verme-cinzento].
- O meu povo é pacífico. Nós não conseguimos nos proteger [Missandei].
- O meu povo não é pacífico. Nós vamos proteger vocês [Verme-cinzento] (Game of Thrones, 2011-2019).

À personagem negra de maior destaque na saga, contudo, parece que o desejo de viver para além da agência de outros é uma impossibilidade. Ao final da trama, Missandei é feita prisioneira e, diante de Daenerys, é executada (T08Ep04). Em cima dos portões da capital, Missandei, ex-escrava, tem as mãos presas por correntes. Cersei, sua captora, recomenda que as últimas palavras sejam proferidas. Em close, abalada, vemos a personagem dizer Dracarys (expressão em Alto Valiriano que significa fogo de dragão), ter sua cabeça decapitada por um golpe de espada e, em seguida, cair do alto da muralha. Se em vida Missandei viveu sob agência de outros (mestres, Daenerys), igualmente, ao morrer, seu assassinato se dá para além de seu corpo: trata-se de mais um elemento de afronta, na disputa pelo trono, entre Cersei e Daenerys. As correntes, neste sentido, parecem sinalizar a permanência de sua condição anterior: de mulher negra, que surge e desaparece da narrativa presa por grilhões.



Figura 03 – Missandei, a estrangeira (HBO)

Brienne, a mulher esquisita que vem do Oeste

- Sor Colen [...] quem é aquele homem e por que gostam tão pouco dele? [...] - Porque não é homem nenhum, senhora. Aquela é Brienne de Tarth, filha de Lorde Selwyn, a Estrela da Tarde. - Filha? - Catelyn ficou horrorizada. - Chamam-na Brienne, a Beleza... embora não na frente dela, com receio de serem chamados a defender essas palavras com os corpos. - Catelyn ouviu Rei Renly declarar a Senhora Brienne de Tarth a vencedora da grande luta em Ponteamarga, a última a permanecer montada entre cento e dezesseis cavaleiros [...] E quando o elmo foi erguido, Catelyn compreendeu as palavras de Sor Colen. Chamavam-na de Beleza, mas caçoavam. O cabelo sob o visor era um ninho de esquilo de palha suja, e o rosto... os olhos de Brienne eram grandes e muito azuis, olhos de menininha, confiantes e sem malícia, mas o resto... seus traços eram brutos e grosseiros, os dentes, proeminentes e tortos, a boca grande demais, os lábios tão grossos que pareciam inchados. Um milhar de sardas salpicava suas bochechas e sua testa, e o nariz tinha sido quebrado mais do que uma vez. O coração de Catelyn encheu-se de piedade. Existe na terra alguma criatura mais infeliz do que uma mulher feia? (Martin, 2012A, p. 414).

Brienne (na série interpretada pela atriz britânica Gwendoline Christie, 34/41 anos no contexto de veiculação) vem da Ilha de Tarth. Localizada em Westeros, ao sul da capital, a ilha é conhecida como Ilha das Safiras em razão da cor de suas águas e, de um ponto de vista cultural e comportamental, partilha das mesmas perspectivas que o restante do continente. Tal qual torna-se perceptível no trecho acima (primeira aparição da personagem na saga), Brienne rompe com lugares hegemonicamente estabelecidos como femininos, pela sua aparência, por suas habilidades enquanto guerreira e pelo seu modo de performar seu gênero (Butler, 2012). Na segunda temporada da série, ao ser interpelada por lady, e ao dizer que não era uma, Brienne ouve como resposta, de Cersei, que quer ela quisesse, ou não, em sendo filha de um nobre, uma lady era o que ela era. No contexto da saga, a imposição deste papel, não performado por Brienne, é um lugar de violência e delimitação de condição precária. Trata-se de um lugar (feminino hegemônico) que ela deveria ocupar, mas, não podendo fazê-lo, torna-se um fantasma que a persegue. Alguns trechos da saga literária tornam isso mais explícito.

- Senhora Brienne? - ela fez uma expressão tão desconfortável que Jaime pressentiu um ponto fraco. - Ou seria Sor Brienne, mais a seu gosto? - soltou uma gargalhada. - Não, temo que não. Pode-se adornar uma vaca leiteira com rabicho, crinete e testeira e enfeitá-la toda de seda, mas isso não significa que se possa montá-la em batalha (Martin, 2012B, p. 33)

- Tem irmãos, senhora? - perguntou. - Brienne olhou-o de soslaio, desconfiada. - Não. Fui o ún... a única filha de meu pai. Jaime soltou um risinho. - Ia dizer filho. Ele pensa em você como num filho? É certo que é um tipo estranho de filha (Martin, 2012B, p. 199).

A personagem é continuamente confundida com um homem e sofre diversas agressões, ao longo da saga, em razão disso. Em determinado instante de Game of Thrones, Brienne é feita refém, junto a Jaime Lannister. Ao jantar com seu captor, no Castelo de Harrenhal, Brienne usa um vestido, que lhe fora imposto (algo apropriado, nas palavras de quem a mantém presa). Jaime acaba sendo

liberado, mas Brienne é mantida prisioneira. Já em viagem, ao descobrir que Brienne possivelmente seria morta, Jaime decide retornar. Na cena que aqui nos interessa (T03Ep07), ao passo que Jaime corre para localizar Brienne, ouvimos vozes masculinas, entusiasmadas, em coro, cantando uma música. “O urso e a bela donzela. Daqui pra lá, de lá pra cá. Todo preto e marrom, coberto de pelos. Ele sentiu o cheiro da garota no ar do verão”. Junto a Jaime, vemos Brienne (Figura 04), em uma arena, ainda usando o vestido que lhe foi designado, com uma espada de madeira, tentando sobreviver às investidas do urso. O espetáculo entretém diversos homens, que se divertem com o martírio feminino (Kolinski Machado, 2022). O animal mostra-se feroz e Brienne, já ferida, demonstra cansaço. Sendo um refém mais valioso, Jaime desce à arena e obriga os captores a salvarem ambos. Em relação a essa cena, em particular, consideramos pertinente recuperá-la em razão de perceber, na ação, uma forma de punição às rupturas que a personagem gera ao performar seu gênero. Brienne é uma exímia guerreira, que usa roupas tidas como masculinas ou armadura. Ao ser capturada, um outro vestuário lhe é imposto (vestido, tal qual estabelecem as normas de gênero de Westeros). Para desqualificá-la, também enquanto guerreira, lhe dão uma frágil e inútil espada de madeira e a jogam em uma arena, para que enfrente um urso. A canção entoada, o vestido imposto e o arremedo de arma, em conjunto, sinalizam o destino reservado a um corpo destoante, a uma mulher estranha, que foge ao padrão hegemonicamente estabelecido. Tal qual lembra Cristina Morales (2020), que reflete sobre a personagem em relação a um male gaze, trata-se da imposição de dada feminilidade a um corpo que dela escapa. Em diálogo com a autora, é possível constatar que, mesmo que não seja sexualizada/objetificada (movimento contínuo de ação do olhar masculino no audiovisual), há estratégias narrativas de controle e de disciplina que a constituem enquanto existência vulnerabilizada. Para além deste instante violento, em outros momentos da saga, ainda que distante de padrões hegemônicos de

feminilidade, o estupro é evocado enquanto ameaça possível diante de sua condição de mulher. “Brienne encontrou a voz. - Tenho cem veados... - A gente aceita-os pra começar, senhora. - E depois aceita a sua boceta - disse o homem sem nariz. - Não pode ser tão feia quanto o resto de você” (Martin, 2012B, p. 374).

No decorrer da trama, para além de sua inconformidade diante de padrões de gênero dominantes, que se manifestam, também, em sua habilidade enquanto guerreira, Brienne é representada enquanto alguém de muita coragem, determinação e lealdade. Diante a morte de Renly Baratheon (aspirante a rei, de cuja guarda-real Brienne era integrante), a partir de juramento realizado a Catelyn Stark, Brienne assume a missão de localizar e proteger as filhas desta (Arya e Sansa). Ao longo da saga, percorre diferentes regiões e enfrenta diversos desafios a fim de cumprir sua promessa, o que acaba ocorrendo na sétima temporada.

Já na última temporada da série, há dois momentos que consideramos pertinentes destacar. Em uma cena (T08Ep02), em uma sala de Winterfell, Brienne e outros homens preparam-se para enfrentar o exército dos mortos, que se aproxima. Ao falar sobre as batalhas já enfrentadas por aqueles que ali estão, Tyrion Lannister chama Brienne de Sor, termo restrito a cavaleiros, desculpando-se em seguida. Tormund, um “selvagem”, mostra-se confuso.

- Ela não é “sor”? Você não é cavaleiro? [Tormund]
- Mulheres não podem ser [Brienne].
- Por que não? [Tormund]
- Tradição [Brienne].
- Que se dane a tradição [Tormund].
- Eu nem quero ser cavaleiro [Brienne].
- Não sou rei, mas se fosse, sagraria você cavaleiro dez vezes [Tormund] (Game of Thrones, 2011-2019).

O diálogo é interrompido por Jaime, que em sendo cavaleiro, lembra que ele mesmo pode sacrificar a, pedindo que ela se ajoelhe. Brienne mostra-se contente, mas incrédula. Ainda assim, ajoelha-se diante de Jaime. “Em nome do Guerreiro, ordeno que tenha coragem. Em nome do Pai, ordeno que seja justa. Em nome da Mãe, ordeno que proteja os inocentes. Levante-se, Brienne de Tarth, cavaleira dos Sete Reinos” (Game of Thrones, 2011-2019). A cena termina com Brienne sendo aplaudida e demonstrando emoção e com a trilha sonora em seu ápice. Como corpo estranho que parecia ocupar um entre lugar (masculina demais para ser entendida como mulher, mulher e, portanto, interdita a ocupar espaços masculinos), ao ser sagrada a primeira cavaleira dos sete reinos, Brienne sinaliza que, apesar das violências psicológicas e físicas enfrentadas ao longo de uma existência desviante, e mesmo diante do grande desafio que isso representa, determinados paradigmas podem ser revistos. Ainda nesta temporada, mas em outro momento (T08Ep04), Jaime chega ao quarto de Brienne, em Winterfell, e depois dele dizer que nunca havia feito sexo com uma cavaleira, e ela dizer que nunca havia feito sexo com ninguém, as personagens beijam-se com intensidade, retiram suas blusas e, subentende-se, transam. Sobre esta cena, é interessante pontuar que, ao contrário do que se dá na maior parte das cenas sexuais envolvendo mulheres, o corpo de Brienne não é objetificado e não há nudez da personagem. Mais adiante, ao acordar, Brienne percebe que Jaime não está no quarto. Ao procurá-lo, Brienne percebe que ele está arrumando o cavalo para, em seguida, viajar à capital a fim de proteger sua irmã/amante. Desta cena, é interessante destacar que, pela primeira vez, Brienne, que sempre destoou de um padrão hegemônico de feminilidade, ocupa o lugar da mulher apaixonada, que não quer ser deixada para trás.

- Você não é como sua irmã. Não é. Você é melhor que ela. Você é um bom homem e não pode salvá-la. Não precisa morrer com ela. Fique aqui. Fique comigo. Por favor. Fique [Brienne].
- Você acha que sou um bom homem? Empurrei um menino pela janela da torre, eu o alejei para sempre, por Cersei. Estrangulei meu primo, com minhas próprias mãos, só para voltar para Cersei. Eu teria matado cada homem, mulher e criança em Correrrio por Cersei. Ela é abominável. E eu também [Jaime] (Game of Thrones, 2011-2019).

A cena termina com Jaime afastando-se a cavalo e com Brienne chorando copiosamente. Sobre esta cena, que traz o desfecho da relação Jaime/Brienne, bem como em relação ao arco narrativo da personagem, algumas questões podem ser sublinhadas. Ao longo de toda a trama, continuamente, Brienne é cobrada para ocupar lugares e modos de ação compatíveis com um ideal de feminilidade, o que nunca é alcançado. Ao tornar-se cavaleira, a primeira dos Sete Reinos, parece sinalizar que outras posições, ainda que com muito esforço, podem ser ocupadas por seu corpo estranho. Nesta cena, entretanto, ela parece assumir a posição feminina que continuamente lhe é imposta: de um corpo docilizado, à mercê da agência masculina. Cabe destacar, apesar disso, que, dentre as quatro personagens aqui analisadas, mulheres “estranhas”, por sua performance e/ou lugar de origem, Brienne de Tarth é a única que permanece viva ao final da história. Diante da nova organização do Reino, Brienne torna-se Comandante da Guarda Real e, no livro que conta a história destes comandantes, acrescenta que Jaime Lannister havia morrido defendendo sua rainha. Não há menções a uma vida amorosa e sexual para além de Jaime, o que parece reiterar que, mais uma vez, determinadas posições permaneciam lhe sendo interditas.



Figura 04 - Brienne, a esquisita (HBO)

Considerações Finais

Conforme mencionado, o objetivo central da investigação aqui relatada consistiu em, a partir da trajetória de quatro personagens femininas, presentes na saga literária de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e audiovisual de *Game of Thrones*, compreendidas como “mulheres estranhas”, por romperem com lógicas hegemônicas em termos de gênero e sexualidade e/ou por advirem de terras distantes, tomadas em lógica colonial como inferiores, perceber quais possibilidades e impossibilidades, acerca do

feminino, são estabelecidas pela saga. Para tanto, empreendemos uma análise crítica cultural da mídia (Kellner, 2001), em diálogo com um protocolo analítico desenvolvido (Kolinski Machado, 2022).

Ygritte, a selvagem do Norte, é a “mulher estranha” que, vinda de um território desconhecido, distante geográfica e culturalmente, não cabe na “civilizada” Westeros. Ao adentrar esse espaço que lhe é interditado, a consequência/punição que lhe cabe é a morte. Ellaria, a exótica, não branca, bissexual, que vem do Sul, é forjada a partir de imagens de controle (Hill Collins, 2019) que a circunscrevem aos lugares da hipersexualidade e da raiva/descontrole. Ainda que consiga alcançar uma posição de poder ao longo da narrativa, é uma “mulher estranha” que é torturada, morta e pela qual o pranto é interditado (Butler, 2019). Missandei, a estrangeira, negra, que vem do Leste, é ex-escrava que, mesmo liberta, vive e morre sob agência de terceiros. O sonho de retornar ao seu local de nascimento é barrado à “mulher estranha” que, mesmo no contexto de morte, permanece presa por grilhões. No decorrer da trama, a exposição de seu corpo, nu, atendendo a um olhar masculino (Mulvey, 1983) é também lugar de redução e de racismo. Brienne, a mulher esquisita que vem do Oeste, é uma “mulher estranha” que, não performando seu gênero tal qual hegemonicamente se estabelece (Butler, 2012), é continuamente alvo de violências psicológicas e físicas. É sagrada cavaleira, e é a única das mulheres estranhas aqui analisadas a permanecer viva ao fim da saga. Ainda assim, para seu corpo e sua vida que rompem com tantos padrões, a realização do amor romântico não é uma alternativa viável.

Ainda que Martin se defina como “feminista”, alegando a constituição de personagens femininas complexas e multifacetadas em sua saga (apud Frankel, 2014), tal qual demonstra essa análise, e outras que temos desenvolvido, o universo ficcional de Westeros explicita lugares muito distintos para personagens a depender de marcadores de gênero, sexualidade e raça, dando a ver mais engrenagens patriarcais, LGBTfóbicas e racistas do que se parece querer admitir.

Referências

- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”*. N-1 edições; Crocodilo edições.
- Butler, J. (2012). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora Record.
- Collins, P. H. (2019). *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. (1. ed.). Boitempo.
- Crenshaw, K. (2004). A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 1(1), 7-16.
- Frankel, V. E. (2014). *Women in Game of Thrones: power, conformity and resistance*. McFarland.
- Game of Thrones chega à última temporada com recordes de orçamento, audiência e pirataria. Folha de São Paulo.
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/game-of-thrones-chega-a-ultima-temporada-com-recordes-de-orcamento-audiencia-e-pirataria.shtml>
- Game of Thrones. Realização: David Benioff; Daniel Brett Weiss. HBO, EUA, 2011-2019. 39 DVDs (4.216 min).
- Hardy, M. (2019). "The east is least: The stereotypical imagining of Essos in Game of Thrones." *Canadian Review of American Studies*, 49(1), 26-45.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Edusc.
- Kolinski Machado, F. V. (2022). *Notas sobre o martírio feminino em Game of Thrones*. E-Compós, 25.
- Louro, G. L. (2008). *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Autêntica Editora.
- Martin, G.R.R. (2012A). *A Fúria dos Reis*. (2. ed.). Editora Leya.
- Martin, G.R.R. (2012B). *A Tormenta de Espadas*. (2. ed.). Editora Leya.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In Xavier, I. *A experiência do cinema: antologia* (pp. 437-453). Edições Graal; Embrafilme.
- Sá, S. P.; Carreiro, R.; Ferraraz, R. (2015). *Cultura Pop*. Edufba.

- Spivak, G. (2019). Quem reivindica alteridade? In Hollanda, H. B. de (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais (pp. 251-268). Bazar do Tempo.
- Trejo Morales, C. (2020). Non-Conforming Femininity in Game of Thrones: An Analysis of Arya