

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Paloma Rodrigues Destro Couto

UM JOGO DE RAINHAS:
as mulheres de *Game of Thrones*

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Paloma Rodrigues Destro Couto

UM JOGO DE RAINHAS:
as mulheres de *Game of Thrones*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Paloma Rodrigues Destro Couto

UM JOGO DE RAINHAS:
as mulheres de *Game of Thrones*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação

Área de Concentração: Comunicação e Sociedade
Linha de Pesquisa: Comunicação e Identidades
Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro (UFJF) – Orientador

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravelas (UFJF)

Profa. Dra. Carmem Gadelha (UFRJ)

Conceito obtido: _____

Juiz de Fora, 12 de Fevereiro de 2015

Ao querido José Luiz Ribeiro, o qual, ao aceitar voar comigo nas asas dos dragões de Daenerys, me mostrou, na prática, o verdadeiro significado da palavra mestre.

AGRADECIMENTOS

Representantes de diversas Casas duelam pelo Trono de Ferro da minha gratidão.

Um trabalho sobre a identidade feminina deveria, realmente, ter sua banca formada por integrantes da Casa Mulher. Por isso, agradeço à querida professora Gabriela Borges, a qual me brindou com sua presença e conhecimento na Qualificação e no Estágio Docência, e que agora aceitou, tão prontamente, participar deste momento. Meu agradecimento também à professora Carmem Gadelha, pela gentileza e disponibilidade em estar presente em minha defesa, para qual trará ricas contribuições.

Aos *meistres* do PPGCom, em especial ao Paulo Roberto Figueira Leal, pelos ensinamentos passados, incentivos, correções e dicas preciosas.

À querida Ana Cristina, pelo auxílio constante e sem a qual não seria possível nenhuma viagem para divulgar meus estudos, seja em Westeros (lê-se Brasil) ou para fora.

À Fapemig, por fazer as vezes de Banco de Bravos e permitir minha pesquisa.

Aos colegas de batalha no PPGCom, especialmente à Flávia Cadinelli, Leidiane Vieira, Marcos Araújo, Lucas Gamonal, William Gonçalves, Allan Gouvêa e Roberta Braga, primeiros de seus nomes, pelas amizades, compartilhamentos e alegrias. Sem vocês, minhas Crônicas de Gelo e Fogo da Pós-Graduação estariam incompletas.

Aos integrantes da Casa Destro, pelo incentivo e amor, em especial ao Guilherme, pelo empréstimo dos livros e pelos comentários sobre a série.

Ao Vítor, da Casa Campanha, o Escolhido, por acalmar as angústias e acalentar meu coração.

À Denise e ao Gil, fontes da vida e de amor, por compreenderem meus momentos mais de Gelo do que de Fogo.

A Deus, que se desdobra em mais de Sete.

RESUMO

A dissertação analisa as identidades da mulher representadas na série *Game of Thrones* através de três personagens de destaque da primeira temporada: Cersei Lannister, Catelyn Stark e Daenerys Targaryen. As relações entre gênero e identidades estão frequentemente no centro das discussões comunicacionais, devido ao crescimento do papel da mulher na sociedade. Os meios de comunicação e seus produtos são fundamentais para a propagação de valores e fornecimento de subsídios para que o indivíduo construa sua identidade, estabeleça diferenças com o outro, se identifique e se projete. Observa-se como se deram as transformações passadas pelas maneiras de se contar uma história – percorrendo um caminho que vai da narrativa oral à transmídia; disso, percebe-se que a narrativa seriada sempre possuiu, em seu cerne, questões atreladas à sociedade em que está inserida. Em consequência, a série *Game of Thrones* se constitui, em nossa análise, uma grande metáfora da sociedade atual, palco de um amplo Jogo de Rainhas.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Narrativas. Identidades femininas. Representações midiáticas. *Game of Thrones*.

ABSTRACT

This dissertation analyzes women's identities that represented on the TV series *Game of Thrones* through three characters that are highlighted on the first season: Cersei Lannister, Catelyn Stark and Daenerys Targaryen. The relations between gender and identities are frequent in the communication discussions' focus, because of the growth of the role of woman in society. The mass media and its products are fundamental to the diffusion of values and to give support to the individual so that he/she can build his/her identity, establish difference with the order, identify himself/herself and make projection. We look at the way of storytelling transformations – through a way that goes from oral narrative to transmedia; so, we can see that serial narrative always has, in its core, questions linked to the society it is inserted into. Therefore, *Game of Thrones* TV series is, in our analyze, a big actual society's metaphor, stage of a broad Game of Queens.

KEYWORDS: Communication. Narratives. Female identities. Media representations. *Game of Thrones*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bran (Isaac Wright), filho de Ned, observa Cersei e Jamie	85
Figura 2: A rainha percebe a presença do menino	85
Figura 3: Para tentar acabar com a prova do incesto, Jamie empurra Bran da janela	85
Figura 4: Cersei cuida de Joffrey e aconselha o filho	88
Figura 5: Ned faz uma declaração pública se afirmando como traidor	90
Figura 6: Joffrey contraria a vontade da mãe e manda decapitar Ned	90
Figura 7: Ned é morto	91
Figura 8: Catelyn vela o filho quando um homem tenta matá-lo	95
Figura 9: Ela quase morre tentando salvar o filho	95
Figura 10: Catelyn confronta Tyrion	96
Figura 11: O anão se vê preso na emboscada arquitetada por Catelyn	96
Figura 12: Catelyn vai até o filho para auxiliá-lo na luta pela liberdade de Ned	98
Figura 13: Catelyn é informada sobre a morte de Ned	100
Figura 14: Ela sofre a perda do marido sozinha, até encontrar Robb	100
Figura 15: Ela sofre sua dor em silêncio para poder consolar o filho	100
Figura 16: Daenerys Targaryen, a princesa exilada	103
Figura 17: Daenerys sofre em sua noite de núpcias com Drogo	103
Figuras 18 e 19: Daenerys passa pelo ritual que dará saúde e força ao seu filho	106
Figuras 20 e 21: Daenerys mata <i>Khal</i> Drogo	110
Figuras 22 e 23: Daenerys ressurgue das cinzas e ganha a devoção de seu povo	111

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 TECENDO AS NARRATIVAS.....	17
2.1 O SOPRO DO VERBO.....	18
2.2 O REGISTRO DA MEMÓRIA.....	35
2.3 VER, OUVIR E SENTIR.....	52
2.4 ASSISTIR, PRODUZIR E COMPARTILHAR.....	70
3 O TRIUNFO DA SEDUÇÃO.....	82
3.1 A RAINHA DO JOGO?.....	83
3.2 A MATRIARCA.....	92
3.3 A MÃE DOS DRAGÕES.....	102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	117

1 INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea ocidental vive um momento diferenciado, em que as identidades estão em constante mudança. Neste cenário, nota-se um protagonismo feminino, através do qual as mulheres estão assumindo posições de destaque nos âmbitos familiar, profissional e social. Há, portanto, mudanças de paradigmas, acompanhadas por transformações culturais e sociais na concepção de identidade do sujeito. Pretende-se, neste estudo, atribuir esse olhar a uma obra de ficção contemporânea. Nosso intuito é verificar como se dá a representação da mulher em *Game of Thrones*: quais identidades femininas são representadas na série? Qual o papel das mulheres nesta saga? Elas apenas reagem aos fatos e situações ou se tornam protagonistas? Quais aspectos e estereótipos sobre a identidade feminina são acionados? Para isso, vamos analisar quais os elementos que vão compor a identidade das principais personagens femininas da primeira temporada: a rainha de Westeros, Cersei Lannister; Catelyn Stark, a matriarca dos Stark; e a mãe dos dragões, Daenerys Targaryen.

A escolha do objeto se deu pelo fato de entendermos a narrativa da série como uma grande metáfora da sociedade atual. *Game of Thrones* é ambientada na Idade Média; as narrativas sobre a época, como os romances de cavalaria, fixaram a identidade do homem como o herói, aquele que foi para a guerra, ocupou posições de poder, morreu nas batalhas. Nossa hipótese é a de que *Game of Thrones* subverte este paradigma narrativo identitário: quem possivelmente instiga a guerra, decide, governa e resolve seriam as mulheres. Isso acontece porque, conforme se pretende demonstrar, as narrativas trarão em seu cerne as questões que perpassam a sociedade na qual se inserem.

Game of Thrones (Guerra dos Tronos) é uma série de televisão americana criada por David Benioff e D.B. Weiss para a emissora HBO. A história é baseada na série literária “As Crônicas de Gelo e Fogo”, de autoria de George R.R. Martin, sendo o título derivado do primeiro livro da série, “A Guerra dos Tronos”. A primeira temporada estreou em 17 de abril de 2011, a segunda em 1º de abril de 2012, a terceira em 31 de março de 2013 e a quarta em seis de abril de 2014, consolidando-se como um produto midiático de sucesso tanto de crítica quanto, principalmente, de audiência¹.

¹A média de espectadores do primeiro episódio da 4ª temporada foi 6,6 milhões, o que levou *Game of Thrones* a se tornar a maior audiência da HBO desde o final da série *Família Soprano*, em 2007. Informações disponíveis

A história se passa na ilha de Westeros, localidade que era ocupada por sete reinos independentes, até ser dominada por Aegon Targaryen, que as submeteu à sua casa e ao seu Trono de Ferro, formando uma só nação. Com isso, os Sete Reinos se tornaram Sete Casas juramentadas ao rei: Targaryen, Baratheon, Stark, Lannister, Greyjoy, Tully e Tyrell.

Após uma grande guerra, conhecida como a Batalha do Tridente, a Casa Targaryen perdeu seu domínio e Robert Baratheon ocupou o Trono de Ferro. Os primeiros episódios da série tratam da relação entre Robert, agora rei, e seu grande amigo Eddard “Ned” Stark. A realza vai até o Norte para convencer Ned a ser sua nova Mão do Rei (denominação dada ao principal conselheiro do monarca) na capital do reino, Porto Real. Eddard, contrariado, vai morar na corte com suas duas filhas (deixando a esposa e seus outros quatro filhos em Winterfell, sede de sua Casa), e encontra problemas e conspirações encabeçadas, principalmente, pela rainha Cersei e seu irmão gêmeo, Jaime, ambos da Casa Lannister. Com a morte posterior de Robert, Westeros se torna o campo de batalha de uma guerra entre as Casas na busca pelo poder, simbolizado pelo Trono de Ferro.

A série não apresenta um marco temporal, mas cavaleiros, armaduras, lutas de espadas, separação de casas, religiosidade, guerras entre regiões, tudo sob o domínio de um rei, fazem com que Westeros nos remeta à sociedade medieval. Por outro lado, estes conflitos podem ser transpostos para a sociedade atual, fragmentada em tribos ou grupos (as casas de Westeros), conflitos religiosos (algumas Casas acreditam em Sete Deuses, sendo que outras creem na existência de um único Deus), conflitos por territórios e dominação (como nas guerras atuais no Oriente Médio, por exemplo).

Outro fator, ligado aos papéis sociais, pode ser compreendido. Na sociedade medieval, a mulher ficava à parte dos conflitos, que eram travados pelos homens. Na série, porém, elas assumem papel relevante neste universo masculino. Exemplo disso é a matéria do jornal *O Globo*, publicada no site do periódico no dia 31 de março de 2013, intitulada “Terceira temporada de ‘Game of Thrones’ destaca elenco feminino” (apesar de não ter como foco de análise nosso objeto – a primeira temporada –, é exemplificadora da importância das mulheres na narrativa):

Esqueça as princesas idealizadas e as mulheres frágeis cujas armas se restringem à sensualidade ou à inocência. Em “Game of Thrones”, que se tornou sucesso no mundo inteiro, o papel da mulher é outro. As personagens femininas dividem o

em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/game-of-thrones-da-hbo-maior-audiencia-desde-final-de-familia-soprano-12124339#ixzz3Go3pc0Ot>>. Acesso em 21 out. 2014.

espaço com os homens de igual para igual. [...] E, no meio disso tudo, temos os dragões, que estão do lado da única pretendente feminina ao trono do reino de Westeros, disputado na atração: a herdeira exilada Daenerys Targaryen (interpretada pela atriz Emilia Clarke). (TERCEIRA..., 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/terceira-temporada-de-game-of-thrones-destaca-elenco-feminino-7989598>>. Acesso em 19 jul. 2013).

As séries de TV constituem uma grande janela para que assuntos atuais sejam levados ao público com uma nova linguagem. Um exemplo é um artigo publicado no site Olga², intitulado “Séries de TV: um grande momento para ser mulher”³. São apontadas pesquisas que mostram que no cinema a maioria dos personagens com fala e destaque são homens, o que, para o site, vem sendo mudado nas séries de TV:

Em um seriado, nós temos a oportunidade de conhecer todos os lados destas mulheres, e elas passam a fazer parte de nossas vidas com frequência – e frequência é muito importante. A série *Scandal* traz uma vez por semana uma mulher negra, poderosa e influente, enquanto *The Mindy Project* mostra uma indiana bem-sucedida e acima do peso. São mulheres que já foram invisíveis, mas que não podemos mais ignorar (Disponível em <<http://thinkolga.com/2013/07/29/series-de-tv-um-otimo-momento-para-ser-mulher/>>. Acesso em 17 nov. 2013).

O artigo traz ainda exemplos de séries atuais com papéis femininos relevantes, e *Game of Thrones* é citada. Outro texto, denominado “A revolução feminina será televisionada”⁴, aponta o crescimento das séries de TV em relação ao cinema, o que leva também a mudanças na concepção de personagens femininas. Se ainda há a presença de determinados estereótipos, como a mulher controladora, a inteligente em posição de poder e a musa, algumas produções trazem novas representações, o que pode ser fruto de um desejo do público de ver um conteúdo mais próximo do real: “a protagonista flat não cabe mais na vida das outras mulheres, não cabe na nossa medida de empatia. É por meio deste desejo de empatia (e de companhia, por que não?) que já se vislumbra uma ficção mais complexa e dialógica” (Disponível em: <<http://thinkolga.com/2013/05/27/a-revolucao-feminina-e-televisionada/>>. Acesso em 17 nov. 2013).

² De acordo com a própria página, Olga é um think thank (espécie de instituição dedicada a produzir e difundir conhecimentos sobre assuntos de grande importância social que, quando discutidos em instâncias habituais, como associações de classe, universidades ou empresas, o cidadão não têm acesso a subsídios para pensar a realidade de uma maneira inovadora) que se dedica a discussões sobre feminilidade na sociedade atual. Disponível em: <<http://www.thinkolga.com>>. Acesso em 17 nov. 2013.

³ Disponível em: <<http://thinkolga.com/2013/07/29/series-de-tv-um-otimo-momento-para-ser-mulher/>>. Acesso em 17 nov. 2013.

⁴ Disponível em: <<http://thinkolga.com/2013/05/27/a-revolucao-feminina-e-televisionada/>>. Acesso em 17 nov. 2013.

Vivemos em uma sociedade fragmentada, em que as identidades são fluidas. A globalização atinge as esferas do espaço e do tempo, já que encurtou distâncias, permitindo que as trocas culturais se tornassem mais intensas em um menor tempo possível, além de permitir que as comunidades ficassem mais integradas. Estes movimentos vão causar impactos também sobre a identidade do sujeito. Stuart Hall (2003, p.48-49) argumenta que as identidades, em especial as identidades nacionais, são fruto de um sistema de representação cultural, o qual vai fornecer um conjunto de sentidos que formará no indivíduo suas percepções sobre o que seria sua nação: “Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2003, p.49, grifo do autor).

Kathryn Woodward (2011, p.18) ressalta que é através dos significados produzidos pelas representações que damos sentido àquilo que somos e à nossa experiência. A representação, sendo compreendida como um processo cultural, vai estabelecer identidades individuais e coletivas. Já os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia vão fornecer possíveis respostas às questões “Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”.

Por estar inserida em um sistema de representação, a identidade vai sofrer, conseqüentemente, influências da globalização. Segundo Hall, o espaço e o tempo também são coordenadas básicas de sistemas de representação, que traduzem seus objetos em dimensões espaciais e temporais. Assim sendo, “a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2003, p.71).

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. [...] nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (HALL, 2003, p.71-72).

Com as mudanças sociais trazidas pela globalização e pelo encurtamento espaço-temporal, o que traz transformações nos sistemas de representação, o sujeito passa a se identificar com diversas culturas (resultado também dos intensos processos migratórios, que conectaram os povos e formaram novas culturas intercambiantes) e a assumir diversas

características que se modificam pelo espaço e também pelo tempo. Conforme Hall (2003, p.7), “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno”.

Podemos dizer, segundo o autor (2003, p.9), que vivemos uma crise de identidade do sujeito moderno, fruto da fragmentação das paisagens culturais de gênero, classe, raça, sexualidade, etnia e nacionalidade, que no passado forneciam localizações sólidas para os indivíduos sociais. Há, assim, um deslocamento do sujeito, em meio ao contexto de fluidez: “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”.

A partir do momento em que as identidades estão sendo modificadas, elas vão sendo construídas; para que isso ocorra é necessária a presença do outro, da alteridade. Esta acaba sendo delimitada através da diferença, que

[...] pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como “outros” ou forasteiros. Por outro lado, ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora: é o caso dos movimentos sociais que buscam resgatar as identidades sexuais dos constrangimentos da norma e celebrar a diferença (WOODWARD, 2011, p.50-51).

O indivíduo, em constante mudança, transforma também a sociedade que o cerca. Nesse contexto, estão fortemente inseridos os meios de comunicação. Seja funcionando como vitrines para projeções e identificações, ou como subsídios para as formações identitárias, é inegável a influência dos produtos midiáticos na vida e na formação do sujeito.

Há, assim, a necessidade de entendermos o quadro da realidade em que as produções se inserem para compreendermos o que elas representam. Isto está de acordo com o que Douglas Kellner (2001) adota como tese no livro “A Cultura da Mídia”:

A compreensão dos filmes populares de Hollywood, de Madonna, da MTV, do *rap*, dos filmes atuais sobre os negros e dos programas de notícia e entretenimento da televisão pode ajudar-nos a entender nossa sociedade contemporânea. Ou seja, entender o porquê da popularidade de certas produções pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam, podendo, portanto, levar-nos a perceber o que está acontecendo nas sociedades e nas culturas contemporâneas (KELLNER, 2001, p.14).

Kellner (2001, p.82) acrescenta que, na cultura de imagens dos meios de comunicação de massa, as representações vão ajudar a constituir a visão de mundo do indivíduo, seu senso de identidade e sexo, modos de vida, ações sociopolíticas e pensamentos.

Há assim, uma cultura da mídia, que vai fornecer materiais para que as pessoas possam formar sua identidade, construindo seu senso de classe, nacionalidade, etnia. A cultura da mídia vai definir valores e fornecer símbolos e mitos que colaboram na construção de modelos para as pessoas, que vão se inserir nas sociedades representadas.

A televisão é um dos meios capazes de contar a história de povos e nações, tanto do presente quanto do passado, através das narrativas. Segundo Jesús Martín-Barbero (2003), a televisão é o meio que mais permitiu o acesso à grande variedade de experiências humanas, de situações, de povos e de países. Mas, ao mesmo tempo, é também o que mais controlou essa variedade, já que é capaz de moldar as identidades para o seu espectador:

Ao conectar o espetáculo com a cotidianidade, o modelo hegemônico de televisão imbrica em seu próprio modo de operação um dispositivo paradoxal de controle das diferenças: uma aproximação ou *familiarização* que, explorando as semelhanças superficiais, acaba nos convencendo de que, se nos aproximarmos o bastante, até as mais ‘distantes’, as mais distanciadas no espaço e no tempo, se parecem muito conosco; e um distanciamento ou *exotização* que converte o outro na estranheza mais radical e absoluta, sem qualquer relação conosco, sem sentido para o nosso mundo. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.264-265, grifo do autor)

Essas considerações demonstram que um produto audiovisual, como a série *Game of Thrones*, é capaz de transmitir determinadas questões identitárias e estereótipos. Assim, os espectadores vão buscar identificação nos produtos veiculados pela mídia e podem, inclusive, projetar suas idiossincrasias e desejos ao que é narrado. Dessa maneira, analisar como determinadas identidades estão sendo representadas é importante no sentido de se verificar quais as concepções – no caso, da mulher – estão sendo oferecidas ao público.

Para isso, este estudo é dividido em dois momentos centrais. O primeiro traz, em quatro subdivisões, o desenvolvimento do ato de narrar: seu início se dá na oralidade, momento em que a presença do outro é substancial para que a história seja propagada, haja vista que os registros eram feitos somente através da memória. O desenvolvimento tecnológico culminará nas outras três subdivisões: a palavra oral é registrada sob a forma de escrita, permitindo sua perpetuação por mais localidades e públicos; em seguida, a impressão ganha vida em forma de imagem e som, formando as narrativas audiovisuais, discutidas aqui com o enfoque no cinema, telenovelas e séries; e, por último, tem-se a narrativa transmidiática, a qual vai permitir que o consumidor alcance ares de produtor, na medida em que o conteúdo, disponível em diversas mídias, pode ser complementado e disponibilizado por e para um vasto público, principalmente com o advento da Internet.

É importante ressaltarmos que não temos o objetivo neste projeto de traçar uma cronologia metódica do desenvolvimento da narrativa seriada, advinda do conto das “Mil e uma Noites” até as atuais ficções seriadas audiovisuais⁵. Entendemos que o assunto já vem sendo abordado frequentemente, donde inexistente a necessidade de focarmos neste tipo de discussão. A preocupação é, dessa maneira, perpassarmos as nuances vividas pelo ato de narrar – o que implica em perpassarmos os diferentes modelos de ficção seriada – até culminarmos em nosso objeto.

Juntamente com o desenvolvimento da narrativa, vamos pontuando questões sociais, voltadas principalmente para a situação da mulher, que figura entre as temáticas abordadas em cada momento. Assim, na narrativa impressa, por exemplo, verificaremos a mulher enquanto público-alvo das histórias – como as folhetinescas, tomadas por muitos da época como baixa literatura – até o momento em que assume o protagonismo da escrita, antes reservada aos homens. Já a narrativa audiovisual é repleta de representações identitárias, de tal maneira que observamos as mudanças sofridas pela representação da identidade feminina nas telenovelas, nos filmes e nas séries de TV, chegando ao segundo momento da dissertação: a análise.

Optou-se como corpus deste estudo analisar os dez episódios que compõem a primeira temporada de *Game of Thrones*, já que cada episódio dura em torno de 50 minutos, o que, no somatório, traz um vasto produto para análise. Além disso, os personagens são apresentados na primeira temporada, bem como as relações entre eles, seus conflitos, a estrutura social e as características da sociedade e da produção audiovisual em si.

A análise é direcionada para o movimento dialógico da expressão dos personagens. Os diálogos são tomados por nós como elementos condicionantes da narrativa. Nossa preocupação aqui não é, então, com os aparatos técnicos de composição audiovisual. Propomos um mapeamento através dos diálogos, que demonstram o papel das três personagens femininas no desenrolar da trama e de suas ações na narrativa. Neste movimento, não é feita uma divisão sistemática por capítulos – tendo em vista que não é em todos eles, religiosamente, que Cersei, Catelyn e Daenerys aparecem. A análise percorre o desenrolar da trama de cada personagem, sem delimitações rígidas.

Ao traçarmos este caminho, acreditamos poder enxergar quais os estereótipos, representações e identidades femininas estão sendo veiculados pela primeira temporada de

⁵ Para mais informações, ver, por exemplo: COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**: Da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

Game of Thrones através das três representantes do sexo feminino que ganham maior destaque nos 10 episódios. Dessa maneira, esperamos construir um estudo relevante para o campo da Comunicação e dos trabalhos sobre identidades, principalmente no que concerne à representação da identidade feminina em um produto de ficção seriada atual. Além disso, espera-se servir também como uma possível fonte no campo dos estudos sobre séries, principalmente as norte-americanas, as quais possuem relevância no contexto da ficção seriada mundial e merecem ter sempre reafirmado seu caráter de objeto de pesquisa válido.

2 TECENDO AS NARRATIVAS

Para analisar as representações trazidas por um produto de ficção seriada atual, faz-se relevante formarmos, através de uma evolução, a construção da narrativa. A oralidade surge como os fios de um grande tapete a ser tecido pelas histórias. Sheherazade, agindo como uma hábil tecelã, entrelaça os fios apoiada na imaginação e no aguçamento da curiosidade do sultão para poder desfrutar de mais um dia de vida.

A obra começa a tomar forma pela junção de diferentes fios que, como a palavra impressa, vão tornar a narrativa maleável, principalmente no que concerne à interpretação, que agora é intrinsecamente ligada à imaginação do leitor. Um fio desaparece para dar lugar a outro: é o gancho, estratégia muito usada por Sheherazade e retomada pelas múltiplas narrativas. A tecnologia interfere nas relações sociais e nas maneiras de narrar e reproduzir histórias, bem como de se projetar nas palavras e se identificar com o que é lido. Os fios entrelaçados trazem novos elementos de individualização, acentuados pela leitura solitária, palco de grandes devaneios e transformações sociais.

A trama começa a ganhar forma e imagens passam a surgir na tapeçaria da história. Com o fim do trabalho, a peça de arte ganha forma e movimento, nos remetendo às obras audiovisuais. Com suas feições tecnológicas, dá ao espectador a experiência completa, sem demandar muito da memória e da imaginação. A fotografia que se move, seja nas salas escuras do cinema ou nos ambientes domésticos da televisão, vai levar seu ouvinte – agora espectador – até a magia das grandes histórias, repletas de personagens e tramas que conquistam multidões, funcionando também como uma grande representação da realidade nem sempre desejada, mas que com a gravação ganha contornos ficcionais para despertar reações, sentimentos e reflexões reais.

Chegamos, por fim, ao século XXI, às franjas do grande tapete chamado narrativa, as quais vão oferecer desdobramentos e complementações à história. O espectador se torna ainda leitor, produtor e ouvinte, e identifica um fio de cada tipo para, no fim, atingir o todo narrado e usufruir plenamente da narrativa tecida. A tecnologia não deixa de lado a vida, sendo esta sempre representada em consonância com a realidade.

As expectativas, os reconhecimentos, as projeções, representações e identificações ganham força em um mundo ao mesmo tempo individual e altamente conectado. É o triunfo das novas abordagens.

2.1 O SOPRO DO VERBO

Antes do advento da escrita, as histórias eram transmitidas através da oralidade, com o enfoque voltado então para o narrador. Marshall McLuhan (2007) identifica este como o momento tribal da humanidade, em que o compartilhamento de ideias e histórias, ao ser feito de forma oral, implicava em uma aproximação dos indivíduos e modificava formas de vida. O autor, diferenciando a cultura escrita da não-letrada, ressalta a importância do poder reativo da comunicação oral, já que o indivíduo tenderia a reagir a cada situação pelo tom e pelo gesto, o que não ocorre, segundo ele, no ato de escrever. Este

tende a ser uma espécie de ação separada e especializada, sem muita oportunidade e apelo para a reação. O homem ou a sociedade letrada desenvolve uma enorme forma de atenção em qualquer coisa, com um considerável distanciamento em relação ao envolvimento sentimental e emocional experimentado por um homem ou uma sociedade não-letrada (MCLUHAN, 2007, p.97).

Paul Zumthor (1997, p.27) alega que a oralidade não deve ser julgada de forma negativa, principalmente ao se realçar os traços que a diferenciam da escrita. Para o autor, oralidade não significa analfabetismo, o qual costuma ser percebido como uma lacuna, já que nos parece intimamente impossível conceber uma sociedade de pura oralidade. Com isso, “toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos ‘primitivos’”.

O que diferencia o ser humano do animal, de acordo com Giovanni Sartori (2001) é sua capacidade simbólica – intimamente ligada à linguagem –, isto é, sua capacidade de “comunicar por meio de uma articulação de sons e signos ‘significantes’, providos de significado” (SARTORI, 2001, p.12). O autor estabelece outra diferença mais enfática entre o animal e o homem: o fato de que este é capaz de raciocinar a respeito de si próprio, através de sua linguagem.

O homem reflete sobre o que diz. E não apenas a comunicação, mas também o pensamento e o conhecimento que caracterizam o homem como animal simbólico são construídos *em forma* de linguagem e *pela* linguagem. A linguagem não é só um instrumento para ele se comunicar mas também para pensar (SARTORI, 2001, p.13, grifo do autor).

No contexto da oralidade atrelada ao simbolismo, o homem estabelece relações com o sagrado e o profano. Este, segundo Roger Caillois (1986, p.25), seria o domínio do uso comum, isto é, o dos gestos realizados sem precaução e inseridos na margem deixada ao

homem para exercer determinadas atividades sem constrangimento. O mundo do sagrado, em oposição, é o do perigoso e proibido, sendo que “o indivíduo não pode aproximar-se dele sem pôr em movimento certas forças de que não é senhor e perante as quais a sua fraqueza se sente desarmada”.

Ernst Cassirer (1972, p.65) atenta para o caráter religioso da palavra, o que a leva à esfera do que é considerado sagrado: “Nos relatos da Criação [...], a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm”. No princípio, era o Verbo.

[...] todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias míticas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra (CASSIRER, 1972, p.64).

Walter Ong (1998, p.88) afirma que a força interiorizadora do mundo oral possui uma ligação com o sagrado e com as preocupações da existência. Assim, a palavra falada vai exercer uma função fundamental na vida cerimonial e devota de muitas religiões até os dias de hoje. Isso porque, para o autor, uma tradição religiosa que se apoia em textos pode continuar a legitimar a primazia oral de diversas maneiras. Ong utiliza como exemplo a cristandade, na qual a Bíblia é lida em voz alta nas cerimônias litúrgicas e Deus é sempre pensado falando a seres humanos e não escrevendo para eles. O autor reforça a mentalidade oral do texto bíblico, que, para ele, é espantosa:

Na teologia trinitária, a Segunda Pessoa da Divindade é a Palavra, e o análogo humano para a Palavra aqui não é a palavra humana escrita, mas a falada. Deus Pai “fala” seu Filho: ele não o registra. Jesus, a Palavra de Deus, nada deixou por escrito, embora soubesse ler e escrever (Lucas 4:16). “A fé vem pelos ouvidos”, lemos na Carta aos Romanos (10:17). “A letra mata, o espírito [sopro no qual se move a palavra falada] dá vida” (Coríntios 3:6) (ONG, 1998, p.88).

A linguagem na narrativa oral serviu como propagadora de mitos, histórias, conhecimento e tradições na fase da humanidade anterior à escrita. As narrativas orais se estruturaram, segundo Maria Odaisa Oliveira (2009, p.239), a partir de valores representantes da visão de mundo dos principais grupos sociais das sociedades pré-históricas. Eram repassados saberes advindos da observação dos fenômenos naturais e humanos. Em uma época anterior a essa, de acordo com Caillois (1986, p.24), os interditos não existiam. Foram

os antepassados que, ao instituí-los por meio da oralidade, fundaram a ordenação e o funcionamento adequado do universo; traçando “as partes do sagrado e do profano, definiram os limites do permitido e do proibido”.

Nascem, assim, os tabus, tomados pelo autor como um imperativo categórico negativo, funcionando como uma defesa e sem justificativa advinda de considerações de ordem moral. O tabu não pode ser infringido por ser lei e ter o poder de definir o que é permitido e o que não é.

O tabu destina-se a manter a integridade do mundo organizado e ao mesmo tempo a boa saúde física e moral do ser que o observa. Ele impede que certo homem morra ou que um outro regresse ao estado caótico e fluídico, sem forma e sem repouso, que era o seu antes de os deuses criadores ou os heróis ancestrais terem vindo trazer-lhe a ordem e a medida, a fixidez e a regularidade (CAILLOIS, 1986, p.24).

A oralidade pode atuar também como ferramenta na construção da cultura de povos e tribos. Mônica Amim (2012, p.70), ao discorrer sobre as narrativas medievais de origem celta como elemento da construção da identidade e unidade cultural dos povos, afirma que, no País de Gales, a transmissão oral das narrativas histórico-mitológicas foi fator determinante na conservação de um patrimônio cultural “que serviu, de forma inquestionável, de adubo para a formação de um sentimento de nacionalidade e identidade cultural”.

A narrativa oral é extremamente atrelada à consolidação propagação dos mitos, os quais ajudavam a moldar os pensamentos acerca da sociedade e do indivíduo. A narrativa mítica se situava, para Caillois (1986, p.101), no tempo em que o mundo ainda não havia tomado a sua aparência presente. Segundo o autor, o tempo mítico seria a origem do outro, emergindo nele de forma contínua, produzindo o que se manifesta de desconcertante ou inexplicável. “O sobrenatural encontra-se constantemente encolhido atrás do sensível e tende sem descanso a manifestar-se através dele. A idade primordial é descrita com uma singular unanimidade nas regiões mais diversas. É o lugar ideal das metamorfoses e dos milagres”.

Cassirer observa que as narrativas míticas vão representar a totalidade do ser para a consciência primitiva do indivíduo. Para o autor, a experiência primária do homem está impregnada da configuração de mitos: “O homem só vive com as *coisas* na medida em que vive nestas *configurações*, ele abre a realidade para si mesmo e por sua vez se abre para ela, quando introduz a si próprio e o mundo neste *médium* dúctil, no qual os dois mundos não só se tocam, mas também se interpenetram” (CASSIRER, 1972, p.23-24, grifo do autor).

Cristina Costa (2000) acredita que os mitos se desenvolveram através da percepção de que a projeção da ação humana pela noção de tempo não podia ultrapassar os limites impostos pela morte. Assim, a temporalidade humana, que é cultural, vai se basear na organização da memória sistematicamente e na projeção do futuro a partir do presente. “A sucessão dos fatos que cria não é linear, mas ondulatória, cheia de impulsos, para a ação e para o repouso, num ritmo incessante de criação de ênfases e ações primordiais” (COSTA, 2000, p.38).

A temporalidade humana, para a autora, é expressa pelas narrativas, sendo estas essenciais para a construção das identidades individual e coletiva, já que “*ser* para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades” (COSTA, 2000, p.41, grifo da autora). Ganha espaço dentro do conjunto das narrativas aquela a qual propõe uma serialização da história: a narrativa seriada. Esta, de acordo com Costa, advém dos contos de *As Mil e Uma Noites*.

O conto original informa que o nobre Shahzaman, ao ser traído pela esposa, entra em depressão e, ao visitar seu irmão Shariar, rei da Índia e da China, testemunha a traição de sua cunhada. Shariar, ao saber do comportamento da esposa, a condena à morte. Os irmãos resolvem partir em viagem, mas continuam testemunhando diversas infidelidades femininas. O rei, desconfiado de todas as mulheres, resolve que se deitaria com uma donzela virgem diferente a cada noite, matando-a ao amanhecer. Até que uma jovem chamada Sheherazade se acha capaz de fazer o rei mudar de ideia, entretendo-o com histórias noturnas, que seriam interrompidas nos momentos mais interessantes. E assim, a curiosidade de Shariar a manteve viva durante mil e uma noites, até o rei desposar Sheherazade, já mãe de dois filhos, e perder a sua desconfiança nas mulheres.

É estabelecida uma ritualização para a narrativa oral, através da relação entre o narrador e o ouvinte:

Em primeiro lugar, pode-se ver que a narrativa se inscreve no tempo real e cotidiano do ouvinte, ritualizando-se num cerimonial que o cativa. Não é a qualquer hora nem em qualquer momento que Sheherazade desfia seu conto, mas numa certa hora e num mesmo lugar, tendo o ouvinte Shariar que abrir para esse encontro um espaço em sua vida. É exatamente pelo domínio da narrativa e pela sua ritualização que a narradora assume o domínio da relação com o sultão, invertendo sua antiga posição submissa de condenada (COSTA, 2000, p.53).

Verifica-se, com essa história, o poder da narrativa e da oralidade. “O sucesso de *As mil e uma noites* estaria, então, menos em seu conteúdo aventureiro e mágico e mais no

processo narrativo acentuadamente metafórico de expressão da temporalidade, da continuidade e da própria domesticação do tempo” (COSTA, 2000, p.57).

Walter Ong (1998, p.53) acredita que as narrativas orais não carecem de uma originalidade própria. Para o autor, o caráter original não estaria na construção de novas histórias, mas sim na administração de uma interação especial com a audiência em sua época, já que “a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente”. Está assim presente, mais uma vez, a alteridade com seu poder reativo, o que delinea a força e o impacto da narrativa oral.

Vera Lúcia Medeiros (2007, p.2) questiona o fato de o indivíduo tender a transformar a palavra especializada através da escrita em voz. A autora justifica que nossa lembrança mais remota de um ato de comunicação – o primeiro choro que segue o nascimento – está ligada à voz. Já a morte, por sua vez, é comumente representada pelo último grito ou pelas últimas palavras.

Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que a expressão oral – ou vocal – está presente no início e no fim da existência humana, e o que a voz simboliza nessas representações de vida e morte – o primeiro choro ou as últimas palavras – é a interação do sujeito com o outro. Enquanto há palavra (voz), há vida; antes do primeiro choro (voz), não se nasce para o outro (MEDEIROS, 2007, p.2).

A autora (2007, p.2) reforça ainda o caráter de exterioridade e de vivência coletiva da oralidade: “‘Palavras ditas ao vento’ são inúteis, ensina a sabedoria popular, já que a voz que ressoa precisa ser ouvida para cumprir seu destino. Assim sendo, uma cultura marcada pela oralidade é também uma cultura que preza a experiência coletiva”.

A força da oralidade advém, por outro lado, dos recursos que a permeiam, isto é, de tudo aquilo que é mobilizado na linguagem oral. A presença do comunicador, por exemplo, é capaz de criar um ambiente de provocação, que demande reatividade, afetação. Para que isso ocorra, há uma série de parâmetros, até mesmo vocais, enumerados por Mônica Nunes (1993, p.22): a qualidade vocal, que é uma impressão causada por uma voz, “indicia os atributos de quem emite a voz: suas características biológicas, socioculturais, psicológicas”; a respiração, que é responsável pela dinâmica do ar durante a fonação; a altura vocal, que dá a inflexão melódica da frase através da variação dos sons; a intensidade, referente à energia da emissão sonora, como no som forte ou fraco; a ressonância, que molda as características estéticas da voz; a velocidade de fala, atrelada ao ritmo e à articulação; e a extensão vocal,

que é “o número de notas que o sujeito pode emitir, da mais grave a mais aguda, sua tessitura”.

Fazendo coro aos recursos complementares à linguagem oral, Paul Zumthor (1997, p.203) fala que esta não pode ser reduzida somente à ação da voz. “Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”.

Esses recursos vão auxiliar, na cultura oral, a resolução do problema da retenção e da recuperação do pensamento articulado. Para Ong (1998, p.45), é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, que seriam moldados para uma repetição oral. O autor afirma que o pensamento deve surgir através de padrões rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em ressonâncias ou aliterações, em conjuntos temáticos padronizados ou em provérbios que são ouvidos por todos. Isso porque, dessa maneira, o pensamento virá prontamente ao espírito através da retenção e da rápida recordação. “O pensamento prolongado, quando fundado na oralidade, até mesmo nos casos em que não se apresente na forma de versos, tende a ser altamente rítmico, pois o ritmo auxilia na recordação, até mesmo psicologicamente”.

O autor reforça também a importância do som em uma narrativa e comunicação orais, já que não há referência a um texto perceptível visualmente:

a fenomenologia do som penetra profundamente no sentimento de existência dos seres humanos, na qualidade de palavra falada. Pois o modo como a palavra é vivenciada é sempre importante na vida psíquica. A ação centralizadora do som (o campo sonoro não está espalhado diante de mim, mas a toda a minha volta) afeta o sentido humano do cosmos. Para as culturas orais, o cosmos é um evento contínuo, com o homem em seu centro (ONG, 1998, p.87).

Com relação às narrativas estabelecidas pela oralidade, o autor (ONG, 1998, p.83-84) acrescenta que a tradição heroica da cultura oral estaria relacionada ao estilo de vida agonístico. Vão ser trabalhados personagens fortes, isto é, indivíduos que realizam façanhas notáveis e memoráveis. Assim, são geradas, segundo Ong, figuras de tamanho descomunal, que são figuras heróicas não por motivos tidos como românticos ou deliberadamente didáticos, mas por razões pautadas em organizar a experiência em uma forma memorável. Isso porque personalidades apagadas não podem sobreviver na mnemônica oral.

Assim, para garantir que as narrativas e os personagens permaneçam na memória dos indivíduos, as figuras heróicas são constituídas em figuras-tipo: “o sábio Nestor, o furioso Aquiles, o astuto Ulisses, o competentíssimo Mwindo [...]”. Ong pontua que essa

característica da concepção oral de personagens heroicos vai permanecer em culturas escritas, como nas narrativas de conto de fadas para crianças: “a extraordinariamente inocente Chapeuzinho Vermelho, o imensamente perverso lobo, o caule incrivelmente longo do pé de feijão que João tem de escalar – pois figuras não-humanas adquirem dimensões heroicas também”.

O autor relata que a escrita e a impressão vão alterar as estruturas da narrativa oral no que diz respeito à construção dos personagens, já que são cada vez menos presentes figuras tidas como fortes; com o passar dos anos, a narrativa se ambienta no mundo da vida humana comum. Surge, ainda, a figura do anti-herói, que em vez de enfrentar o inimigo, constantemente recua e até mesmo foge.

O heroico e o maravilhoso haviam servido a uma função específica de organizar o conhecimento em um mundo oral. Com o controle da informação e da memória originado pela escrita e, mais profundamente, pela impressão, não necessitamos de um herói no velho sentido para mobilizar o conhecimento na forma de histórias (ONG, 1998, p.84).

O autor (1998, p. 158-159) ressalta também que, embora a narrativa possa ser encontrada em todas as culturas, ela é mais amplamente funcional nas culturas orais. A razão é que estas não podem gerar categorias complexas, utilizando, por isso, histórias da ação humana para armazenar, organizar e comunicar boa parte dos saberes disponíveis. Com isso, a grande maioria das culturas orais gera narrativas ou séries de narrativas consideradas notáveis, como as histórias das guerras troianas entre os antigos gregos. “Em virtude de seu tamanho e de sua complexidade de cenários e ações, as narrativas desse tipo são muitas vezes os repositórios mais amplos do saber de uma cultura oral”.

Como resultado desse processo, o autor atribui à narrativa uma importância nas culturas orais por ela abrigar grande parte do saber em formas tomadas por ele como sólidas, extensas e razoavelmente duradouras, “o que, em uma cultura oral, significa formas possíveis de repetição” (ONG, 1998, p.159).

A importância da linguagem e, como consequência, da oralidade, está, para Marcondes Filho (1996, p.52-53) na união dos recursos já citados e outros, como a locução, a sentença, o enunciado, o contexto: “O mais importante repousa, pois, nessa ação, que pressupõe, num amálgama, todos os fatores anteriormente mencionados. É neles, aliás [...] que reside o sentido da linguagem. Este está, portanto, fora da linguagem, de maneira tal que [...] precede-a”.

Através desses parâmetros, podemos estabelecer diferenças entre a oralidade de cada indivíduo, o que evidencia a existência da alteridade. Para Roland Barthes (1982), a voz humana seria um lugar privilegiado da diferença,

um lugar que escapa a toda ciência, pois não há nenhuma ciência que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um lapsus, um não dito que se designa ele próprio: a voz. Este objeto sempre ‘diferente’ é colocado pela psicanálise na prateleira dos objetos do desejo enquanto faltam, a saber, objetos: não há nenhuma voz humana no mundo que não seja objeto de desejo – ou de repulsa: não há voz neutra – e se por vezes esse neutro, esse branco da voz acontece, é para nós um grande terror, como se descobríssemos com horror um mundo petrificado, onde o desejo estaria morto. Toda a relação com uma voz é forçosamente amorosa [...] (BARTHES, 1982, p.226).

Paul Zumthor (1997, p.31) afirma que toda comunicação vocal comporta pelo menos dois sujeitos (locutor e ouvinte), que vão investir uma energia psíquica, de valores míticos, de sociabilidade e de linguagem. A voz, com seu caráter social e individual, é capaz de mostrar de que modo o homem se situa no mundo e em relação à alteridade, já que falar implica em uma dupla atuação de interlocutores.

[...] a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz. Minha presença e a sua no mesmo espaço nos colocam em posição de diálogo real ou virtual; de troca verbal em que os jogos de linguagem se libertam facilmente dos regulamentos institucionais; posição em que os deslizamentos de registro, as mudanças de discurso (da afirmação ao rogo, da narração à interrogação) asseguram ao enunciado uma flexibilidade particular (ZUMTHOR, 1997, p. 32).

Há, para o autor, um efeito moral, já que é gerada no ouvinte a impressão de uma fidelidade que é menos contestável do que na comunicação escrita ou diferenciada, de uma veracidade ao mesmo tempo mais provável e mais persuasiva. “Esta é a razão pela qual, sem dúvida, o testemunho judicial, a absolvição, a condenação, são pronunciadas de viva voz. Mais do que qualquer outra forma de contato, a palavra torna clara, nos indivíduos que ela confronta, a sua condição de sujeitos” (ZUMTHOR, 1997, p.32-33).

Com a presença da alteridade, as relações sociais são estabelecidas, podendo ser consideradas como condicionadas à linguagem, segundo Marcondes Filho (1996, p.58), já que são os laços do discurso os quais estabelecerão os laços sociais: “Os corpos que compõem a sociedade são sociais porque há palavras os unindo. Homens e mulheres são constituídos na linguagem”.

David Riesman (1968, p.136), ao diferenciar as tradições oral e escrita, pontua que na primeira é dada maior importância aos anciões, que são tomados como um repositório de experiência e entretenimento, o que não ocorre com a segunda, a qual fomenta a criação de hierarquias de peritos; ocorre, dessa maneira, uma espécie de desapego, o qual não possui espaço na oralidade.

Quando uma sociedade depende da memória, emprega todos os recursos do demagogo e do poeta: rima, ritmo, melodia, estrutura, repetição. Como tendemos a recordar melhor as coisas que foram mais profundamente sentidas, as palavras memoráveis numa tradição oral são com frequência aquelas mais preñes de sentimento grupal e aquelas que mantêm vivo no indivíduo o sentido infantil de dependência, os terrores e entusiasmos dos jovens e algo de sua reverência pelos velhos (RIESMAN, 1968, p.138).

Com o poder da palavra e suas formas de enunciação, o autor classifica todas as pessoas de uma tribo pré-letrada como especialistas em tradição oral: “Para esses homens tribais, as palavras são como baldes de água num corpo de bombeiros, que têm que passar de mão em mão com o maior cuidado, ao passo que achamos poder-nos dar ao luxo de ser descuidados com a palavra falada, respaldados como estamos pela [...] escrita” (RIESMAN, 1968, p.138).

A narrativa oral tem a função de delinear, com seus recursos, um retrato que é efêmero, isto é, perde-se no momento seguinte ao da fala, com o fim do comunicado. Aqui não há registros além da memória, havendo, assim, um processo de afetação individual. Essa forma narrativa também reúne um papel de educação da sociedade. Seja através dos mitos ou das fábulas, a oralidade é capaz de propagar ensinamentos, valores. Jesus Cristo, por exemplo, consagrou-se como um dos maiores oradores da humanidade, já que o substrato de seus ensinamentos foi a palavra, por meio das parábolas contadas aos fiéis, as quais forneciam modelos de conduta e parâmetros de vivência e convivência social. Nesse contexto, o poder da palavra foi relacionado à religião, o que se verifica até os dias de hoje, haja vista os inúmeros sermões presentes em diversas crenças.

Riesman aponta o provérbio como, além de um produto das tradições e sabedoria tribais, uma ponte entre os estágios oral e escrito da história.

[...] o provérbio, como uma espécie de enunciado abstrato, generalizador e facilmente recordado sobre a experiência – o mais duto, por assim dizer, dos estilos pré-letrados da fala – somente está associado com os povos de pastoreio. É entre esses povos relativamente evoluídos, seminômades, que a necessidade de um corpo distinto de leis de propriedade tende a fazer-se primeiro sentir [...] e o provérbio é

uma mnemônica conveniente dos julgamentos tribais. Muitos dos nossos mais antigos textos sagrados são coletâneas de provérbios (RIESMAN, 1968, p.139).

O padre Antônio Vieira, em seu Sermão da Sexagésima (1655), destaca o poder da oralidade e principalmente o relevante papel do orador na propagação da crença religiosa. Ele teoriza acerca da retórica de um sermão cujo objetivo é persuadir os ouvintes. Para o pároco, a responsabilidade de semear e fortificar a palavra de Deus é totalmente do pregador, que vinha falhando em suas funções, haja vista a quantidade de devotos desenganados com a doutrina na época e as cada vez menos frequentes conversões ao catolicismo.

O padre (1655, p.10) enumera cinco características essenciais ao pregador: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo e a voz. Quanto à pessoa, ele prega que há a necessidade não apenas do pregador falar, mas também de mostrar que segue os ensinamentos que propaga, através de exemplos visíveis para os ouvintes. Já o estilo deveria ser claro e acessível a todos. “[...] estilo culto não é escuro, é negro, e negro boçal e muito cerrado. É possível que somos portugueses e havemos de ouvir um pregador em português e não havemos de entender o que diz?!” (VIEIRA, 1655, p. 15). A matéria, por sua vez, deve ser única, para não confundir o ouvinte e fazê-lo apreender melhor o ensinamento.

Há de tomar o pregador uma só matéria, há de defini-la para que se conheça, há de dividi-la para que se distinga, há de prová-la com a Escritura, há de declará-la com a razão, há de confirmá-la com o exemplo, há de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que se hão de seguir, com os inconvenientes que se devem evitar, há de responder às dúvidas, há de satisfazer às dificuldades, há de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários, e depois disto há de colher, há de apertar, há de concluir, há de persuadir, há de acabar. Isto é sermão, isto é pregar; e o que não é isto, é falar de mais alto (VIEIRA, 1655, p.16).

A ciência, por sua vez, é o conhecimento próprio do pregador. Vieira afirma que ele deve entender os ensinamentos para propagá-los e não apenas decorá-los, já que os homens não se convenceriam pela memória.

Finalmente, quanto à voz, Vieira (1655, p.21) afirma que, se antes a oratória dos pregadores se dava através de brados, na época do sermão estava sendo constituída na forma de conversas. Para ele, este tipo de oralidade não é convincente nem é capaz de persuadir o ouvinte. Isso porque, segundo o pároco, quando Pilatos leu as acusações contra Jesus, lavou as mãos e disse que não encontrava nenhuma causa no homem. Já o povo e os escribas bradavam do lado de fora pela condenação de Jesus, tendo sobressaído os brados por sobre a razão.

A nuvem tem relâmpago, tem trovão e tem raio: relâmpago para os olhos, trovão para os ouvidos, raio para o coração; com o relâmpago alumia, com o trovão assombra, com o raio mata. Mas o raio fere a um, o relâmpago a muitos, o trovão a todos. Assim há de ser a voz do pregador – um trovão do Céu, que assombre e faça tremer o Mundo (VIEIRA, 1655, p.21).

Temos expostas diversas características que, quando bem empregadas e utilizadas, fornecem à oralidade o poder de convencimento, penetração e despertar da atenção. No caso do sermão, este poder é voltado para a religiosidade.

A expressão oral, por outro lado, pode transportar forte entonação política. Na História, tanto do Brasil quanto do mundo, há exemplos de grandes oradores que utilizaram seu dom em um contexto político, como Getúlio Vargas e Adolf Hitler. O primeiro fez grande uso da tecnologia, no caso o rádio, penetrando nas casas dos cidadãos com seus discursos, com o objetivo de estabelecer uma nacionalidade em um país de dimensão continental. Já a trajetória do segundo ficou marcada pelas extensas falas para os alemães em púlpitos, discursos estes que continham força e expressividade capazes de convencer a população para as ideias nazistas e de segregação do ditador. Essas comunicações também eram transmitidas por meio radiofônico.

A ficção também se dobra ao poder de persuasão da oralidade. Um exemplo é a peça “Júlio César”, de Shakespeare, do século XVI. A tragédia relata a conspiração contra o imperador romano, seu assassinato, a traição de Brutus e a fúria do fiel seguidor de César, Marco Antônio.

Uma das passagens mais marcantes da peça é o discurso proferido por Marco Antônio no enterro de César, em praça pública, para os romanos. No início, os cidadãos estão a favor da conspiração, acreditando nas razões alegadas para o assassinato do imperador. Porém, a oralidade de Marco Antônio consegue reverter a situação. No princípio, ele afirma ser Brutus um homem honrado e, por tal, as informações dadas por ele seriam verídicas. Apesar disso, enumera ações positivas de Júlio César, contrapondo o discurso dos conspiradores.

César foi meu amigo, fiel e justo; mas Brutus disse que ele era ambicioso, e Brutus é muito honrado. César trouxe numerosos cativos para Roma, cujos resgates tesouro encheram. Nisso se mostrou César ambicioso? Para os gritos dos pobres tinha lágrimas. A ambição deve ser de algo mais duro. Mas Brutus disse que ele era ambicioso, e Brutus é muito honrado. Vós o vistes nas Lupercais: três vezes recusou-se a aceitar a coroa que eu lhe dava. Ambição será isso? No entanto, Brutus disse que ele era ambicioso, sendo que Brutus é muito honrado. Contestar não

pretendo o nobre Brutus; só vim dizer-vos o que sei, realmente (SHAKESPERARE, p.80-81).

É assim, por meio de contraposições, que Marco Antônio vai delineando seu discurso, mostrando possíveis embates entre o que Brutus afirma e o que Júlio César realmente foi. Logo após essa primeira parte, alguns cidadãos já começam a mudar de opinião: “Se bem considerardes, procederam muito mal contra César. [...] Prestastes atenção ao que ele disse? Recusou a coroa. Logo, é certo não ter sido ambicioso” (SHAKESPEARE, p.81).

Outra estratégia de Marco Antônio (SHAKESPEARE, p.82-83) é apresentar o testamento de César, lacrado, afirmando pretender lê-lo para o povo. “Caso o povo sua leitura ouvisse – desculpai-me, mas não pretendo lê-lo – correriam todos a depor beijos nas feridas do morto César e a tingir lenços em seu sagrado sangue”. Os cidadãos, porém, têm aguçada a curiosidade, e se tornam desejosos de conhecer as últimas vontades do imperador: “O testamento! Lede o testamento de César!”. Ao que Marco Antônio responde: “Não posso lê-lo; não convém ficardes sabendo quanto César vos amava. Não sois de pedra, nem de pau, mas homens; e, como tal, se ouvísseis a leitura do testamento dele, poderíeis inflamados ficar, ficar furiosos”.

O jogo de se negar a ler o testamento, aumentando, assim, a curiosidade dos romanos, prossegue até Marco Antônio “se render” aos desejos do povo e reunir as pessoas em torno do corpo para a leitura do documento. Antes disso, porém, o orador faz uso de sua retórica, apelando à empatia e à emoção dos que estavam presentes.

Vede o furo deixado pela adaga de Cássio; contemplai o estrago feito pelo invejoso Casca; através deste apunhalou-o o muito amado Brutus, e ao retirar seu aço amaldiçoado, observai com cuidado como o sangue de César o seguiu, como querendo vir para a porta, a fim de convencer-se se era Brutus, realmente, quem batia por modo tão grosseiro, porque Brutus, como o sabeis, era o anjo do finado. Julgai, ó deuses! quanto o amava César. De todos, foi o golpe mais ingrato, pois quando a Brutus viu o nobre César, a ingratidão mais forte do que o braço dos traidores, de todo o pôs por terra. [...] Eu, vós, nós todos nesse instante caímos, alegrando-se sobre nós a traição rubra de sangue. Oh! Vejo que chorais, que sois sensíveis à impressão da piedade (SHAKESPEARE, p.84-85).

Em seguida, Marco Antônio apela para que o povo veja não só o manto com furos, mas também o próprio corpo de César deformado por aqueles que agora são tratados como traidores. A reação do público é imediata: “Oh espetáculo lamentável! Oh nobre César!

Oh celerados! Oh traidores! Queremos vingança! Vingança! Vamos procurá-los! Fogo! Morte! Fogo! Matemos os traidores!” (SHAKESPEARE, p.85-86).

Marco Antônio (SHAKESPEARE, p.86) os acalma e afirma que seu objetivo não é levá-los à revolta, reafirmando as qualidades dos autores do assassinato: “Os autores deste ato são honrados. Ignoro as causas, ai! particulares que a este extremo os levaram; mas são sábios, todos eles, e honrados, e decerto vos dariam razões do que fizeram”.

Mas, ao suscitar a revolta, Marco Antônio faz com que os cidadãos se esqueçam da existência do testamento de César. Ao retomá-lo, reafirma a superioridade e o caráter do imperador, consolidando de vez a transformação da mentalidade do povo, que antes apoiava a conspiração e, agora, deseja vingança.

ANTÔNIO – Aqui vo-lo apresento, com o selo ainda de César. César deixa para cada romano em separado setenta e cinco dracmas.

SEGUNDO CIDADÃO – Nobilíssimo César! Vamos vingar a morte dele! [...]

ANTÔNIO – Além disso, deixou-vos seus passeios, caramanchões privados e os recentes jardins por ele feitos neste lado do Tibre. Sim, deixou-vos, para sempre, para vossos herdeiros, como pontos de diversão comum porque pudésseis passear e distrair-vos. Foi um César, realmente! Outro igual, quando teremos?

PRIMEIRO CIDADÃO – Nunca! Nunca! Sigamos para a praça sagrada, a fim de que o corpo ali queimarmos, e com os tições as casas incendiemos de todos os traidores. Carreguemos o corpo (SHAKESPEARE, p.87-88).

É visível a estratégia traçada pelo orador: se referir positivamente aos assassinos; exaltar a figura de César, reascendendo o amor da população pelo imperador; incitar a revolta contra os traidores; acalmar as pessoas, tornando a elogiar os conspiradores. E a jogada se reinicia, até a leitura do testamento, prova material da bondade e caráter de César. Este movimento é impulsionado pela linguagem oral, a qual permite que o orador explore ao máximo seu público, suscitando emoções, reações e imprimindo à sua fala diversas entonações e tendências, de forma a tomar o controle da situação.

Marialva Barbosa (2013), ao traçar a história da comunicação no Brasil, inicia o estudo ressaltando a presença da oralidade em nosso país. A pesquisadora assinala a complexidade presente em uma cultura predominantemente oral, já que existia a possibilidade de traçar em imagem impressões que deixavam marcas na memória e afetavam os que sofriam de forma direta as amarguras sociais, como os escravos. “Ao lado do grito para expressar o sentimento de gratidão cristão ou a dor decorrente de castigos corporais, havia a possibilidade de fixar sentimentos através de imagens que compunham uma narrativa complexa” (BARBOSA, 2013, p.19).

A autora elenca algumas competências que, segundo ela, existiam nas sociedades orais em seus modos de comunicação, o que gerava fórmulas específicas de registrar o mundo através de práticas orais e corporais capazes de perdurarem pela história:

Entre essas competências destacam-se técnicas de comunicação que fazem da memória lugar fundamental para a repetição de narrativas imemoriais. Ao pé do fogo, após um dia estafante de trabalho, homens e mulheres podiam se reunir para contar histórias e através delas lembrar uma terra que se constituía, sobretudo para os mais velhos, numa espécie de paraíso perdido. Mas podiam também simplesmente conversar em alto e bom som. Contar histórias é a primeira das competências do mundo da oralidade (BARBOSA, 2013, p.22).

A alteridade é mais uma vez trazida à tona, já que a comunicação criada oralmente é tomada por Barbosa como sempre orientada para o outro, pressupondo uma audiência, um público externo ao que fala e que é parceiro do movimento dialógico que é estabelecido. É criada, assim, uma composição partilhada, de maneira que diante da audiência e de suas reações, os comunicadores orais podiam mudar a intensidade da narrativa, os gestos da dança e os versos da música (BARBOSA, 2013, p.23-24).

As palavras são vistas como campos de significação que circundam objetos e através das quais informações armazenadas podem ser acionadas. Em seguida, há a transmissão realizada pelo aparelho tecnológico da oralidade, a boca, da qual saíam música e ritmo, “constituindo-se os cânticos entoados em uma espécie de documentação oral da cultura desses escravos e de seus modos de comunicação. O dito dos versos e dos sons musicais era, em suma, o discurso preservado, que ficara armazenado sob a forma de sentidos memoráveis” (BARBOSA, 2013, p.25).

McLuhan (1968, p.156-157) demonstra a variedade que uma comunicação oral possui, ao afirmar que, em uma conversação entre amigos, é natural haver interrupções, observações e apartes a qualquer momento e em qualquer ponto da fala. “Em tal intercâmbio oral existem numerosos pontos de vista simultâneos sobre qualquer tópico. O assunto é encarado sob muitos ângulos: as noções e juízos clássicos, relativos a esse assunto, estão – através da memória – na ponta de todas as línguas, no grupo íntimo”.

Paul Zumthor (1993, p.18-19) discorre sobre o que, para ele, seriam três tipos de oralidade, correspondentes a três situações de cultura. A primeira, denominada primária e imediata, não admite nenhum contato com a escrita. “De fato, ela se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos”. O autor exemplifica este momento como o dos setores do mundo

camponês medieval, cuja cultura tradicional provavelmente comportou uma poesia de oralidade primária. Os outros dois tipos de oralidade, a mista e a segunda, possuem como traço comum a coexistência com a escritura dentro do grupo social. A mista se refere ao momento em que a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; ela procede da existência de uma cultura escrita, no sentido de possuir uma escritura. Já a oralidade segunda “se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”. Ela seria de uma cultura letrada, na qual toda a expressão é marcada de alguma forma pela presença da escrita.

A despeito do advento da escrita e das tecnologias, para Ong (1998, p.16), a palavra falada ainda subsiste e possui vida. O autor compreende que todos os textos escritos devem estar relacionados ao mundo sonoro direta ou indiretamente para comunicar seus significados. Para ele, ler um texto corresponde a convertê-lo em som, seja em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba através da leitura lenta ou de maneira superficial na leitura rápida, sendo esta muito presente no mundo moderno, permeado pela tecnologia. “A escrita nunca pode prescindir da oralidade. [...] A expressão oral pode existir – e na maioria das vezes existiu – sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem a oralidade”.

Zumthor (1993, p.35) também acredita que o texto escrito também apresenta traços de um discurso de fala, comportando o que ele denomina “índices de oralidade”.

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (ZUMTHOR, 1993, p. 35, grifo do autor).

Partindo deste pressuposto, Ong (1998, p.19) denomina como oralidade primária a oralidade de uma cultura sem qualquer conhecimento da escrita ou da impressão, o que não ocorre com a chamada oralidade secundária, que é a da atual cultura de alta tecnologia, a qual alimenta a nova oralidade pelo telefone, pelo rádio, pela televisão e por outros dispositivos eletrônicos. A existência e o funcionamento da oralidade vão depender, também, da escrita e da impressão.

[...] pode-se afirmar que culturas de oralidade primária fundamentam-se em pensamento e linguagem estruturados a partir de meios que permitem memorizar o conhecido, objetivo atingido por meio de distintas maneiras de repetição e reiteração, e tratam ou remetem ao próximo no tempo e no espaço, gerando um sentimento de pertença à comunidade na qual o ouvinte ou interlocutor tem a mesma importância que o narrador, cantador, contador ou aquele que profere as palavras. As

características da oralidade tornam evidentes suas diferenças em relação à escrita e mostram que essas formas de expressão, às quais correspondem modos diferentes de estruturação de pensamento, representam igualmente dois tipos de civilização (MEDEIROS, 2007, p.5).

Ao pensarmos na oralidade secundária, observamos que, apesar de a narrativa impressa ser subsequente à oral, os avanços tecnológicos da comunicação culminaram em um meio que trouxe de volta a oralidade, atrelada à tecnologia: o rádio. Para McLuhan, o veículo simboliza um movimento de retorno ao tribalismo antes proporcionado pela transmissão de narrativas orais. O autor (2007, p.336-337) acredita que o imediatismo do rádio é capaz de afetar as pessoas, de forma a causar experiências particulares: “As profundidades subliminares do rádio estão carregadas daqueles ecos ressoantes das trombetas tribais e dos tambores antigos”. Apesar da eliminação do contato direto, sem intermediários eletrônicos, há um resgate da oralidade.

A questão do imaginário é forte no meio radiofônico; isto porque o rádio apresenta, do emissor, somente a sua voz, demandando do ouvinte o complemento visual através da imaginação. “Todas as qualidades gestuais que a página impressa elimina da linguagem retornam à linguagem no escuro – e no rádio. Quando se oferece apenas o som de uma peça teatral, nós a preenchemos com *todos* os sentidos e não apenas com a visão da ação” (McLuhan, 2007, p.340, grifo do autor).

Para Costa (2000, p.135), o sucesso dessa nova mídia vinha de características que a diferenciavam da imprensa escrita, como a oralidade, a rapidez no fluxo de informações, a possibilidade de se construir uma intimidade com o ouvinte e o caráter domiciliar da recepção. Acrescido a isso estava o horário, tomado pela autora como o suporte essencial da comunicação, já que o encontro diário, regular e fiel era a base da relação entre o emissor e o receptor. A oralidade retomada pelo veículo e seu baixo custo e alcance contribuíram para que a informação pudesse alcançar também os indivíduos que não eram contemplados pela imprensa escrita, como os analfabetos.

Um meio com tantas possibilidades não passaria ileso a interesses comerciais: as empresas, visando atingir a determinado público consumidor – donas de casa em meio a suas atividades domésticas –, utilizaram um modelo narrativo de sucesso na imprensa: o romance folhetim, só que transposto para a linguagem oral (COSTA, 2000, p.136).

Essas histórias, inspiradas nos romances femininos do século XIX, de conteúdo sentimental e estilo melodramático, foram chamadas de *soap operas* por terem sido criadas pelas grandes fábricas de sabão norte-americanas como Colgate Palmolive-

Peet e Procter and Gamble, para divulgar seus produtos. [...] Se antes a imprensa já se valera com sucesso do modelo narrativo árabe-folhetinesco, agora era a vez da indústria que, num estágio de acirrada concorrência, lançava mão de uma arma nova em seu meio: a construção e produção do imaginário (COSTA, 2000, p.136).

Questões sobre o universo feminino e conflitos conjugais davam o contorno às temáticas trabalhadas pelas *soap operas*, como infidelidade, divórcio, ciúmes, família e maternidade, assim como a mistura de amor e violência e “o trinômio herói-heroína-vilão, representado sempre por pessoas comuns em situações cotidianas. Havia ainda a estética da homogeneização: uma linguagem dialógica comum que aproximava pobres de ricos, crianças de adultos” (COSTA, 2000, p.137).

Glenda Chaves (2007) pontua que, apesar de a *soap opera* estar voltada para o público feminino, ela se diferencia do romance folhetim, na medida em que as histórias e a estrutura da narrativa não seguem a lógica folhetinesca (como, por exemplo, o corte abrupto de capítulos e uma sequência narrativa envolvendo suspense, emoção ou um desfecho final). “Na soap-opera norte-americana existia apenas um grupo de personagens morando num determinado lugar, onde ocorrem vários acontecimentos, vivendo diferentes dramas, sem existir uma trama principal e nem mesmo um fim” (CHAVES, 2007, p.24).

A tecnologia não cessou de se desenvolver, dando ao rádio mais potência em sua difusão, incrementando a eficiência das transmissões. “Além disso, as possibilidades de gravação deram uma nova dimensão aos programas, tornando possível a criação de uma memória e de um patrimônio de cultura oral” (COSTA, 2000, p.138).

Este formato de narrativa se consolidou também na América Latina, devido, principalmente, aos altos índices de analfabetismo da região. Mas, assim como houve uma importação do modelo, também foram feitas alterações, dando às histórias novos contornos. Em Cuba, país onde foram ao ar as primeiras radionovelas latino-americanas, foi consagrado um novo formato do gênero, “caracterizado não por histórias unitárias diárias – como as *soaps* – mas por pedaços diários de história, transmitidos em capítulos interrompidos por um *gancho* no momento de tensão ou suspense” (COSTA, 2000, p.138, grifo da autora).

No Brasil, a radionovela ganhou aspectos mais nacionais na década de 1940, em que rompe com o modelo cubano e se espalha pelo país. “Conquistava-se o domínio da linguagem do meio e, a partir de heranças bem-sucedidas na literatura regionalista, no teatro e no circo, conquistava-se um *know how* que iria encontrar sua plena expressão na televisão, em que diversas linguagens se fundem” (COSTA, 2000, p.139).

Para a autora, as radionovelas transmitiram um importante legado às formas narrativas de ficção seriada. A oralidade e a importância dos diálogos para a dinâmica da história são destacadas, bem como a recepção doméstica e familiar que trouxe um caráter de intimidade ao produto, atrelado a tarefas domésticas e ao cotidiano, o que seria perpetuado para as telenovelas.

Nesse sentido, ela estabelece uma interação comunicativa semelhante à de Sheherazade com seu sultão em *As mil e uma noites*, enquanto os folhetins impressos no século XIX criavam certa distância de tempo e de espaço entre o narrador e o seu público. Recuperando a oralidade, a narrativa no rádio exige a presença do narrador e do ouvinte, reaproximando-os e circunscrevendo-os a um tempo determinado no qual se sela um compromisso. [...] A oralidade, característica da radionovela, faz da história uma ação que progride por meio de diálogos e não de imagens, como no cinema, assim como acentua a dramaticidade por meio de um sem-número de recursos, como trilhas musicais, eloquência verbal e sonoplastia (COSTA, 2000, p.140).

Assim, para dar suporte à interpretação, existem pistas sonoras que podem mostrar passos no jardim, ruídos do vento, locomoção da água, movimentação de objetos, por exemplo, que permitem a criação de uma cenografia sonora capaz de despertar no ouvinte a moldura da narrativa.

As narrativas orais incitam, dessa maneira, a participação do ouvinte, já que toda a construção imagética fica por conta do receptor da história. A radionovela, por seu turno, “possibilita a criação de sensações internas nos ouvintes, atingindo cada um em seus mais íntimos sentimentos. Não é feita de imagem concreta, como na telenovela, mas da imagem idealizada por cada um” (CHAVES, 2007, p. 44-45).

Este apelo à imaginação pode ser transposto também à narrativa impressa, já que, ao somente ler a história, sem ilustrações ou indicações imagéticas, o leitor recebe como incumbência completar a informação com construções de seu imaginário, de forma a dar vida às palavras escritas.

2.2 O REGISTRO DA MEMÓRIA

Para que as histórias escritas no vento ficassem no seio da humanidade, era preciso que fossem registradas. A escrita é uma pálida lembrança daquilo que é narrado, porque, ao ser codificada a mensagem oral, ela perde a seiva da vida do narrador. E, como um vampiro, ela necessita de uma exegese que dará possibilidade a novas interpretações. Cadmo

depende de novo sangue para que sua batalha seja vencida. A escrita “passa a ter a função não só de armazenar informações que possibilitam a comunicação através do tempo, como fornece ao homem a possibilidade de memorizar, registrar, reexaminar e retificar conteúdos e observar os significados” (OLIVEIRA, 2009, p.239).

Para Edmund Carpenter (1968, p.197-198), a escrita não registrou a linguagem oral, mas sim se constituiu como uma nova linguagem, posteriormente imitada pela palavra falada. O autor afirma que a escrita trouxe ao pensamento um modo analítico, com ênfase sobre a linearidade, diferenciando-a das linguagens orais, que tendiam a ser compostas de grandes aglomerados. As comunicações escritas, formadas de pequenas palavras, eram cronologicamente ordenadas – o que possibilitou a distinção entre sujeito e verbo, adjetivo e substantivo, havendo a separação entre o ator e a ação, a essência e a forma. “Onde o homem pré-letrado impôs a forma hesitantemente, temporariamente – pois tais formas transitórias viviam apenas temporariamente na ponta de sua língua, sua situação vivencial – a palavra impressa, pelo contrário, era inflexível, permanente, em contato com a eternidade [...]”.

A escrita impressa e o contato do homem com o alfabeto podem ser considerados o marco de passagem da sociedade tribal para a individualizada. Para McLuhan (2007, p.101), os sentimentos familiares, grupais e emocionais, são eliminados nas relações com a comunidade. O indivíduo se torna livre, emocionalmente, “de separar-se da tribo e de tornar-se um homem civilizado, um indivíduo de organização visual, com hábitos, atitudes e direitos iguais aos outros indivíduos civilizados”. O autor afirma que a civilização se baseia na alfabetização por esta ser um processamento da cultura pela visão, que é projetada no tempo e no espaço pelo alfabeto.

Nas culturas tribais, a experiência se organiza segundo o sentido vital auditivo, que reprime os valores visuais. A audição, à diferença do olho frio e neutro, é hiperestética, sutil e todo-inclusiva. As culturas orais agem e reagem ao mesmo tempo. A cultura fonética fornece aos homens os meios de reprimir sentimentos e emoções quando envolvidos na ação. Agir sem reagir e sem se envolver é uma das vantagens peculiares ao homem ocidental letrado (MCLUHAN, 2007, p.105).

Para Roland Barthes (2004, p.17-18), as escritas possuem um caráter de fechamento, o que não ocorre na linguagem falada. O autor acredita que a escrita não é absolutamente um instrumento de comunicação, isto é, não é uma via aberta por onde somente uma intenção de linguagem passaria. A fala, a seu turno, seria toda uma desordem que escoaria, estando em eterno estado de suspensão. A escrita não se enquadra nisto: é uma

linguagem entendida por Barthes como endurecida, que vive sobre si mesma e não confia à sua própria duração uma sequência móvel de aproximações; ela impõe a imagem de uma palavra construída, através da unidade e da sombra de seus signos. “O que opõe a escrita à fala é que a primeira *parece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para o lado de uma vertente secreta da linguagem, ao passo que a segunda não é mais que uma duração de signos vazios de que apenas o movimento é significativo”.

O registro da linguagem atribui à palavra a característica de se tornar um *álibi*, uma justificação, tanto para as escritas literárias, “onde a unidade dos signos está incessantemente fascinada por zonas de infra ou de ultralinguagem”, quanto para as escritas políticas, “onde o *álibi* da linguagem é ao mesmo tempo intimidação e glorificação: efetivamente, é o poder ou o combate que produzem os tipos mais puros de escrita” (BARTHES, 2004, p.18).

Ong (1998, p.93) afirma que a escrita transformou a consciência humana. Isso porque os processos de pensamento dos letrados nascem da estruturação, pela tecnologia da escrita, das capacidades de entendimento. Sem a escrita, para o autor, a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa, não somente quando se ocupa da escrita, mas inclusive quando compõe pensamentos de forma oral. A escrita vai estabelecer também um discurso autônomo, “discurso que não pode ser diretamente questionado ou contestado, como o oral, porque foi separado de seu autor”.

Como o oráculo ou o profeta, o livro substitui a enunciação de uma fonte, quem realmente “disse” ou escreveu o livro. O autor poderia ser questionado somente se se tivesse acesso a ele. Não existe um meio de refutar diretamente um texto. Depois de uma refutação absolutamente total e devastadora, ele diz exatamente a mesma coisa que antes. Esse é um dos motivos pelos quais “diz o livro” é o equivalente popular de “é verdade”. [...] Um texto que afirma que tudo que o mundo conhece é falso afirmará para sempre a falsidade, enquanto o livro existir. Os textos são inerentemente contumazes (ONG, 1998, p.94).

A escrita alfabética é, para Michel Foucault (1995, p.129-130), um elemento que mudou inteiramente a história dos homens. “Eles transcrevem no espaço não suas ideias mas os sons e, destes, extraem os elementos comuns para formar um pequeno número de signos únicos, cuja combinação permitia formar todas as sílabas e todas as palavras possíveis”. Segundo o autor, os mesmos signos gráficos são capazes de decompor todas as palavras novas e transmitir cada descoberta, sem haver receio de esquecimento; um mesmo alfabeto pode ser utilizado para transcrever línguas diferentes e, com isso, transmitir a um povo as ideias de outro. “Sendo muito fácil a aprendizagem desse alfabeto por causa do pequeno número de

seus elementos, cada qual poderá consagrar à reflexão e à análise das ideias o tempo que os outros povos desperdiçam para aprender as letras”.

O autor atenta também para a posição de destaque que a escrita recebeu no Ocidente.

A imprensa, a chegada à Europa dos manuscritos orientais, o aparecimento de uma literatura que não era mais feita pela voz ou pela representação nem comandada por elas, a primazia dada à interpretação dos textos religiosos sobre a tradição e o magistério da Igreja – tudo isso testemunha, sem que se possam apartar os efeitos e as causas, o lugar fundamental assumido, no Ocidente, pela Escrita. Doravante, a linguagem tem por natureza primeira ser escrita. Os sons da voz formam apenas sua tradução transitória e precária. O que Deus depositou no mundo são palavras escritas; quando Adão impôs os primeiros nomes aos animais, não fez mais que ler essas marcas visíveis e silenciosas; a Lei foi confiada a Tábuas, não à memória dos homens; e a verdadeira Palavra, é num livro que a devemos encontrar (FOUCAULT, 1995, p.54-55).

Giovanni Sartori (2001, p.14-15) igualmente atribui à escrita o desenvolvimento das civilizações, já que ela é resultado de avanços tecnológicos. Para o autor, o progresso da reprodução dos impressos, apesar de lento, acarretou em transformações sociais, alcançando seu ápice com o advento do jornal diário, entre o fim do século XVIII e o início do século XIX.

David Riesman (1968, p.140) informa que o livro é um dos primeiros e mais importantes obras da produção em massa. Isso porque a impressão, ao substituir o manuscrito, criou o leitor silencioso, compulsivo. Há assim, uma espécie de separação dos indivíduos, pois a leitura dos manuscritos, usualmente em um grupo e em voz alta, é substituída por um novo movimento. “Tal leitura surge, em perspectiva histórica, como um estágio de transição entre a palavra falada e a silenciosa [...]. O livro, como porta, é um incentivo ao isolamento; o leitor quer estar sozinho, longe do ruído dos outros”.

No início da tipografia, o desejo predominante era ver impressos livros antigos e da Idade Média. “Até 1700, mais de 50 por cento de todos os livros impressos eram clássicos ou medievais” (MCLUHAN, 2007, p.195). O livro impresso criou, para McLuhan, um terceiro mundo, conseqüente ao clássico e ao medieval: o mundo moderno, habitado pela tecnologia e transformador da vida social.

Socialmente, a extensão tipográfica do homem trouxe o nacionalismo, o industrialismo, os mercados de massa, a alfabetização e a educação universais. [...] a imprensa liberou grandes energias psíquicas e sociais no Renascimento, tirando o indivíduo de seu grupo tradicional e fornecendo-lhe um modelo de como adicionar

indivíduos para formar uma poderosa aglomeração de massa (MCLUHAN, 2007, p.197).

A impressão vai favorecer, de acordo com Ong (1998, p.150), uma sensação de fechamento, isto é, uma sensação de que aquilo que se encontra no texto foi finalizado, chegou a um estado de completude. O autor afirma que a própria escrita já despertava a sensação de fechamento, pois, ao isolar o pensamento em uma superfície escrita, separada de um interlocutor (diferentemente do que ocorria na narrativa oral), há a produção de uma enunciação autônoma e indiferente a ataques, podendo ser considerada como auto encerrada. A impressão promove o mesmo movimento, mas, para Ong, vai mais longe, ao encerrar o pensamento “em milhares de cópias de uma obra com exatamente o mesmo aspecto visual e a mesma consciência física”.

O texto impresso deve representar as palavras de um autor de forma definitiva ou “final”, pois a impressão é satisfatória somente com uma conclusão. Uma vez fechada, lacrada, uma forma de caracteres tipográficos, ou feita uma chapa litográfica e a folha impressa, o texto não comporta mudanças (rasuras, inserções) tão prontamente quanto os textos escritos. Ao contrário, os manuscritos, com seus escólios ou comentários marginais [...] dialogavam com o mundo exterior a suas próprias fronteiras. [...] Os leitores de manuscritos estão menos fechados ao autor, menos ausentes, do que os leitores dos escritos destinados à impressão (ONG, 1998, p.151).

O caráter de fechamento da impressão vai afetar a forma como a narrativa é estruturada. Isso porque, até existir a impressão, segundo Ong (1998, p.151), o único fio de história longa e traçada de forma linear era o do drama, controlado pela escrita. “As tragédias de Eurípedes eram textos compostos por escrito e então memorizados palavra por palavra para ser apresentados oralmente”. A impressão modifica esse cenário, já que o enredo cerrado é transportado para a narrativa longa, “no romance a partir da época de Jane Austen, e alcança seu auge nas histórias de detetive”.

Riesman (1968, p.141) dá ênfase à imprensa como marco da época de ascensão e influência da classe média. A leitura e a educação foram vistas pelo grupo como caminhos para ascender no mundo e nele se movimentar durante os períodos colonizadores. O autor destaca a novelística impressa, tomada por alguns na época como frívola e licenciosa, porém cuja função foi importante na sociedade em transformação. Isso porque ela foi usada como um recurso “por meio do qual as pessoas poderiam preparar-se para contatos novelísticos e situações da vida de recorte novelístico – uma socialização antecipada, isto é, uma preparação

na imaginação para o desempenho de papéis que poderiam deparar-se na carreira posterior de uma pessoa”.

McLuhan (1968, p.158) pontua que a imprensa, além de permitir que um homem falasse a muitos – diferentemente dos poucos leitores de um manuscrito –, possibilitou que um leitor tivesse acesso a muitos autores em um curto período de tempo, podendo “regressar ao presente tendo apreendido o caráter unificado de povos e períodos. [...] A imprensa significou a possibilidade de textos, gramáticas e léxicos uniformes, visualmente apresentados a tantos quantos deles precisassem”.

No Brasil, o desenvolvimento da impressão topográfica e da imprensa teve como impulsão a chegada da Corte portuguesa no país em 1808, fugida da invasão napoleônica na Europa. Em um primeiro momento o que se viu foi uma Impressão Régia, através da qual foram feitos documentos do governo, cartazes sermões, panfletos e a *Gazeta do Rio de Janeiro*.

Os jornais do período vão defender ideias de determinados pontos de vista políticos sobre o tipo de nação que o Brasil deveria ser principalmente no contexto de discussões acerca da Independência, através da busca pela formação de uma opinião do público sobre o assunto e até mesmo com o objetivo de influenciar as atitudes de Dom Pedro I. Frente a uma nação predominantemente analfabeta, “esses periódicos cumpriram o papel de suprir a carência de livros e outros meios de informação num país que tinha ainda muitas deficiências nesse aspecto. [...] O público leitor, entretanto, era minoritário, devido ao analfabetismo da maior parte da população” (LAGO e ROMANCINI, 2007, p.31).

A imprensa também figurou em outros momentos e debates políticos do Brasil, englobando questões sociais, como a escravidão e, posteriormente, o proletariado. Com relação à primeira, havia a chamada imprensa negra, que era produzida e dirigida para os negros. As publicações se voltavam para o abolicionismo, distinguindo-se como expressão específica a partir do início do século XX. “Embora os periódicos produzidos nesse contexto nem sempre tenham longa duração ou grande número de leitores, testemunharam preocupações e anseios da comunidade negra brasileira” (LAGO e ROMANCINI, 2007, p.88).

Já a imprensa proletária deve ser entendida como produto da organização dos trabalhadores da nascente indústria. Nesse sentido, em razão de grande parte dos trabalhadores terem vindo da Europa, explica-se tanto a influência do ideário anarquista, no início dessa imprensa, quanto o fato de muitos dos jornais terem sido publicados na língua dos imigrantes, principalmente, em italiano (LAGO e ROMANCINI, 2007, p.89).

Para Edgar Morin (2009, p.14), o que se vê com o desenvolvimento dos meios transmissores de informação é o surgimento de uma Terceira Cultura, que se projeta e se desenvolve ao lado das culturas tidas como clássicas (as religiosas ou humanistas) e as nacionais. Essa Terceira Cultura é reconhecida pelo autor como a chamada cultura de massa, que é produzida segundo as normas da fabricação industrial: produção em larga escala, de forma a atender ao maior público possível através de uma difusão maciça, destinada a uma massa social, um aglomerado gigantesco de indivíduos.

A cultura, para Morin (2009, p.15), constitui um complexo sistema de normas, símbolos, mitos e imagens que vão penetrar o indivíduo em sua intimidade, estruturando os instintos e orientando as emoções. Essa inserção se dá segundo trocas mentais de projeção e de identificação que são polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura e também nas personalidades míticas ou reais que vão encarnar valores, como os heróis e os deuses, por exemplo. Assim, “a cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas”.

O autor pondera que, apesar do processo de produção industrial da cultura e da informação em larga escala tenda a generalizações, isto é, padronizações, é necessária uma individualização do produto, para que o consumo possa ser efetivado de uma melhor maneira. E isso ocorre mesmo com a divisão do trabalho: “Na realidade, elas tendem a sufocá-la [a individualização da obra] e aumentá-la ao mesmo tempo: quanto mais a indústria cultural se desenvolve, mais ela apela para a individualização, mas tende também a padronizar essa individualização” (MORIN, 2009, p.31).

A individualização está presente no desenvolvimento da escrita, principalmente se olharmos a imprensa: os jornais começam a apresentar cadernos específicos voltados para determinados públicos, de forma a satisfazer todos os gostos e interesses e a obter o máximo consumo. “A procura de um público variado implica a procura de uma variedade na informação ou no imaginário: e a procura de um grande público implica a procura de um denominador comum” (MORIN, 2009, p.35). Surge, então, a figura do homem médio, do leitor padrão, que vai implicar na maneira de se estruturar a mensagem, seja através de um estilo simples ou de temas universais. “A homogeneização visa a tornar euforicamente assimiláveis a um homem médio ideal os mais diferentes conteúdos. Sincretismo é a palavra

mais apta para traduzir a tendência a homogeneizar sob um denominador comum a diversidade dos conteúdos” (MORIN, 2009, p.36).

O sincretismo tende a unificar numa certa medida dois setores da cultura industrial: o setor da informação e o setor do romanesco. No setor da informação, é muito procurado o sensacionalismo [...] e as *vedetes*, que parecem viver abaixo da realidade cotidiana. *Tudo que na vida real se assemelha ao romanesco ou ao sonho* é privilegiado. [...] Inversamente, no setor imaginário, o realismo domina, isto é, as ações e intrigas romanescas que têm as aparências da realidade. A cultura de massa é animada por esse duplo movimento do imaginário arremedando o real e do real pegando as cores do imaginário (MORIN, 2009, p.36-37).

A cultura impressa, segundo Morin (2009, p.62), se integra na cultura industrial não para nela se destruir, mas para se metamorfosear. O processo se dá a partir do caráter novo trazido pelo poder da intensificação, da ilimitada extensão das mídias de massa e pela nova civilização que criou essa extensão e essa intensificação, civilização técnica que é também criada pela extensão e intensificação dos meios.

O desenvolvimento da cultura de massa não deixaria incólume a narrativa. É no contexto da imprensa que surge o denominado folhetim, uma forma de narrativa literária e ficcional, conforme Cristina Costa (2000, p.79), que era impressa no setor de variedades dos jornais europeus, no século XIX. A autora explica que, apesar de o folhetim traduzir o modelo oral para a escrita, ele conserva características de sua oralidade, incluindo a leitura, também coletiva. São trazidas referências ao cotidiano, através de descrições minuciosas, que são estimuladas pela curiosidade do leitor sobre modos de vida diferentes do seu.

Lago e Romancini (2007, p.54) assinalam que a relação entre o jornalismo e a literatura é capaz de explicar não só o tipo de jornalismo feito no momento com influências advindas da oratória política, mas também o desenvolvimento do folhetim no Brasil. Primeiramente, eram feitas traduções das narrativas publicadas na Europa, situação que se modifica com a escrita de ficção por autores nacionais: “Assim, o romance de costumes *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, é publicado no *Correio Mercantil* do Rio, entre 1852 e 1853, e *O guarani*, de José de Alencar, é impresso, alcançando enorme sucesso, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1857”.

As temáticas apresentadas pelo folhetim são descritas por Costa (2000, p.122) como detentoras de um núcleo central formado pela família, da qual se ramificam conflitos e questões que a envolvem, entre os quais casamentos impossíveis e arranjados, disputas por heranças, traições, filhos ilegítimos, incesto. “Todos esses conflitos pareciam ter algo em

comum – a dificuldade de conciliar os instintos e os sentimentos humanos com as regras sociais, sempre difíceis de serem compreendidas e aceitas”.

Pode-se perceber na análise temática dos folhetins o reflexo de todas as questões filosóficas e científicas que tinham lugar na Europa, no século XIX. Se, por um lado, o homem descobria sua interioridade e cultivava a sua individualidade expressa por meio de seus sentimentos, por outro, a ciência também dava seus primeiros passos para a conceituação do inconsciente, por meio da teoria psicanalítica. O conflito e o embate entre o indivíduo – com suas necessidades, instintos e particularidades – e a sociedade não eram apenas temas do folhetim, mas também objeto presente no desenvolvimento das ciências humanas (COSTA, 2002, p.122).

Ao trazer temáticas atreladas à vivência e às situações sociais dos indivíduos da época, as narrativas impressas, como os folhetins, buscavam fidelizar o público, aumentando o consumo. Uma maneira de obter esses efeitos se dá através de movimentos denominados por Edgar Morin (2009, p.81) como projeção e identificação. Os termos são utilizados pelo autor para designar formas de participação dentro do imaginário, isto é, sua interação com o produto oferecido. Para o autor, a projeção e a identificação podem desempenhar um papel consolador ou regulador na vida, orientando pressões internas em direção a vias de escapamento imaginárias e/ou permitindo uma espécie de satisfação. A projeção, portanto, está atrelada a uma liberação psíquica, que expulsa para fora do sujeito o que está nas regiões obscuras do ser. Entre essas liberações, há também identificações com os personagens e situações em questão, tendo acesso a experiências que o indivíduo não vive no mundo real.

Para haver a identificação, segundo Morin (2009, p.82), é necessário um equilíbrio entre elementos realistas e de idealização; verossimilhança e veracidade, para assegurar a comunicação com a realidade que é vivida pelo leitor/espectador; as personagens devem participar de algo cotidiano mas, por outro lado, o imaginário deve se elevar acima da vida cotidiana, fazendo com que as personagens vivam mais intensamente do que os mortais comuns. Por fim, é preciso que os problemas tratados nas narrativas digam respeito a necessidades e desejos dos leitores ou espectadores e que os heróis possuam qualidades simpáticas.

Atingindo esse ótimo, as personagens suscitam apego, amor, ternura; já se tornam não tanto os oficiantes de um mistério sagrado, como na tragédia, mas uns *alter ego* idealizados do leitor ou espectador, que realizam do melhor modo possível o que este sente em si de possível. Mais do que isso, esse heróis de romance ou de cinema podem vir a ser exemplos, modelos: a identificação bovarysta suscita um desejo de imitação que pode desembocar na vida, determinar mimetismos de detalhes (imitação dos penteados, vestimentas, maquilagens, mímicas, etc., dos heróis de filmes) ou orientar condutas essenciais, como a busca do amor e da felicidade (MORIN, 2009, p.83).

Todas as narrativas produzidas pela cultura impressa contribuem para a formação do que Morin denomina como um campo comum imaginário, isto é, locais onde as projeções e identificações podem ser multiformes. Isso significa que as relações de projeção-identificação com a obra vão variar de acordo com o leitor/espectador, que pode atribuí-la sentidos diferentes e interpretá-la de formas distintas. Para o autor, o campo comum imaginário consente que a obra “possa ter uma irradiação fora de seu meio e de sua época. É o paradoxo da ‘universalidade das obras-primas’. As obras de arte universais são aquelas que detêm originalmente, ou que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação” (MORIN, 2009, p.85).

Morin afirma então que a cultura de massa é capaz de desenvolver seus campos comuns imaginários, a partir da necessidade de se adaptar a diferentes públicos, classes sociais, nações e idades. O autor reforça a necessidade de se conhecer os temas que estão sendo veiculados pelos produtos de massa, conhecer o seu enraizamento histórico e sociológico, bem como sua difusão. Tudo isso para buscar-se a compreensão da especialidade do que é dito no produto, conforme anteriormente exposto por Cristina Costa.

Trata-se também de saber *hic et nunc* em que medida a cultura de massa procura divertimento e evasão, compensação, expulsão, purificação (catarses), em que medida ela mantém fantasmas obsessivos, em que medida ela fornece modelos de vida dando forma e realce às necessidades que aspiram se realizar. *Isto é, em que medida a estética invalida e informa a vida prática* (MORIN, 2009, p.85, grifos do autor).

A imprensa, atrelada a outros meios de comunicação, realiza o que José Luiz Ribeiro (2001, p.60) denomina, fazendo alusão a Morin, como colonização da alma (no caso, da mulher), feita de forma lenta e gradual: “O ovo da serpente será chocado dentro dos lares. Neste espaço privado já estava enraizada pelos folhetins a dimensão do sonho, que fazia o cotidiano mais doce. Os valores femininos estavam, ainda, fixados na abstração do amor”.

A imprensa feminina tratava assuntos relacionados ao universo concebido como das mulheres, tendo em vista as temáticas narradas pelos folhetins e determinadas dicas para se conseguir um casamento, mantê-lo, cuidar bem do lar e da família, dentre outras. Conforme Simone de Beauvoir (1967, p.9), ninguém nasce mulher e, sim, torna-se mulher: não há um destino biológico, psíquico, econômico que defina a forma que a fêmea humana vai assumir no seio da sociedade, mas sim o conjunto da civilização que elabora “esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro”.

A mídia impressa, ao enxergar a mulher sob a ótica da dona de casa e da esposa ideal e submissa, auxiliava na manutenção do status quo de uma sociedade masculinizada, mediando as concepções necessárias para a constituição do sujeito feminino.

A revista destinada ao público feminino, durante os Anos Dourados, é um tabuleiro em que, com suas diversas seções, de foto-romance, folhetins, de anúncios e de conselhos especializados em lar, beleza e saúde, passa a suprir as mais diferentes carências. [...] Se o cinema permitia conservar os ecos do romantismo, a revista reforçava a ideia de que o mundo poderia existir, magicamente, como no imaginário feminino que se formatava em pequenas doses de compreensão, submissão em nome do amor (RIBEIRO, 2001, p.61).

A esposa virtuosa era aclamada e também cercada por comandos morais, conforme aponta Mary Del Priori (2006, p.268). Foram prescritas a complacência e a bondade para prever, satisfazer e até mesmo adivinhar os desejos do marido, além de dedicação para o compartilhamento abnegado dos deveres encerrados pelo casamento e paciência para aceitar as fraquezas de caráter que o marido talvez possuísse. O avesso de tudo isso era a moça dos tempos modernos, ““esbagachada, cheia de liberdades, de saia curta e colante, de braços dados e aos beijos com homens, com decotes muito baixos, perfumadas com exagero, excessivamente pintadas [...]”, na síntese da Revista Feminina de maio de 1918”.

Embora fosse este o ideal feminino trazido pelos impressos, a mulher conseguiu obter pelos folhetins uma libertação emocional e pessoal. Michelle Perrot (1998, p.32) chega a afirmar que a leitura solitária vai ocupar para a mulher o mesmo lugar que o prostíbulo para o homem. Havia a leitura do romance e também do livro religioso, os dois polos disponíveis para o gênero feminino; o primeiro, principalmente, alçou a mulher a patamares do sonho, da busca de um amor denominado pela autora como superabundante, mas de papel. “A leitura, prazer tolerado ou furtivo, foi para muitas mulheres um jeito de se apropriar do mundo, do universo exótico das viagens e do universo erótico dos corações”.

Fazendo coro à Perrot, Gislene Rodrigues (2004, p.14) ressalta que a leitura para a mulher burguesa também funcionou como um caminho para transpor os limites de sua casa, já que as tidas como de boa educação, principalmente solteiras, raramente saíam. “Durante o dia, as mulheres só deviam sair acompanhadas, por seus maridos ou por uma acompanhante feminina. Durante a noite, a rua era um espaço reservado exclusivamente aos homens e às ‘mulheres de fama’”.

De acordo com Dumont e Santo (2007, p.29-31), a apropriação do texto vai implicar em uma produção de sentido sobre a qual é impressa a singularidade da leitura,

baseada na experiência individual, tornando o ato de ler uma construção de significados. Este fato demandava um cuidado maior na colonização da alma, na dominação da identidade, pois a leitura silenciosa, remetendo a mulher a si mesma, podia exaltar sua imaginação e excitar paixões mundanas, tendo como reflexo a sua desrealização e um movimento de preferência pelo mundo da fantasia ao real.

Outra característica com a qual o poder patriarcal não contava era que além de descortinar o mundo das letras para as mulheres, as “histórias de amor” auxiliavam na sua socialização. Em reuniões sociais, enquanto os maridos discutiam os assuntos do dia publicados nos jornais, elas teciam considerações sobre as mocinhas e seus heróis dos enredos publicados, na maioria das vezes, sobre a forma de fascículos nos mesmos jornais (DUMONT; SANTO, 2007, p.32).

As autoras pontuam o caráter de futilidade atribuído à leitura feminina do século XIX, já que os romances eram baseados em conservadorismos e valores da sociedade ocidental da época. Não era apenas a crença de que as mulheres seriam incapazes de se aprofundarem em outros assuntos que conferia à sua leitura essa característica; era uma questão de expectativa que se tinha em relação ao gênero feminino: “A instituição social determinava que a relação do público feminino com o texto fosse simplista e simplória” (DUMONT; SANTO, 2007, p.34-35).

É neste contexto que se insere um episódio ocorrido com o aclamado dramaturgo, jornalista e escritor brasileiro Nelson Rodrigues. Na década de 1940, Nelson começou a escrever romances-folhetim que foram publicados, sob o pseudônimo de Suzana Flag, no periódico *O Jornal*, integrante dos Diários Associados, conglomerado de Assis Chateaubriand.

Suzana Flag nasceu, segundo Ruy Castro (1992, p.173), da negação de Nelson em assinar o folhetim com seu nome, já que o escritor estava com a reputação em alta e com uma excelente credibilidade literária por conta do sucesso da peça “Vestido de Noiva”. Para que não houvesse dúvida com relação à autoria, escolhera-se um pseudônimo feminino com sobrenome estrangeiro, para atrair leitores para a narrativa, que recebeu o nome de “Meu destino é pecar”. O folhetim impulsionou as vendas de *O Jornal* e rendeu 38 capítulos. O público, segundo Castro (1992, p.174) era formado por senhoras contemporâneas da proclamação da República. A identificação do público com a história e com a autora foi tanta que

muitos lhe escreviam cartas. Entre essas, havia as de um presidiário que se apaixonara por ela. Nelson respondeu-lhe com cautela, insinuando que “Suzana Flag” era casada ou estava por casar. O presidiário conformou-se e, tempos depois, voltou a escrever, comunicando o seu próprio casamento na prisão e convidando-a para madrinha. Como se sentiria o noivo se soubesse que “Suzana Flag” usava suspensórios? (CASTRO, 1992, p.174).

Mais uma vez está exposto o caráter individual da leitura, capaz de suscitar em cada um sentimentos e reações ao que é lido. Ao mesmo tempo, têm-se o caráter de amplitude atribuída à cultura escrita, que possibilitou o acesso de muitos a um mesmo conteúdo, o que gera altos índices de disseminação e, no caso de Nelson, por exemplo, de vendas. A discussão sobre o que seria uma literatura de qualidade ou não continuou presente, agora nas considerações sobre o segundo folhetim do dramaturgo, “Escravas do amor”, que também alçou elevados índices de sucesso. “Os intelectuais já começavam a protestar. Nelson Rodrigues estaria dissipando seu talento em ‘tarefas inferiores, como os folhetins rocambolcos’, esbravejou R. Magalhães Jr.” (CASTRO, 1992, p.175).

Percebe-se, com isso, que o caráter de futilidade atribuído à leitura feminina, como no caso dos romances folhetinescos, ainda se fazia presente e capaz de influenciar tanto os indivíduos que levou Nelson a se negar a assinar esse tipo de narrativa com seu nome. Mas, apesar desses embates, como eram construídas as narrativas impressas, principalmente as voltadas para as mulheres?

Buscando cada vez mais gerar laços de projeção e identificação com seu público, tanto as narrativas impressas quanto produtos como revistas tinham no amor sua temática preferencial. Segundo Lidiane Souza (2002, p.39), assuntos sobre o coração tiveram início em revistas femininas, nas quais contos e crônicas analisavam os comportamentos sociais da época. O marco, porém, se dá no início do século XX, com a criação da revista *Confidences*, na França, em 1937. A publicação “inaugurou o gênero confessionário sentimental, que passou a valorizar os problemas emocionais das leitoras. A partir do sucesso da revista francesa surgiram no mercado, dez anos depois, as fotonovelas, que também exploravam o amor como tema principal”.

Apesar dos esforços sociais para moldar a identidade feminina, a palavra revestida de romance vai influenciar gerações que, segundo Ribeiro (2001, p.60-61), formarão seus valores através desse lazer descomprometido, até que os ideais sejam refutados em nome do feminismo que progrediu juntamente a outras lutas de segmentos sociais marginalizados pelo sistema. Ao revogar os interditos, a fantasia plantava as sementes de uma libertação pessoal

na alma da leitora, a qual, apesar das negativas comportamentais impressas sob a forma de regras e advertências, ousava praticar ações desaconselhadas, já que “a vida é diferente do que ensinam os contos de amor”.

A cultura impressa também forneceu ao sujeito a possibilidade de manifestar seus anseios e opiniões através da escrita. Seja revolucionária, de crítica ou literária, a escrita funciona como um espaço para difundir ideias pelo maior número possível de indivíduos, tecendo uma rede de abrangência alimentada pela palavra impressa. Mas, em seus primórdios, a escrita era elitista e restrita a poucos: “Quando um registro plenamente formado de qualquer tipo, alfabético ou outro, abre caminho pela primeira vez na direção de uma sociedade específica, ele o faz necessariamente, no início, em setores restritos e com diferentes resultados e implicações”, afirma Ong (1998, p.108-109). O autor também avalia que a escrita “é muitas vezes considerada, inicialmente, como um instrumento de poder secreto e mágico” (ONG, 1998, p.109).

Surge, com o passar dos séculos, um cenário sexista, pelo qual somente ao homem era dada a oportunidade de escrever, no caso, romances ou textos jornalísticos. A escrita era tida como perigosa se fosse de domínio feminino. Na Europa do século XIX, segundo Roger Chartier (1991, p.118), as diferenças percentuais entre os homens com a capacidade de escrita e as mulheres com a mesma habilidade chegava a 30%.

De fato, nas sociedades antigas a educação das meninas inclui a aprendizagem da leitura, mas não a da escrita, inútil e perigosa para o sexo feminino. Na *Escola de Mulheres*, Arnolphe quer que Agnès leia e absorva as “Máximas do casamento”, porém se desespera com o fato de ela escrever – sobretudo a Horace, seu apaixonado (CHARTIER, 1991, p.118).

A segregação pode ser estendida para outras áreas culturais, pois, conforme Virgínia Woolf (1928, p.68), “mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofetada, submetida a sermões e admoestada”. Contudo, mesmo com as pressões sociais que sofria, as mulheres conseguiram subverter essa ordem e ingressar no mundo da escrita. Segundo Rodrigues (2004, p.16), elas começam a aparecer na imprensa de moda, na Europa do século XIX, havendo sua expansão para outras editoriais, como conselhos, narrativas de viagens e notícias. “Esses espaços cedidos às mulheres serviram de tribuna para que expressassem suas opiniões”.

É no continente europeu que, como resultado deste movimento de inserção, há a abertura de um espaço para a profissionalização da mulher, atuando como professora

primária, bibliotecária e depois na área da saúde e do direito. “Antes dessa profissionalização, às mulheres eram destinadas ocupações consideradas próprias para o seu sexo: irmã de caridade, parteira, professora responsável pela educação das meninas, comerciante, criada, operária e camponesa” (RODRIGUES, 2004, p.17).

A oferta parcimoniosa de informações dos impressos não afogava a leitora no excesso de dados, já que também era fornecido um tempo de assimilação e criação de sonhos imaginários para a satisfação de desejos que eram ocultados (RIBEIRO, 2001, p.74). Em um momento posterior, as revistas femininas vão começar a publicar artigos que mudavam as maneiras de ver e de se comportar. Temas como separação começaram a ser veiculados através de reportagens sobre o desquite e o divórcio. “Assim, a mídia cumpre o seu papel de, através da banalização, tornar comum comportamentos desviantes. A mulher sem marido, a desquitada ou a divorciada começam a emergir no imaginário popular da classe média” (RIBEIRO, 2001, p.86).

A libertação da mulher alcança novos ares, já na década de 1970, com a veiculação de ideias mais avançadas, o aumento de sua escolaridade e o surgimento dos anticoncepcionais. “O feminismo irrompe como tema de revistas que, a bem da verdade, abandonam o conteúdo romântico e se dirigem para a mulher prática. A ampliação do número de mulheres na redação elimina, nestas revistas, os pseudônimos e posições mais radicais vão surgir” (RIBEIRO, 2001, p.88).

No Brasil, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1990), a imprensa dirigida e editada por mulheres se constituiu um espaço decisivo para o desenvolvimento da expressão feminina, tendo se proliferado entre meados do século XIX e o início do século XX. As publicações seguiam os rastros dos movimentos feministas e das campanhas de educação da mulher para a promoção de uma nação brasileira educada, saudável, branca e moderna. A pesquisadora pontua que a primeira publicação desse tipo foi o *Jornal das Senhoras*, criado em 1852, que trazia, além de seções de moda e amenidades sobre o mundo, artigos inseridos no campo da literatura, da política e das artes. “Fundado pela jornalista Joanna Paula Manso de Noronha, de inflexão claramente feminista, o *Jornal das Senhoras*, em seus quatro anos de existência, abre um espaço importante de divulgação e discussão para as mulheres artistas, escritoras ou políticas”.

Saindo do campo opinativo-jornalístico, as mulheres também se fizeram presentes na literatura impressa. Virgínia Woolf demonstra, através do exemplo da escritora Aphra

Behn, que a escrita serviu inclusive como meio de sustentação financeira para muitas mulheres que começaram, no decorrer do século XVIII, “a contribuir para o provimento das despesas pessoais ou ir em socorro da família, fazendo traduções ou escrevendo os inúmeros romances de má qualidade que deixaram de ser registrados até mesmo nos compêndios [...]” (WOOLF, 1928, p.81).

Assim no término do século XVIII promoveu-se uma mudança que, se eu estivesse reescrevendo a história, descreveria mais integralmente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas: a mulher da classe média começou a escrever. Porque, se *Orgulho e Preconceito* tem alguma importância, se têm alguma importância *Middlemarch* e *Villette* e *O morro dos ventos uivantes*, então é muito mais importante que eu consiga provar [...] que as mulheres em geral, e não apenas a aristocracia solitária encerrada em sua casa de campo, em meio a seus fôlios e aduladores, começaram a gostar de escrever (WOOLF, 1928, p.82).

Gabrielle Houbre (2002, p.325-326) relata que, durante a *belle époque* francesa, um número cada vez maior de mulheres começou a escrever e a produzir livros, se afirmando, em geral, no romance, que até então era um terreno dominado por escritores do sexo masculino. Tal expansão da mulher suscitou vívidas reações por parte dos homens literatos, que se sentiram ameaçados em sua atividade profissional, tendo vista o sucesso alcançado por muitas romancistas inéditas. Os homens também se mostraram afetados “pela nova visão que elas apresentam da sociedade, das relações entre mulheres e homens, particularmente no campo amoroso: a crispação identitária deles, em um momento em que se manifesta um verdadeiro movimento feminista, é facilmente perceptível”. Afinal, “a medida em que a mulher se apropria do discurso, constituindo-se como autora, promove a desconstrução do discurso patriarcal, por meio do questionamento dos valores tradicionais” (ZINANI, 2006, p.12).

Woolf (1928, p.95-96) acredita que a recorrência da escrita de romances pelas mulheres se deu devido ao fato de que todas as formas mais antigas de literatura estavam consolidadas na época em que a mulher se tornou escritora. O romance, para a autora, fornecia uma maleabilidade por ser suficientemente novo. Mas, questiona Woolf, quem poderia dizer que até mesmo esta forma maleável de literatura seria corretamente moldada para ser usada pela mulher? “Sem dúvida, iremos descobri-la dando-lhe forma por si mesma, quando puder usar seus membros livremente, e proporcionando algum novo veículo, não necessariamente em verso, para a poesia que existe nela”.

Acerca da crescente produção de romances pelas mulheres da *belle époque*, Houbre (2002, 326-327) assinala que entre 1890 e 1950 foi o período em que as francesas

mais leram, devido a três motivos: os consideráveis avanços na alfabetização das mulheres; a origem social das leitoras que, advindas principalmente da burguesia, ainda permaneciam, em sua maioria, nos lares e podiam dedicar tempo à leitura; e o fato de o jornal e o livro constituírem, na época, o entretenimento mais acessível para os letrados.

Já com relação às temáticas apresentadas pelas escritoras femininas, Houbre (2002, 330), analisando as obras de Gabrielle Réval, Marcelle Tinayre e Colette Yver, afirma que predominava nas heroínas de suas narrativas o conflito entre o investimento na vida privada (representado pelo amor, casamento e maternidade), e o engajamento em uma vida profissional que fosse valorizada (através de profissões como jornalismo, ensino, medicina, direito). Esse conflito, para Houbre, questiona diretamente o teor que seria habitual do relacionamento entre os sexos. As temáticas apresentadas também podem ser vistas sob a ótica de se inserirem no contexto das lutas e conquistas feministas da época: “Sem conquistar nenhum avanço significativo no campo dos direitos políticos, não obstante uma mobilização que se intensifica mais e mais, as mulheres, em compensação, investem paulatinamente no ensino superior e nas carreiras ligadas a ele”.

O período da *belle époque* favoreceu as feministas, na medida em que permitiu que elas relançassem as discussões no campo dos costumes, no qual havia uma crítica à servidão da esposa, ao dote e ao regime de comunhão de bens. Mas as enunciadoras desses discursos se dividiam fundamentalmente ao abordar questões ligadas à sexualidade: a maioria era formada pelas moderadas, que insistiam no respeito à individualidade feminina no amor e impulsionavam um novo discurso, ainda tímido, sobre os comportamentos amorosos, levantando a ideia de que o prazer partilhado seria um fato de equilíbrio indispensável ao casal; já as militantes radicais pregavam a castidade militante e a negação da instituição do matrimônio, que alienava as mulheres (HOUBRE, 2002, p.330).

O casamento, já abalado pela lei Naquet, que reestabelece o divórcio em 1884, é, aliás, objeto de virulentos ataques. As libertárias, que pregam a união livre, e os neomalthusianos, que chamam a atenção do público para as maneiras de dissociar sexualidade e procriação, causam escândalo, assim como o jovem advogado Léon Blum, que, em 1907, pleiteia uma sexualidade pré-nupcial. Através de seus romances, as mulheres necessariamente se posicionam em assuntos delicados (HOUBRE, 2002, p.330-331).

Apesar desse movimento com ares libertários e contestadores na narrativa escrita pelas mulheres, os homens romancistas, por sua vez, repugnavam posicionar suas heroínas em condição de seguir carreira e, assim, permaneciam à margem das evoluções sociais e

econômicas que, para eles, pervertiam as mulheres, desnaturando-as. Com isso, as atividades das personagens femininas continuaram sendo limitadas ao relacionamento amoroso. Ao mesmo tempo em que as romancistas “calam as batidas do coração de suas heroínas com ambição profissional ou fazem-nas rugir com tentações adúlteras, os romancistas introduzem [...] a personagem moça, ou mulher, que se entrega ao flerte poupando-se de qualquer perturbação sentimental” (HOUBRE, 2002, p.333).

A mulher passa a ter um papel de caçadora de homens, já que o flerte teria o objetivo de diversão e de conquista do sexo oposto. Ao homem é atribuído o papel de presa inocente, alvo dessa nova mulher. Para Houbre (2002, p. 333), este cenário alimentou o imaginário de vitimização masculina, que vinha crescendo com o desmontamento da mulher na sociedade. Os homens se sentiam ofendidos com os retratos masculinos traçados pelas romancistas em suas obras e também temerosos diante da influência crescente das feministas.

A relação entre os sexos vai sendo modificada com o auxílio da cultura escrita, a qual se serve de instrumento para a divulgação de novas ideias e debates e, ao mesmo tempo, consolida e registra posicionamentos e novas formas de se entender as relações sociais. Além disso, as próprias concepções do indivíduo são modificadas com o advento da cultura escrita, havendo a passagem do grupal para o individual. O sujeito vai se estabelecendo como único e é germinada a semente da fragmentação da sociedade, que vai gerar frutos com o desenvolvimento de outra forma narrativa: a audiovisual.

2.3 VER, OUVIR E SENTIR

Quando os irmãos Lumière, em 1895, registraram a imagem da saída de operários de uma fábrica e a projetaram para determinado número de pessoas, estava criado o cinema, o qual mostrava a vida através da fotografia que se move. A exibição foi acompanhada por um pianista, que fornecia as nuances musicais de acordo com o que se passava na projeção. A Era da Luz chegava à sala escura – o sonho era revelado no momento em que o Iluminismo mostrava que a ciência entraria no lugar de Deus: o milagre aconteceu na tela.

Utilizando-se do espaço do teatro como elemento de fixação do público, o cinema foi apresentado como curiosidade científica. George Méliès trouxe sua magia do *stop-motion* a este novo meio, já que somente um mágico poderia dar à descrição física e química um sentido de entretenimento que, mais tarde, formaria as massas do século XX. Mas nada disso

seria possível sem que um terceiro mago aparecesse: Griffith vai trazer à sua obra de entretenimento a sedução da narrativa.

Separando ainda a imagem objetivada do som pelas legendas – que interrompiam a imagem para dar as falas de personagens –, o cinema estava muito próximo das revistas, as quais, para explicar as fotos e lhes dar sentido, usavam legendas muitas vezes ficcionais. Um elemento novo vai surgir: a revolução trazida por *O cantor de jazz*, protagonizado por Al Jolson, que surpreende o público quando o personagem abre a boca e começa a cantar. Estava inaugurada a era do audiovisual: dois sentidos, visão e audição, foram utilizados para prender a atenção. O cinema, assim, enrola a vida e a projeta em uma sala escura.

Mais uma vez, voltamos a Morin (2009, p.110) e vemos que Hollywood começa a setorizar o público: aventura, homicídio e agressão para o homem; amor, felicidade e erotismo para a mulher. Os eixos vão funcionar segundo o binário projeção-identificação: o primeiro, para o autor, não pode se realizar na vida, tendendo a se distribuir projetivamente. Já as temáticas do eixo feminino interferem nas experiências vividas, tendendo a se distribuírem identificativamente.

Morin acredita que as aventuras cinematográficas vão responder à mediocridade das existências reais, fazendo com que os espectadores sejam sombras cinzentas das aparições deslumbrantes que cavalam as imagens. É criada assim uma plenitude, uma superabundância devastadora e proliferadora de vida, nas telas e nos jornais, “que compensa a hipotensão, a regulação, a pobreza da vida real” (MORIN, 2009, p.111). É como a garçonete de Woody Allen em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), a qual, para fugir de seu cotidiano permeado por um trabalho monótono e um marido bêbado e desempregado, se entrega às imagens projetadas na sala escura como forma de viver a beleza, a emoção, a música de Fred Astaire e um contexto de felicidade. Sua assiduidade é tanta que, ao assistir ao filme *A Rosa Púrpura do Cairo* pela quinta vez, o herói protagonista deixa as telas, apaixonado por ela, abrindo mão do enredo e de sua condição de personagem. A garçonete chega, então, a uma difícil encruzilhada: viver o romance proporcionado pelo cinema ou retomar sua triste realidade. Essa é uma metáfora da condição dos espectadores reais, sedentos por um escape, uma alternativa ao seu mundo, por si só, dramático.

É nessa fuga trazida pelas histórias cinematográficas que o público acaba alcançando ao patamar de deuses as estrelas protagonistas dos filmes, denominadas por Morin como olímpianos, juntamente com os astros do esporte, artistas célebres e membros da realeza. Os

três últimos se enquadram no caráter olímpico, pois, segundo Joan Ferrés (1998, p.114), todas as indústrias do espetáculo, “desde a musical até a esportiva, criam suas estrelas. Mas provavelmente as estrelas mais rutilantes deste século apareceram no firmamento das comunicações audiovisuais, porque é esta indústria que tem uma incidência mais direta sobre o imaginário individual e coletivo”.

No caso do cinema, Morin afirma que o olimpismo nasce dos personagens interpretados pelos atores. Fatos que podem ser corriqueiros e até mesmo banais, como divórcios, brigas e fofocas, são elevados a acontecimentos históricos por conta de toda a informação envolvida e divulgada do caso. “Esse novo Olimpo é, de fato, o produto mais original do novo curso da cultura de massa. As estrelas de cinema já haviam sido anteriormente promovidas a divindades. O novo curso as humanizou. Multiplicou as relações humanas com o público” (MORIN, 2009, p.106).

De 1920 a 1932, tem-se, para Morin (1980), a era gloriosa das estrelas de cinema. São levados às telas os grandes arquétipos polarizadores: a virgem inocente ou rebelde, a vampe das mitologias nórdicas e a grande prostituta “ora se distinguem, ora se confundem no seio do grande arquétipo da mulher fatal” (MORIN, 1980, p.20-21). Entre a virgem e a mulher fatal, vai surgir a mulher divina, misteriosa, soberana, pura e destinada ao sofrimento. Há também arquétipos masculinos que vão desabrochar na época, como o herói cômico e os heróis da justiça, da aventura, da ousadia, “descendentes filmicos de Teseu, Hércules, Lancelot, cristalizam-se os grandes gêneros épicos” (MORIN, 1980, p.21).

Das relações entre os espectadores e as estrelas vão nascer imitações. Para Ferrés (1998, p.121), elas funcionam como mecanismos vampíricos, que se manifestam nas consequências derivadas da veneração das estrelas. O cinema é um forte expoente e gerador dessas imitações, seja de comportamentos, de modas ou de valores. “O processo vampírico se produz desde os mecanismos anunciados: identificação com um modelo que seduz e assunção – por associação ou transferência – de tudo o que ele encarna”. Morin faz coro ao autor, ao afirmar que conjugando “a vida cotidiana e a vida olímpica, os olímpicos se tornam *modelos de cultura* no sentido etnográfico do termo, isto é, modelos de vida” (MORIN, 2009, p.107, grifo do autor).

A partir de 1930, o cinema se transforma e, conseqüentemente, transforma suas estrelas. Segundo Morin (1980, p.22), os filmes se tornam mais complexos, mais realistas, mais psicológicos e também mais alegres. Essa mudança está ligada, para o autor, à evolução

e ao alargamento do público cinematográfico, sendo estimulada pela busca de um lucro máximo. Há uma multiplicação de temáticas dentro de um mesmo filme (como, por exemplo, amor, aventura e comédia), o que demonstra uma tentativa de se abarcar o maior número possível de diferentes públicos com exigências específicas. “O aumento do preço de custo do filme, consequência dos aperfeiçoamentos técnicos e da integração do sistema sonoro, a redução da frequência, consequência da grande crise de 1929, exercem seus estímulos mais ou menos sincrônicos no sentido desta complexidade temática”.

É a partir da grande depressão de 1929 que Hollywood começa a operar através do signo do otimismo, para fazer com que seu público se esqueça de sua realidade econômica e social. “O *happy end* torna-se uma exigência, um dogma. A maior parte dos filmes assumem as cores de uma fantasia agradável [...]. As novas estruturas otimistas favorecem a ‘evasão’ do espectador e, nesse sentido, desviam-se do realismo” (MORIN, 1980, p.22-23).

Nesse contexto de fuga oferecida ao espectador pelo cinema, os musicais ganham destaque no cenário hollywoodiano, principalmente nas décadas de 1930, 1940 e 1950, período da grande depressão americana e das guerras mundiais. Este gênero cinematográfico é entendido, segundo Luís Nogueira (2010, p.34), como uma forma excepcional de escapismo e de hedonismo, de alheamento ou recusa de circunstâncias penosas e de uma realidade nefasta e incômoda.

Para essa experiência hedonista muito contribuíram diversos fatores decisivos da morfologia do musical: uma visão irônica ou eufemista da realidade cotidiana que inevitavelmente tinha num *happy ending* o seu desfecho; um otimismo heroico do protagonista capaz de superar todas as adversidades; a centralidade do romance e do humor enquanto *pathos* e matéria narrativa; as espetaculares e deslumbrantes coreografias, visual e ritmicamente arrebatadoras; as sofisticadas, ternas ou extáticas melodias e canções; o cromatismo faustoso e feérico do *technicolor*, capaz de, por si só, sugerir mundos de fantasia e espanto (NOGUEIRA, 2010, p.34-35).

Para Christine de Souza (2005) o gênero musical pode ser visto também como uma forma de apelo social. Isso porque, numa época em que a realidade já era sofrida, uma ideologia da esperança era passada por trás do musical no período de crise. Hollywood contribuía com o que melhor sabia fazer, que era o entretenimento. “Por outro lado, o gênero evocava uma forma de alienação, ao parecer ignorar as dificuldades pelas quais o país estava passando. [...] Entretanto, pode-se dizer que era através do entretenimento que o gênero propunha ao público a crença em dias melhores” (SOUZA, 2005, p.15).

Nesse sentido, *O Mágico de Oz* (1939) pode ser analisado sob o ponto de vista de uma grande metáfora sobre a magia trazida pelos musicais à vida dos espectadores. Estes

seriam Dorothy, a menina que se sente sozinha e incompreendida, e que vive em uma fazenda no Kansas, sonhando com um lugar sem problemas além do arco-íris. O Kansas, representado em um tom sépia e monocromático, reflete uma vida sem graça, sem aventura, desestimulante. Ao ser levada por um furacão para Oz, Dorothy é inserida em um mundo colorido, com vida. Assim seria o musical para o espectador da época: uma passagem para Oz, um local com grandes, maravilhosas e empolgantes experiências, em detrimento de uma realidade monocromática, sem vida, sem perspectiva de melhoria.

O musical vai contribuir financeiramente para a reestruturação dos Estados Unidos, representando e divulgando a cultura norte-americana pelo mundo, principalmente no pós-guerra, já que os países arrasados pelo conflito “investiam na reconstrução do país, causando certo enfraquecimento da indústria de entretenimento nacional. Isso propiciou que o cinema norte-americano prosperasse no exterior, ajudando a suprir a indústria das perdas da Crise” (SOUZA, 2005, p.17).

Enquanto o homem ia para a guerra, a mulher viu-se obrigada a assumir responsabilidades antes tidas como masculinas. Ela passa a tomar conta da casa, a ser responsável pelas fábricas e pelas demais instituições. Com isso, os filmes produzidos na década de 1940 eram destinados à mulher e a apresentavam como personagem principal, sendo aquela que luta para manter a integridade da família.

A representação da mulher nos longas metragens vai ser feita levando em consideração fundamentalmente as atrizes, que se tornam, de acordo com Gislene Rodrigues (2004, p.35), um canal que potencializa e difunde signos cinematográficos. “Elas representam os vários tipos femininos – desde a esposa amantíssima até a sedutora *vamp* – e seus rostos, corpos e roupas são reproduzidos não só no cinema mas também nas revistas e anúncios”. O tipo físico das atrizes auxiliava na delimitação da personagem, que ia desde a malvada manipuladora interpretada por Bette Davis à personalidade dominante das mulheres de Joan Crawford, às sedutoras de Verônica Lake, às puras e virtuosas de Doris Day, às de grande valor moral de Claudette Colbert, e às louras quentes de Marilyn Monroe (RODRIGUES, 2004, p.37).

O casamento era um assunto bastante abordado pelo cinema de Hollywood, tomado como solução lógica para que o amor se realizasse. “Mais uma vez, esse não é um valor criado pelo cinema, mas promovido por ele. A sociedade, através da mídia impressa, irá impor à mulher percepções de dominação através da submissão ao homem e da realização

pessoal através do casamento” (RODRIGUES, 2004, p.39). O fim da instituição matrimonial também foi retratado, já que em Hollywood o divórcio era algo natural, tendo em vista as separações das estrelas de cinema, sendo a mulher retratada, na maioria dos casos, como uma vítima. Outros estereótipos e aspectos sobre a mulher eram levados ao público, demonstrando o importante papel dos filmes na representação e consolidação da identidade da mulher:

O cinema transpôs para as telas modelos de beleza e exemplos de conduta. Era o sonho de grande parte das mulheres ser linda como Ava Gardner, sedutora como Rita Hayworth e determinada como Joan Crawford. Essas estrelas penetraram no imaginário feminino da época e influenciaram uma geração de mulheres que, presas a uma moral que as cerceava e limitava sua condição social a dedicadas esposas e mães, desejam algo diferente e mais interessante para suas vidas (RODRIGUES, 2004, p.41).

Morin (1980) afirma que a evolução dos filmes de Hollywood para um conteúdo mais realístico, o que acarretou também em transformações nos arquétipos representados, seria fruto de um aburguesamento do imaginário cinematográfico: o cinema, inicialmente um espetáculo plebeu, apropriou-se das temáticas dos folhetins populares e do melodrama em que se encontram os arquétipos originais do imaginário, como os acasos providenciais, a magia do duplo, as aventuras extraordinárias, os conflitos edipianos, os segredos de nascimento, a inocência perseguida, a morte-sacrifício do herói, dentre outras; com isso, “o realismo, o psicologismo, o *happy end*, o humor revelam precisamente a transformação burguesa deste imaginário” (MORIN, 1980, p.23).

Por volta da década de 1940,

Degradam-se os antigos arquétipos, dando lugar a múltiplos subarquétipos, mais fiéis aos tipos empíricos. No entanto, não desaparecem totalmente: renasce sem cessar no novo quadro “realista” a virgem inocente [...], o herói justiceiro [...], o herói trágico que morre [...]. Mas simultânea e progressivamente a virgem inocente, a noivazinha teimosa tornam-se a “rapariga chique”, a *feminine-masculine girl* ao mesmo tempo *sweet-heart* e *buddy*, amante e companheira (MORIN, 1980, p.26).

Assim como esteve presente na oralidade e na cultura escrita, a serialidade narrativa do mito de Sheherazade também aparece no cinema. Arlindo Machado (2000, p.86) afirma que o seriado nasceu no cinema por volta de 1913, em decorrência de mudanças ocorridas na época no mercado de filmes. Segundo ele, parte considerável das salas de cinema era ainda composta dos *nickelodeons*, pequenas salas de cinema as quais só exibiam filmes curtos – isso porque o público ficava em pé ou sentado em bancos sem encosto. Os longas-metragens só eram exibidos em locais mais confortáveis e caros, mas pouco expressivos

numericamente, chamados, de acordo com o autor, salões de cinema. Assim, os seriados foram capazes de atender a dois públicos simultaneamente: por serem filmes de duração mais longa, podiam ser exibidos nos salões destinados à classe média; contudo, também podiam ser exibidos em partes nos *nickelodeons*, frequentados por um público mais pobre, da periferia.

Séries cinematográficas como *Fântomas* (1913), de Louis Feuillade, e *The Perils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, baseados no modelo dos folhetins jornalísticos, deram a forma básica do gênero. Tratava-se, como nos seriados da televisão, de filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção (MACHADO, 2000, p.87).

Cássio Starling (2006, p.9-10) afirma, por outro lado, que o cinema, ao se consolidar como indústria nas primeiras décadas do século 20, vai adotar a fórmula seriada para conquistar e também manter o público. O autor dá o exemplo dos personagens vagabundos de Chaplin, que com sua vestimenta e gestos instantaneamente reconhecíveis, eram o suficiente para despertar o interesse das pessoas por novas aventuras de um mesmo tipo. O suspense também contribui para a serialidade do cinema, já que, fazendo uso do gancho narrativo, instigava a curiosidade do público, que ficava ansioso para saber o que aconteceria com a mocinha que foi amarrada a uma linha de trem ou ao herói que foi mantido suspenso por um fio à beira de um precipício. “Era o suficiente para arrastar multidões às salas logo que estreavam as continuações e, assim, satisfazer a curiosidade de todos para descobrir como o herói/mocinha se safava. Até que uma nova ameaça aparecesse e mantivesse girando a roda do entretenimento”.

Outro exemplo é a série *Flash Gordon*, exibida nos cinemas em 1936. Baseada nas aventuras do herói dos quadrinhos, a narrativa de ficção científica se desdobrou em 13 capítulos, cujo objetivo principal foi reconquistar o público adulto para as salas de cinema, agregando-o aos jovens. Mas é na televisão, veículo de massa surgido no início do século XX, que a narrativa seriada vai se desenvolver plenamente.

A televisão, segundo Cristina Costa (2000, p.145-146), recebeu do rádio uma herança relacionada à forma de comunicação, que é doméstica, coletiva e que permite a emissão permanente de mensagens por uma abrangência global. Assim, diferencia-se do cinema, o qual demanda uma locomoção do público, que sai de sua casa e se junta a outras pessoas para assistir ao filme em um ambiente específico. “Por outro lado, a televisão acrescenta, às características que compartilha com o rádio, a imagem como parte integrante da sua comunicação”.

Enquanto o cinema tirava o leitor de romances da esfera do privado para transformá-lo em espectador na esfera do público, nas salas de projeção, a televisão inverte o processo: ela traz o espectador de volta para casa, para o privado. A TV passa a ser a distração, o divertimento fácil de quem se senta na poltrona para ver a novela ou acompanhá-la fazendo outras coisas. A TV não exige o esforço de sair de casa para escolher o que ver. Mas ao mesmo tempo não é o público quem escolhe a programação, ele assiste o que a TV de canal aberto lhe oferece (RODRIGUES, 2004, p.46-47).

Um elemento tecnológico vai surgir e dar nova vida à televisão: o videotape. Starling (2006, p.14) afirma que a superação de um limite técnico deu à narrativa seriada da TV a possibilidade que ainda lhe faltava. Segundo o autor, em 1953, 80% da programação de televisão dos Estados Unidos era formada por emissões ao vivo. Com a entrada do videotape em 1957, a proporção se inverte, já que restavam apenas 36% da grade para transmissões não gravadas anteriormente. “O efeito disso sobre as ficções foi imediato, com o desenvolvimento de roteiros cada vez mais específicos para o meio, condições técnicas mais sofisticadas e mais possibilidades narrativas, entre outros avanços”.

Uma produção fruto da nova era do videotape foi a telenovela, herança vinda do rádio e uma transmutação das radionovelas. Inicialmente foram levadas ao ar, nos Estados Unidos, as *soap operas*, mas com algumas diferenças com relação às radiofônicas: “As *soap* na televisão apresentam, entretanto, características próprias, e uma das mais importantes é a [...] imagem e a visualização dos atores. A fotogenia e a aparência física dos atores e atrizes passam a ser mais importantes do que outras qualidades, como interpretação [...]” (COSTA, 2000, p.148).

É na América Latina que a telenovela vai se desenvolver e se disseminar pela cultura de forma avassaladora. Baseada no modelo de dramalhão, com enredo melodramático, centrado na família burguesa e seus conflitos, a narrativa da telenovela se desenvolvia (e ainda se desenvolve) de forma episódica e seriada, com o uso de ganchos entre os intervalos comerciais e os episódios. O gancho, “produzindo curiosidade e avivando o desejo, exige a continuidade e trabalha no sentido da constância e da infinitude do narrar. [...] Interrompida a ação, o público projeta sua continuidade na fantasia, alimentando seu desejo e, ao mesmo tempo, exercitando-se como coautor [...]” (COSTA, 2000, p.58). O gancho, assim, cria uma ruptura no conhecido e previsível, levando o ouvinte ou espectador da narrativa a tentar saber o desfecho para que, “entendendo o inusitado e o intrigante, reconstitua seu universo de conhecimento, que agora abriga essa nova informação” (COSTA, 2000, p.68).

A autora (2000, p.155) denomina telenovela brasileira o produto, segundo ela peculiar, que passou a ser apresentado no Brasil na década de 1960, resultante de um processo de transformação marcante, cujo ponto culminante teria sido *Beto Rockfeller*, exibida pela TV Tupi em 1968: “Consagrava-se um estilo novo de dramaturgia e interpretação, muito diferente do modelo méxico-cubano, excessivamente melodramático e artificial. Adotava-se tramas centradas em conflitos sociais e não só íntimos, pessoais e sentimentais”. Em *Beto Rockfeller*, de acordo com Costa, até os ganchos foram diferenciados, deixando de ser “artificiais ou forçados e se tornando pausas na *contação*” da história.

Estava criado o modelo brasileiro de telenovela que encontrou pleno suporte nas adaptações de grandes romances como *Gabriela*, baseado no romance de Jorge Amado, e *Ossos do Barão*, no de Jorge Andrade [...]. Inúmeras novelas, a partir de então, enfocavam questões sociais e problemas brasileiros, como *Escalada*, cuja trama constituiu a trajetória da construção de Brasília. Metáforas levantavam as questões da ditadura e da opressão [...]. Assim, se engendrava um gênero próprio de natureza social e crítica, com uma teledramaturgia contemporânea e com inovações em todos os sentidos: no enfoque, nos diálogos, na interpretação e na direção (COSTA, 2000, p.155-156).

A telenovela brasileira, apresentada em capítulos seis dias da semana, acaba por muitas vezes se tornando redundante, haja vista possuir duração de, em média, seis meses. Cristina Costa pondera que a repetição e a redundância se fazem necessárias como uma ferramenta de esclarecimento do público, já que sua recepção doméstica não favorece a concentração durante o ato de assistir à telenovela, tendo a produção de disputar a atenção do espectador com o mundo externo. Assim, a repetição de certas tramas permite ao público perder alguns dias da telenovela e, ao tornar a assisti-la, entender rapidamente o contexto desenvolvido pela narrativa.

Para Arlindo Machado (2000, p.87), o fato de a televisão precisar disputar a atenção do espectador com o ambiente externo faz com que a produção televisual leve em consideração as condições de recepção, o que acaba se cristalizando de uma forma expressiva. O autor afirma que um produto adequado aos modelos de difusão correntes não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade muito bem delineados como no cinema, pois isso poderia fazer com que o espectador perdesse o “fio da meada” cada vez que desviar sua atenção da tela. A televisão, assim, alcança melhores resultados quanto mais sua programação for do tipo “recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*”.

O gancho também pode ser visto sob a ótica de auxiliar a retomada da história, já que “sintetiza o já visto e prepara o *por ver*. Estabelece a ponte entre os segmentos, costura as pontas, alinha os conflitos e justapõe os opositores” (COSTA, 2000, p.183, grifo da autora). Para Machado (2000, p.88), o gancho está atrelado aos intervalos comerciais, os quais garantem ao espectador um momento de pausa para absorver a dispersão e também permitem que ganchos de tensão sejam explorados, despertando o interesse da audiência por meio do modelo de corte com suspense, que foi explorado nos folhetins.

Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho (MACHADO, 2000, p.88).

A duração e o desenrolar das telenovelas também estão submetidos ao crivo do espectador, pois, por se tratar de uma obra aberta, é passível de interferências oriundas, muitas vezes, de demandas da audiência. Por outro lado, a vida cotidiana pode servir, adicionalmente, como fonte de temáticas a serem retratadas pelas produções, que vão buscar na verossimilhança com a realidade o mote essencial para seu enredo.

A telenovela se transformou, ao longo de sua história, não apenas no produto mais rentável economicamente para a indústria do audiovisual brasileira, mas no formato mais significativo em termos culturais, uma vez que os brasileiros passaram a se reconhecer por meio dela, compartilhando referências comuns sobre representações da realidade social ou do próprio indivíduo (ASSIS; CARVALHO; COUTO; FERNANDES, 2012, p.2).

As mulheres eram apresentadas, no início da televisão brasileira, como jovens, lindas, magras, financeiramente dependentes dos homens, tendo no casamento seu destino. As independentes e com profissões consideradas masculinas eram retratadas como frias e insensíveis. A partir dos anos 1970, segundo Rodrigues (2004, 52), algumas transformações na maneira de representar a mulher foram ocorrendo, sendo levadas às telas personagens mais independentes e menos submissas. “Mas a necessidade da realização amorosa para a concretização da felicidade ainda é um tema recorrente”.

Mesmo aparecendo com menos frequência, a figura da dona de casa, esposa amantíssima que cuida do marido, do lar e dos filhos ainda existe nas narrativas das telenovelas. “As que são representadas dessa forma normalmente são mostradas como pessoas sofridas e à margem dos novos padrões de comportamento feminino. Ao longo da trama são levadas a mudar de comportamento e se tornar independentes” (RODRIGUES, 2004, p.53). O

oposto dessa representação, isto é, as mulheres de personalidade forte, bonitas, bem-sucedidas profissionalmente e com uma vida sexual ousada são tomadas como más ou descontroladas.

Para atrair o imaginário masculino para um produto midiático tido como tipicamente feminino, as tramas das telenovelas vão apostar no erotismo de personagens sensuais, geralmente interpretadas por atrizes consideradas como um modelo de *sex appeal*, sensualidade e beleza.

Rodrigues (2004, p.57) atenta para o fato de que as representações da mulher nas telenovelas são feitas tomando como base estereótipos. O conceito de estereótipo foi utilizado por Walter Lippman em 1922 para analisar

como as pessoas constroem as suas representações da realidade social e de que forma essas representações são afetadas tanto por fatores internos como externos. [...] as 'representações' [...] funcionam como 'mapas' guiando o indivíduo e ajudando-o a lidar com informação complexa, mas também são 'defesas' que permitem ao indivíduo proteger os seus valores, os seus interesses, as suas ideologias, em suma, a sua posição numa rede de relações sociais. As representações não são o espelho da realidade, mas sim versões hipersimplificadas da realidade (CABECINHAS, 2005, p.539).

De acordo com Lippmann (1966, p.151), “não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos. [...] colhemos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada, para nós, pela nossa cultura”. A vida moderna, rápida, apressada e multifária, atrelada às distâncias físicas entre indivíduos, separa os homens, que preferem recorrer aos estereótipos a conhecer em profundidade o outro. “Não há tempo nem oportunidade para o conhecimento íntimo. Ao invés disso, notamos um traço que marca um tipo conhecido e enchemos o resto do quadro com os estereótipos que trazemos na cabeça” (LIPPMANN, 1966, p.156).

Os estereótipos, portanto, não são neutros. Eles partem do observador, que assume determinado ponto de vista e conotação para enquadrar aquilo que vê. Assim, constituem imagens mentais interpostas entre o indivíduo e a realidade, sendo formados a partir dos valores do indivíduo (CABECINHAS, 2005, p.540). Os enquadramentos se tornam fixos enquanto categorizadores de determinado indivíduo ou grupo social: “um dos motivos que explicaria o caráter ‘fixo’ dos estereótipos seria precisamente a necessidade do indivíduo proteger a sua definição da realidade” (CABECINHAS, 2005, p.540).

Os estereótipos configuram uma maneira de, ao mesmo tempo, negar a diversidade, na medida em que promovem a categorização de diferentes indivíduos sob um

mesmo sistema, e servir como um dos fatores de pertencimento do sujeito, que se sente membro de algo. Por isso, a telenovela, por exemplo, vai se utilizar de estereótipos em suas narrativas, de forma a criar uma identificação do espectador e fomentar um sentimento de pertença com o grupo representado. As personagens, então, são caracterizadas como virtuosas, vilãs, mocinhas, heroínas, excelentes donas de casa, mulheres vulgares e fatais, dentre outras.

Apesar dos estereótipos e maniqueísmos, a representação da mulher na telenovela foi sofrendo modificações, pois a identidade feminina da vida real também mudou. Assim, a trama vai mostrar as conquistas que a mulher obteve ao longo dos anos e como ela se apresenta virtuosa, segura, forte e independente, conciliando muitas vezes uma dupla jornada, a de profissional e a de dona de casa. Mostrando as fraquezas das heroínas, a telenovela a aproxima de suas espectadoras, apresentando um lado mais humano das personagens.

A TV é ao mesmo tempo vanguardista e conservadora. Ao mesmo tempo em que inova, ao mostrar padrões de comportamento já adotados por uma parcela mínima da sociedade e ao propor novos conceitos que se adequem aos apelos dos patrocinadores, a telenovela mantém um *status quo*. Isso porque ela precisa agradar ao grande público, que aceita com dificuldades conceitos que vão de encontro à sua moral (RODRIGUES, 2004, p.102).

Com relação às representações sociais em geral, as mudanças trazidas por *Beto Rockfeller* vão impulsionar diferentes abordagens, com variações possíveis. Um exemplo é a denominada por Roberto Ramos (1986) como “Cultura Zona Sul”, através da qual a telenovela apresenta um mundo de pessoas ricas e belas, com cenários elegantes e uma felicidade trazida pelo consumo – como se vê nas inúmeras retratações do Leblon feitas por Manoel Carlos em suas produções na Rede Globo. O pobre da novela, segundo Rodrigues (2004, p.48), é um pobre produzido, isto é, o que pode conseguir e muitas vezes consegue uma ascensão social. “A questão é que o pobre não quer ver a pobreza na TV. Na novela, ele busca o refúgio de sua realidade, por isso os ricos e os belos são preferidos: eles representam o desejo, a projeção”.

Essa temática vem sofrendo algumas alterações nos últimos anos, principalmente com o advento da chamada “Nova Classe C” brasileira, composta por cidadãos que tiveram seu poder aquisitivo e financeiro aumentado devido às mudanças ocorridas no país. Por isso algumas produções da Rede Globo buscaram retratar justamente essa nova parcela da sociedade, enfocando, por exemplo, as empregadas domésticas em *Cheias de Charme* (2012), e a mais emblemática dentre as atuais, *Avenida Brasil* (2012), a qual apresentou seu núcleo

central de personagens alocados no fictício bairro Divino, no subúrbio do Rio de Janeiro. O sucesso da produção foi tamanho que ela chegou a ser exportada para mais de 100 países.

Mas a ascensão econômica da população surtiu outro efeito, porém mais preocupante, para as emissoras de TV aberta do Brasil: a migração do espectador para os canais fechados das TVs por assinatura. Conforme levantamento da Associação Brasileira de Televisão por Assinatura⁶, mais de 18,9 milhões de brasileiros foram contabilizados no segundo trimestre de 2014 como assinantes de TVs fechadas. Em 2004, o número era de 3,8 milhões de assinantes, o que representa um aumento de mais de 15 milhões de pessoas em uma década. Consequentemente, um formato diferenciado de narrativa audiovisual, muito presente nos canais fechados e já popular em países como os Estados Unidos, cai nas graças dos espectadores: é o triunfo das séries de TV.

As séries ou seriados possuem origem norte-americana, sob o nome de *prime time dramas*:

São programações noturnas – em horário nobre – constituídas de capítulos unitários com personagens centrais que circulam por determinados núcleos, ou *sets*, mas que se caracterizam por um único capítulo semanal, mais ação do que diálogos e uma duração menor – de até dois ou três anos – na sua totalidade. Esses seriados costumam ser considerados de melhor qualidade interpretativa e produtiva, são mais sofisticados e onerosos e destinam-se ao público em geral e não especialmente às mulheres. [...] com mais cenas externas do que internas, com um esquema produtivo mais complexo, os seriados se aproximam do cinema, com o qual, às vezes, chegam a ser confundidos (COSTA, 2000, p.148).

Segundo Starling (2006), os seriados de TV possuem como gênero fundador o formato denominado *sitcom* (comédia de situações), cujo marco inovador foi a série *I Love Lucy* (1951), que utilizou o registro em película, três câmeras na gravação e a presença do público nas gravações (introduzindo a reação sob a forma de risadas), formando um modelo original de produção.

Na década de 1970, algumas mudanças começaram a aparecer nas séries de TV, tendo como um forte exemplo a estreia de *Mary Tyler Moore Show* (1970), o primeiro *sitcom* norte-americano com uma personagem principal feminina, solteira e independente. O programa se estabelece como “uma quebra de paradigma, ao mandar pelos ares a família biológica (com a casa, papai, mamãe e filhinhos como núcleo de representação) e por no lugar uma família profissional (colegas de trabalho, companheiros, chefias e um arsenal cotidiano de conflitos)” (STARLING, 2006, p.18-19).

⁶ Dados disponíveis em <http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp>. Acesso em 04 jan. 2015.

É na década de 1980, porém, que o padrão de qualidade das séries de TV começou a ser gestado. Durante o período aparecem os videocassetes nos lares norte-americanos, dando à audiência certa liberdade de escolha com relação às grades das emissoras. Starling (2006, p.23-24) ressalta que o desenvolvimento das séries de TV veio em partes também como resultado de uma exclusão do público adulto das salas de cinema. Houve uma guinada estética nas produções cinematográficas, encabeçada pelos efeitos visuais e de pós-produção de *Guerra nas Estrelas* (1977), que fez com que o mercado cinematográfico buscasse o público adolescente, nicho propenso ao consumo e impressionável com facilidade pelos crescentes recursos tecnológicos.

Concomitantemente, a geração *baby boom* dos anos 50 já alcançara a idade adulta, deixando gradualmente tanto de alimentar em massa as bilheterias quanto de encontrar na tela de cinema uma representação conforme a sua vivência àquela altura. [...] Não por acaso a mutação das séries rumo a temas adultos e a tratamentos mais complexos se dá por volta do mesmo período (STARLING, 2006, p.24).

Outro marco no desenvolvimento das séries de TV foi *Hill Street Blues* (1981), cuja narrativa em estrutura modular consolidou o chamado *ensemble show*, o qual permite aos criadores dar ares de protagonista de uma história particular a cada personagem do grupo, “o que dá à trama as possibilidades de tecido, no qual cada episódio pode aprofundar um fio narrativo, deixá-lo em suspenso, retomá-lo semanas ou meses adiante ou mesmo abandoná-lo” (STARLING, 2006, p.37). O enfoque sai de um personagem principal e vai para o conjunto de personagens, que vão ser explorados em profundidade. O *ensemble show* vai funcionar como uma ferramenta necessária à complexidade que as narrativas seriadas adquirem; ela advém, segundo o autor (2006, p.34-35), de um parentesco literário das séries, o qual se dá pela extensão da narrativa, que remonta às histórias escritas, já que os autores podem desdobrar, multiplicar, recuar ou replicar personagens, características e linhas narrativas, alcançando, dessa maneira, uma maior complexidade.

O formato das séries passa a explorar também as possibilidades do *character-driven*, que consiste em deixar a história ser conduzida pelas mudanças passadas pelos personagens. “Estes ganharam a possibilidade de se desenvolver, de revelar facetas surpreendentes, de aprender com o vivido nas situações às quais se expunham ao longo da trama, enfim, de alcançarem complexidade” (STARLING, 2006, p.37). O público, então, vai se identificar com o caráter multifacetado e aberto a adaptações dos personagens, que estão tão expostos à vida quanto ele.

As necessidades diárias de imaginário continuam a acompanhar cada ser humano desde que nasce e convive com o mundo. E muito dessa razão cotidiana que consiste em viver vidas alheias e encontrar nelas significados necessários para a própria vida continua a ser oferecido por aí nos substitutos (menos ricos? talvez) da grande literatura. Pois, como bem observa o escritor italiano Giancarlo De Cataldo, “se Balzac estivesse vivo nos nossos dias ele estaria escrevendo sagas para a televisão” (STARLING, 2006, p.39).

O contexto de discussão sobre as inovações trazidas pela narrativa de *Hill Street Blues* vai ainda fomentar a atribuição do caráter de qualidade às séries televisivas. O termo “TV de qualidade” surge no cenário intelectual britânico na década de 1980, mas já era uma preocupação da rede pública de televisão British Broadcasting Corporation (BBC) desde a sua implementação em 1937 na Inglaterra. A emissora, segundo Gabriela Borges (2005, p.1-2), por ser financiada pelas taxas pagas anualmente pelas famílias que possuem aparelhos televisores, tem como responsabilidade oferecer programas de qualidade para todos os cidadãos, já que não serve a interesses comerciais de anunciantes e nem possui a necessidade de dar lucro aos seus acionistas. Com a criação, em 1955, da Independent Television (ITV), primeira televisão comercial da Grã-Bretanha, o monopólio da BBC é abalado, fazendo-a investir em novos formatos para atrair novamente a audiência. As preocupações com a qualidade na televisão continuaram sendo publicadas em diversos relatórios, acarretando a abertura de mais algumas emissoras.

Segundo Borges (2005, p.4), as diversas discussões sobre a temática ainda não conseguem definir claramente o que seria a qualidade na televisão. Por outro lado, são elaborados alguns critérios que vão colaborar com o debate, seguindo três linhas de argumentação:

A primeira delas refere-se à produção dos programas qualitativos relacionados aos altos custos de produção, ao uso de textos literários e teatrais, assim como de atores e atrizes renomados. A segunda linha diz respeito ao papel da audiência e associa o conceito de qualidade ao gosto estético de uma elite ou aos altos índices de audiência. E a terceira, que considera dois momentos do processo de comunicação, a produção e a recepção, discute o papel social da televisão no mundo contemporâneo, seja ela pública ou comercial e a sua capacidade ritualística, ou seja, de criar um laço social entre diversas comunidades (BORGES, 2005, p.4-5).

Com relação à primeira linha de argumentação, a autora pondera que, se por um lado os altos custos de produção e o emprego de atores e atrizes consagrados agregam valor qualitativo a um programa de televisão, por outro a incorporação de formas artísticas como o teatro e a literatura ainda gera controvérsias, já que, se em seus primórdios a televisão se utilizou de materiais provenientes de outras formas culturais, alguns autores afirmam que isso

não agrega valor qualitativo a uma obra televisiva. Assim, esse critério argumentativo não é suficiente para definir uma produção de qualidade na televisão, “ainda mais se for levado em consideração que muitos programas são pensados e realizados especialmente para este meio audiovisual” (BORGES, 2005, p.5).

A segunda linha também apresenta lacunas, já que não se poderia medir a qualidade de um programa televisivo apenas pelos seus índices de audiência, uma preocupação tipicamente comercial. Pelo contrário, “muitas vezes as pessoas estão assistindo a um programa não necessariamente porque ele seja de qualidade, mas porque despertam algum tipo de interesse” (BORGES, 2005, p.6).

O terceiro argumento, centrado no laço social entre comunidades estimulado pela televisão, é baseado nas ideias de Dominique Wolton (1996, p.124), o qual acredita que a televisão é capaz de fazer com que seus espectadores agreguem-se, formando um público potencialmente intenso e anônimo que assiste aos programas simultaneamente; há, assim, o estabelecimento de uma espécie de laço invisível, especular e silencioso. Além disso, Wolton afirma que a televisão, ao ser vista como um espelho da sociedade, cria uma imagem e uma representação, como também oferece um laço a todos aqueles que a assistem ao mesmo tempo.

Trata-se, portanto, de um laço social tênue, menos forte e menos limitador do que as situações institucionais ou as interações sociais. Mas a força da televisão como laço social vem justamente do seu caráter ao mesmo tempo ligeiramente restritivo, lúdico, livre e especular. É também nisso que ela se mostra adequada a uma sociedade individualista de massa, caracterizada simultaneamente por essa dupla valorização da liberdade individual e da busca de uma coesão social (WOLTON, 1996, p.124).

Borges (2005, p.7) questiona essa linha de argumentação, afirmando que apenas estimular a união de uma comunidade não dá à televisão, necessariamente, o caráter de qualidade. Uma saída seria pensar no papel e no serviço prestado pela televisão à sociedade contemporânea. Citando Mepham (1990), Borges (2005, p.8) ressalta que a qualidade estaria ligada a um projeto social que seja capaz de preservar o pluralismo de culturas e estimular a democratização da sociedade. Nesse sentido, os programas de ficção – como seriados, séries, novelas, programas de variedade, filmes, anúncios publicitários, dentre outros – possuem grande importância cultural, servindo para explicar a definição de qualidade a partir de critérios que seriam éticos. Esses programas fornecem histórias que podem possuir caráter de utilidade para o desenvolvimento da personalidade e da vida social do telespectador.

As histórias podem ser úteis para entreter e para desviar a atenção da vida real, mas também para alertar para questões políticas e sociais. Com isso, defende que o telespectador não é simplesmente passivo quando colocado diante das banalidades do fluxo televisivo, pois ele tem a escolha de mudar de canal ou fazer outra coisa que não seja assistir à televisão (BORGES, 2005, p.8).

Para a autora, essa concepção é ideal por levar em consideração o papel social da televisão e também por ser uma alternativa que estimula a produção de programas televisuais por um aspecto positivo. A televisão pode, assim, “aproveitar seu potencial para exibir histórias úteis que reflitam não apenas a vida dos telespectadores como também tenham reflexo sobre eles” (BORGES, 2005, p.9).

É interessante observarmos a necessidade de o espectador possuir determinados conhecimentos para que possa usufruir de uma experiência plena ao assistir ao produto da televisão. Isso porque o conteúdo do programa pode fazer diversas referências, as quais somente serão entendidas pelo espectador que já esteja familiarizado com seu contexto. Isso vai ao encontro do que Umberto Eco (1976) afirma a respeito das obras de arte que, para ele, podem ser consideradas como abertas. O autor afirma que toda obra de arte dá margem para diferentes significados, que são apreendidos de forma variada de acordo com quem a analisa: “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. [...] tal ambiguidade se torna – nas poéticas contemporâneas – uma das funcionalidades explícitas da obra [...]” (ECO, 1976, p.22).

A obra, assim, é capaz de fornecer interpretações simbólicas, na medida em que o espectador realiza uma decodificação daquilo que vê: uma fala de um diálogo da série, por exemplo, tem seu significado dentro da obra; o espectador, a partir dela, é capaz de decodificar a mensagem de forma mais ampla, a partir de seu lastro de conhecimento, atingindo até mesmo o universo dos símbolos, que estão presentes no imaginário da sociedade, da cultura em que está inserido.

Eco propõe, então, pensarmos a obra como uma forma, ou seja, uma totalidade orgânica oriunda da fusão de níveis de experiência anterior (como emoções, temas, matérias, argumentos). A forma é, então, uma obra realizada, “ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas” (ECO, 1976, p.28).

Mas como apreendermos os sentidos possíveis que a obra nos oferece? Eco discute, então, questões sobre o universo do “sinal” e o universo do “sentido”. Para ele, a adoção do homem como destinatário de uma mensagem abre um

processo de significação, porque o sinal não é mais uma série de unidades discretas computáveis em bit de informação, mas uma forma significativa que o destinatário humano deverá encher de significado. Passamos de uma teoria matemática da informação para uma teoria geral da comunicação, ou *semiologia* (ECO, 1976, p. 111, grifos do autor).

São, portanto, os sinais que o destinatário vai receber que vão permiti-lo atribuir sentido ao que vê, ou seja, uma das leituras possíveis que a obra oferece. O sentido é o processo dinâmico formado pelas mudanças que ocorrem na relação entre um signo e seus significados (a relação pode crescer, mudar, transformar-se). Este processo originário do sentido é constante e está atrelado, portanto, ao receptor da mensagem.

As séries televisivas, então, começam a ser vinculadas ao critério qualidade, devido à sua produção e às temáticas apresentadas (que vão gerar diferentes processos de significação em seus espectadores), a ponto de se dizer que as com conteúdo dramático produzidas pelos Estados Unidos atravessam uma segunda Era de Ouro da televisão norte-americana. Programas como *Plantão Médico* (1994-2009), *Família Soprano* (1999-2006), *Arquivo X* (1993-2002), *CSI* (2000-), *Sex and the City* (1998-2004) e nosso objeto de análise, *Game of Thrones* (2011-) são aclamados pela crítica e possuem sucesso mundial, além de serem designados por

“AQVT” (American Quality Television), muitas vezes referenciados pelos seus elevados valores de produção, aspecto cinematográfico e encenação vistosa, hibridismo genérico, credenciais de qualidade, que incorporam o formato de *story-telling* e a complexidade narrativa desenvolvida pelas séries de longa duração, com ênfase na caracterização em série, ou (nomeadamente no que diz respeito aos programas da HBO) forçam os limites e os tabus através da representação de conteúdos explícitos (KNOX, 2008, p.271).

Uma das maneiras de um produto midiático de ficção representar histórias que provoquem reflexões nos telespectadores é se apropriar de temáticas encontradas na própria sociedade. O crescente interesse do público pelas séries vai impulsionar um caráter maior de realismo das tramas, que funcionou primeiramente como recurso para tornar mais rica e impactante a narrativa. Para Starling (2006, p.42), o realismo contribuiu para que as séries se tornassem fenômenos narrativos sofisticados devido ao fato de “os criadores e roteiristas, há pelo menos uma década, terem-nas transformado no mais fiel espelho de sociedade hoje disponível na cultura de massas. Trata-se sem dúvida de uma das mais fortes e consistentes razões do apelo que essas narrativas oferecem”.

O espaço e as transformações narrativas adquiridas pelas séries vão proporcionar aos seus criadores abordarem temáticas muitas vezes vistas como tabus e de difíceis

retratações nas produções de outros países, como no caso do Brasil. O autor cita as polêmicas envolvendo o beijo gay nas telenovelas brasileiras e seu oposto nas produções seriadas norte-americanas, citando como exemplo *A Sete Palmas* (2001-2005) e *L World* (2004-2009), as quais ofereceram cenas de beijos entre homens e de carinho e sexo entre garotas.

As séries e outros produtos da narrativa audiovisual vão se deparar com mais transformações a partir do advento tecnológico dos computadores e pela crescente expansão da Internet. Se algumas produções se apropriavam e ainda se apropriam dos conteúdos de narrativas impressas, essa não será a única ligação com outro meio. Estamos na era do *www* e, conseqüentemente, da expansão da experiência narrativa. Essa é a era da transmidialidade e da cultura da convergência.

2.4 ASSISTIR, PRODUZIR E COMPARTILHAR

O desenvolvimento tecnológico atual fortaleceu ainda mais o que McLuhan denominou, ainda nos anos 1960, como Aldeia Global: os indivíduos, apesar de separados territorialmente, vão se interligar através dos meios de comunicação, formando uma grande aldeia, só que em escala global. Uma ferramenta, que se desenvolveu nos anos 1990, intensificou as relações da Aldeia Global, acrescentando o elemento da instantaneidade: a Internet.

A partir do momento em que a Internet, produto originalmente pensado como instrumento militar, passa a ser de acesso dos cidadãos comuns, que se tornam seus usuários, nasce um processo, ainda em expansão, o qual vai permitir uma maior troca de informações e compartilhamento de dados via web. Além disso, novas manifestações – até mesmo culturais – vão surgir, modificando ainda mais a antiga estrutura EMISSOR – MENSAGEM – RECEPTOR, pela qual o receptor seria passivo, apenas recebendo os conteúdos de um emissor imponente sem interferir na mensagem. A Internet vai funcionar como um palco, no qual o receptor também assume ares de protagonista e redator de narrativas, sendo essas cada vez mais fragmentadas e dispersas pelos diferentes meios.

Estamos na era identificada por Henry Jenkins (2009, p.29) como da Cultura da Convergência, “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneira imprevisível”. Nessa nova era, ainda em movimentação, três conceitos estão

fortemente presentes e são levantados pelo autor: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva.

A convergência se refere ao fluxo de informações que perpassa diferentes meios de comunicação, à cooperação entre múltiplos e diferentes mercados midiáticos e ao comportamento de caráter migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão buscar por diferentes mídias as experiências de entretenimento desejadas (JENKINS, 2009, p.29). O autor desmitifica a chamada Falácia da Caixa Preta, pela qual se afirma que a convergência seria meramente um processo tecnológico, em que um só aparelho agregaria diferentes funcionalidades (de áudio, texto, vídeo, etc.), servindo como um ponto de convergência técnica. Jenkins argumenta, ao contrário, que a circulação dos conteúdos por diferentes sistemas de mídia vai demandar fortemente a participação ativa dos consumidores. Com isso, a convergência representa uma transformação cultural, já que os consumidores são incentivados a se lançarem na busca por novas informações, fazendo conexões de conteúdos presentes em mídias dispersas, além de produzirem seus próprios conteúdos nessas mesmas mídias. Surge, assim, o paradigma da convergência, que substitui o paradigma da revolução digital (o qual pressupunha que as novas mídias tomariam o lugar as antigas) ao postular que novas e antigas mídias vão coexistir e interagir de formas cada vez mais complexas.

Jenkins afirma que o conteúdo, o público e o status de um meio podem mudar, mas se ele se estabeleceu ao satisfazer alguma demanda humana essencial, continua a funcionar dentro de um sistema maior de opções de comunicação.

Palavras impressas não eliminaram as palavras faladas. O cinema não eliminou o teatro. A televisão não eliminou o rádio. Cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes. É por isso que a convergência parece mais plausível como uma forma de entender os últimos dez anos de transformações dos meios de comunicação do que o velho paradigma da revolução digital. Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias (JENKINS, 2009, p.41-42).

A convergência dos meios de comunicação vai ocorrer, para Jenkins, em duas vias: por um processo corporativo, de cima para baixo, e por um processo de consumidor, de baixo para cima. Assim, a convergência corporativa coexiste com a alternativa. Enquanto as empresas de mídia estão aprendendo a acelerar o fluxo de conteúdo por diversos canais de distribuição, visando o aumento das oportunidades de lucro, a ampliação do mercado e a consolidação de seus compromissos com o público, os consumidores estão aprendendo a utilizar diferentes tecnologias de forma a adquirir maior controle sobre os fluxos de conteúdo

e interagir com outros consumidores. Há assim, uma mudança no perfil destes consumidores, os quais, tomados anteriormente como passivos, são agora ativos, migratórios, mais conectados socialmente e com maior visibilidade de público (JENKINS, 2009, p.46-47).

É nesse contexto de convergência e mudança no papel dos consumidores que o segundo item, a cultura participativa, se encontra. Ela contrasta com a já mencionada concepção antiga sobre a passividade do receptor: agora, produtores e consumidores interagem e possuem, cada um à sua maneira, importância no processo comunicativo e, principalmente, na criação e difusão de conteúdo. Fechine (2013) define a cultura participativa como

o cenário e o conjunto variado de possibilidades abertas aos consumidores de maior acesso, produção e circulação de conteúdos midiáticos, a partir da digitalização e convergência dos meios. A cultura participativa define, nessa perspectiva, novos comportamentos no uso das mídias, associados, sobretudo, ao compartilhamento, publicação, recomendação, comentários, remix e reoperação de conteúdos digitais (FECHINE, 2013, p.26-27).

Pela noção de cultura participativa, segundo Jenkins (2009, p. 30), podemos entender que a convergência vai ocorrer dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações com os demais. Já que as informações disponíveis ultrapassam a capacidade de armazenamento pessoal, há um incentivo para que os indivíduos interajam e conversem entre si, compartilhando opiniões e conteúdos sobre as mídias consumidas. “Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias. O consumo tornou-se um processo coletivo [...]”.

Entra em cena o terceiro item levantado por Jenkins: a inteligência coletiva, expressão cunhada pelo teórico francês Pierre Lévy (1998). Lévy afirma que todos os indivíduos possuem competências variadas, as quais devem ser valorizadas para que se forme o que ele denomina Espaço do saber, baseado na transmutação das diferenças em riqueza coletiva, de integração até um processo social de troca de saberes, “no qual cada um é reconhecido como uma pessoa inteira, não se vendo bloqueada em seus percursos de aprendizado por programas, pré-requisitos, classificações *a priori* ou preconceitos em relação aos saberes nobres ou ignóbeis (LÉVY, 1998, p.28). Dessa maneira, todos são fonte de conhecimentos adquiridos por experiências de vida, percursos profissionais e práticas sociais e culturais. Mesmo que as condições financeiras, de sociabilidade e instrução não sejam favoráveis ao indivíduo, ele não é um ser nulo: “Não sou intercambiável. Tenho imagem,

posição dignidade, valor pessoal e positivo no Espaço do saber. Todos os seres humanos têm direito ao reconhecimento de uma identidade de saber” (LÉVY, 1998, p.28).

A união dos saberes individuais na construção de um Espaço do saber forma a inteligência coletiva, que, nas palavras do autor,

é uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências. [...] a base e o objetivo da inteligência coletiva são o reconhecimento e o enriquecimento mútuos das pessoas, e não o culto de comunidades fetichizadas ou hipostasiadas (LÉVY, 1998, p.28-29).

A coordenação em tempo real das inteligências demanda uma intervenção, conforme Lévy, de agenciamentos de comunicação, baseados nas tecnologias digitais da informação. Para o autor, os novos sistemas de comunicação deveriam oferecer aos integrantes de uma comunidade maneiras de coordenar suas interações em um mesmo universo virtual de conhecimentos. “Não seria tanto o caso de modelar o mundo físico comum, mas de permitir aos membros de coletivos mal-situados interagir em uma paisagem móvel de *significações*” (LÉVY, 1998, p.29, grifo do autor). Sob essa perspectiva, o ciberespaço se tornaria o espaço móvel onde ocorreriam as interações entre conhecimentos e conhecedores dos coletivos inteligentes.

Jenkins (2009, p.30) afirma que, se ninguém sabe tudo e todos os indivíduos sabem alguma coisa, a associação de todos os conhecimentos e competências, isto é, a própria inteligência coletiva, pode ser vista como uma fonte alternativa do poder midiático: “Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência. Neste momento, estamos usando esse poder coletivo principalmente para fins recreativos, mas em breve estaremos aplicando essas habilidades a propósitos mais ‘sérios’”.

Todas essas mudanças de relacionamento entre indivíduos e produção de saber trazidas pelas novas tecnologias vão influenciar, certamente, a televisão, a estrutura das narrativas e os modos pelos quais elas são contadas. A TV, segundo Fechine (2013), não pode ser pensada apenas como uma multiplicação das telas e dos canais. Há um declínio e uma ampliação de seu poder: esta última se dá pela sua presença nas ruas, através das telas móveis dos celulares e tablets, e também pela oferta de uma imagem em alta definição. Já o declínio é devido às novas funções assumidas pelo computador, pelo qual o espectador pode assistir aos seus programas favoritos, fazer o download de séries, além de ver até mesmo vídeos cedidos pelas próprias emissoras, como trechos da programação, cenas de telenovelas, etc. Se

antes, somente com o controle remoto, havia o espectador do *zapping*, hoje esse mesmo espectador pode, com o auxílio da tecnologia, estruturar sua própria programação, assistindo ao que quer e no momento desejado. O público, portanto, está cada vez mais autônomo, fragmentado e heterogêneo.

A digitalização e inserção da televisão no ambiente da convergência de mídias desafiam, sobretudo, seu modelo de comunicação *broadcasting*, um modelo organizado a partir da difusão de um fluxo audiovisual em tempo real, contínuo e sequencial, de um ponto central para um número variado de pessoas anônimas que recebem simultaneamente o mesmo material. [...] A TV, esse meio de entretenimento que, historicamente, definiu-se como uma experiência doméstica, apoiada em um sistema de comunicação unidirecional, parece enfrentar, diante de tantas mudanças, uma “crise de identidade” provocada por novas práticas interacionais que desafiam a lógica de programação linear e em fluxo e tensionam seus modelos de negócio (FECHINE, 2013, p.19-20).

Há, assim, a necessidade de os programas televisivos atuarem de forma a levar a interatividade para o seu espectador e, ainda, oferecer conteúdos por demanda, dispersados em outros meios além da TV. Esse cenário fragmentado das mídias digitais, isto é, a grande quantidade de meios e suportes em que a informação é propagada, possibilita a construção de estruturas narrativas também fragmentárias, que contam com a maior participação dos espectadores quanto ao conteúdo, pela junção de ideias e construção de sentido. Dessa forma, as pessoas encontram os mesmos fenômenos e fatos, mas com abordagens diferentes.

A narrativa se estende, agora, através de livros, grupos de discussão, sites especializados, redes sociais, jogos eletrônicos, músicas, parques temáticos. Trata-se de um conteúdo transmidiático, conceito que, segundo Jenkins (2009, p.29) associa a convergência ao fluxo de conteúdos através de diversas plataformas midiáticas, “à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam”.

Fechine (2013, p.26) acrescenta que a transmidiação trata-se de um modelo de produção que é orientado pela distribuição em diferentes mídias e plataformas tecnológicas dos conteúdos associados entre si, “cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pelo ambiente de convergência”.

As narrativas se tornam, portanto, estendidas. Diversos conteúdos vão formar o todo principal, fazendo com que a história seja transmidiática. Os filmes, por exemplo, passam a fazer parte de franquias compostas de histórias que se ampliam e dividem-se em

veículos diferentes que conversam entre si, ganhando completude na união das plataformas de entretenimento. De acordo com Jenkins:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões (JENKINS, 2009, p.138).

O espectador possui agora um papel ativo na construção da narrativa, já que existe a necessidade de buscar, pelos diferentes meios, os conteúdos que formarão o todo narrado, repetindo a experiência de ver e ouvir atentamente, produzindo uma memória. Com essa participação, os consumidores assumem seu papel no processo de convergência: aprendem a utilizar novas técnicas e tecnologias, constroem comunidades virtuais para debater conteúdos de filmes e séries, emitem suas opiniões sobre os produtos midiáticos, conseguindo, muitas vezes, entrar em contato com os grandes produtores.

Os consumidores também podem assumir uma parcela de produção de conteúdo ao escreverem sobre um programa ou história de que são fãs, por exemplo. É o caso dos chamados *fan fictions* (ficção de fãs), em que os fãs escrevem histórias pautadas em universos ficcionais já existentes, mas reconfiguram os acontecimentos e as relações entre os personagens, disponibilizando as narrativas para outros fãs. “Sendo livres das restrições comerciais que cercam os textos originais, elas conquistam nova liberdade para explorar temas e experimentar estruturas e estilos que não poderiam fazer parte das versões ‘*mainstream*’ desses universos” (JENKINS, 2009, p.242-243).

De acordo com Raquel Rodrigues (2009, p.83), não é necessário, na estrutura transmidiática, ter conhecimento prévio de todas as informações das mídias para entender a trama principal da história. Com isso, o espectador ganha bônus de informação, já que quanto maior a pesquisa sobre os personagens e a trama nas diversas mídias, “mais entende as piadas internas da trama, as citações escondidas em objetos, imagens e fotografias, à primeira vista inocentes aos olhos do espectador distraído ou não informado previamente”.

Jenkins pondera que cada produto determinado passa a ser uma forma de acesso ao todo da franquia que lhe deu origem. Por isso, oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor. Quando a indústria é integrada horizontalmente, isto é, detentora de vários setores de mídia, ela é capaz de comandar o fluxo de conteúdos por essas mídias. Com esse poder, ela se atenta às diferentes

abordagens que podem ser feitas, levando em consideração o nicho de consumo em que determinada mídia se insere.

Uma boa franquia transmídia trabalha para atrair múltiplas clientelas, alterando um pouco o tom do conteúdo de acordo com a mídia. Entretanto, se houver material suficiente para sustentar as diferentes clientelas – e se cada obra oferecer experiências novas –, é possível contar com um mercado de intersecção que irá expandir o potencial de toda a franquia (JENKINS, p. 138-139).

O quão uma narrativa pode ser explorada em relação ao tempo disponível do meio é uma questão que pode ser analisada em filmes. Rodrigues (2009, p.84) aponta para a contribuição dada pelo modelo de narrativa transmidiática às adaptações literárias no cinema. A pesquisadora avalia que, na adaptação muitas vezes são explorados apenas os personagens principais e sua trama, não havendo muito espaço para o desenvolvimento de histórias secundárias presentes na obra literária, em decorrência do curto espaço de tempo disponível (cerca de duas horas, duas horas e meia de filme). Assim, a narrativa transmidiática vai permitir que a história seja trabalhada de forma mais ampla em diferentes meios, aproveitando as particularidades e o potencial de cada mídia utilizada.

No caso da televisão, especificamente a brasileira, Fechine (2013, p.33) aponta que a chave da estratégia adotada para a propagação de uma narrativa é a ressonância, isto é, a retroalimentação dos conteúdos: um conteúdo repercute o outro, auxiliando na manutenção do interesse do consumidor, bem como do seu envolvimento e intervenção criativa nas diferentes mídias propostas, o que vai formar uma comunidade de interesses. “Trata-se, muito frequentemente, de uma estratégia destinada a repercutir um universo ficcional em redes sociais na web ou fora dela, acionando o gosto dos consumidores por saberem mais sobre aquilo que consomem nas mídias”.

Já as estratégias de expansão do conteúdo vão envolver procedimentos capazes de desdobrar a narrativa para além da televisão. Neste caso, é a própria transmidialidade sendo posta em jogo e buscando um maior envolvimento do consumidor com a história que é tecida, gerando interdependência e organicidade entre as diferentes mídias utilizadas. Isso “permite enxergar o conjunto como um tipo particular de narrativa que investe na integração entre meios para propor aprofundamentos a partir dessa distribuição articulada de conteúdos” (FECHINE, 2013, p.34).

As telenovelas brasileiras, se comparadas às séries de TV norte-americanas, ainda possuem um conteúdo transmídia tímido e que, há poucos anos, começou a ser mais

explorado. Um exemplo é a Rede Globo, maior produtora do gênero no país, que somente em 2008 criou uma equipe voltada para a produção de conteúdo para a web. Inicialmente, utilizou-se *Malhação* (por ser uma trama voltada para o público jovem), bem como a criação de perfis em redes sociais para alguns personagens: Jacques Leclair e Victor Valentim, de *Ti Ti Ti* (2010-2011), ganharam perfis no Twitter, assim como Crô, de *Fina Estampa* (2011-2012). Uma das grandes ações transmídia ocorreu em *Cheias de Charme* (2012), com o lançamento do videoclipe estrelado pelas Empreguetes apenas no site da novela; a gravação nunca foi totalmente exibida durante os capítulos e alcançou mais de 14 milhões de visualizações na web. Até então, tratava-se somente de ressonâncias das narrativas levadas à tela. O enfoque da Globo se volta para a produção de conteúdo 100% original em 2014, com a criação do portal GShow, o qual, dentre desdobramentos das narrativas das telenovelas, apresenta também novos conteúdos, como webséries⁷.

As séries, principalmente as norte-americanas, já investem pesadamente em conteúdos transmídia há algum tempo. Uma das grandes expoentes desse fenômeno é *Lost* (2004-2010), que durante seis temporadas ofereceu diversos desdobramentos de sua narrativa aos espectadores. A trama segue a vida de sobreviventes da queda de um avião (que seguia de Sydney, na Austrália, para Los Angeles, nos Estados Unidos) em uma ilha repleta de mistérios no Oceano Pacífico.

Um exemplo da narrativa transmídia de *Lost* é *Lost: Missing Pieces*, uma série de 13 mobisódios (episódios para celulares) de dois a três minutos de duração, os quais apresentam cenas que complementam ou explicam o conteúdo dos episódios exibidos na televisão. Inicialmente disponível para visualização apenas por aparelhos celulares, os mobisódios foram postados, algum tempo depois, no site do canal ABC, onde *Lost* foi exibida. Além dos mobisódios, foram criados jogos de realidade alternativa, como o *Lost Experience*, *Find 815* e *Dharma Initiative Recruiting Project*. A complexidade da narrativa foi tanta que os espectadores se reuniram em grupo de discussões, comunidades virtuais e criaram um site especializado em *Lost*, o *LostPédia*, seguindo os moldes de modelo colaborativo da WikiPédia, site com produção de conteúdo gerada pelos usuários.

Podemos também tomar como exemplo de narrativa transmídia nosso objeto de estudo *Game of Thrones*. Tem-se um universo em expansão: “As Crônicas de Gelo e Fogo”, livros de George R. R. Martin que originam a série, já oferecem ao leitor-espectador muitas

⁷ Informações de Alex Medeiros, Gerente de Desenvolvimentos e Formatos da Rede Globo, durante palestra ministrada no Intercom Sudeste 2014.

informações que, pelo processo de roteirização da história, são excluídas da trama audiovisual; além dos cinco já escritos, estão programados mais dois; George lançou recentemente “O Cavaleiro dos Sete Reinos”, livro que traz fatos e informações sobre a vida em Westeros anteriores à Guerra dos Tronos e que repercutiram na luta pelo poder do continente. Existem ainda diversos sites especializados no conteúdo das Crônicas. Já a série também mostrou sua capacidade de expansão da narrativa, principalmente na quarta temporada, exibida em 2014, em que foram levadas ao ar cenas que não são retratadas em nenhuma obra impressa de Martin, o que também aumentou as especulações dos fãs sobre fatos ainda não narrados pelo autor.

Para oferecer a possibilidade dos espectadores imergirem ainda mais na narrativa, a HBO lançou a *Game of Thrones: The Exhibition*, uma exposição gratuita dos artefatos e figurinos utilizados na gravação da série que percorreu diversos países, incluindo o Brasil. A edição de 2014 permitiu que os fãs simulassem em 3D uma subida pelo elevador da Muralha, oferecendo uma experiência que é narrada nos livros e mostrada nos episódios. Mesmo ofertando ao fã a oportunidade de tirar uma fotografia sentado no Trono de Ferro, objeto de desejo da história, a exposição preza pelo forte conteúdo transmídia e o grande apelo à convergência: cada participante era convidado a cadastrar sua conta na rede social Facebook no sistema da organização do evento, que fazia postagens públicas em nome do visitante, divulgando o conteúdo da série pela web de forma avassaladora, haja vista os milhares de fãs que compareceram somente na edição do Rio de Janeiro, em 2014⁸.

Apesar das expansões narrativas trazidas tanto por séries norte-americanas quanto até mesmo pelas telenovelas e produções brasileiras, o espectador ainda se vê refém das grades fixas dos canais, que determinam o dia e o horário em que a produção será exibida, sendo, no caso das séries, uma vez por semana apenas. Mesmo com os downloads – ilegais – disponíveis em diversos servidores na Internet, o consumidor ainda precisa esperar que um episódio de *Game of Thrones*, por exemplo, vá ao ar pela HBO para, somente no dia seguinte, conseguir baixá-lo.

Duas plataformas ambientadas na web, contudo, vêm mudar esse cenário: YouTube e Netflix. A primeira recebe vídeos de usuários e os disponibiliza gratuitamente, veiculando anúncios publicitários apenas antes dos vídeos. “A plataforma oferece uma

⁸ A autora esteve presente na *GOT: The Exhibition* no dia cinco de abril de 2014, no Rio de Janeiro. Somente na semana da exposição, pode-se verificar um aumento de mais de 10 mil curtidas na página “HBO Game Of Thrones BR” no Facebook.

variedade de canais com conteúdo original como a websérie *Mortal Kombat: Legacy* (2011). Dentre as produções nacionais existentes na plataforma, o destaque é a websérie de esquetes de humor *Porta dos Fundos* (2012)” (MASSAROLO, 2013, p.280). Além dos programas disponibilizados gratuitamente, o YouTube também abriga canais com material exclusivo para assinantes, como o *UFC*.

Já o Netflix se propunha a oferecer diversos filmes e séries mediante a assinatura do provedor, funcionando como um grande catálogo. Com o passar do tempo e o aumento do sucesso, produções com conteúdo original começaram a ser criadas exclusivamente para o Netflix. Massarolo (2013, p.279) dá como exemplo a série *House of Cards* (2013-), cuja temporada de estreia foi disponibilizada pelo Netflix de uma só vez, quebrando o sistema semanal adotado pelas emissoras de televisão.

A Netflix é um serviço de assinatura de baixo custo comparado ao de televisão por acesso condicionado. Recentemente, a produtora de conteúdo superou o número de assinantes do canal HBO e seus serviços representam 33% do tráfego de vídeo *streaming* nos EUA. O modelo de negócios da Netflix afeta o consumo de mídia e a produção das séries, pois oferece liberdade criativa sem pressões habituais de televisão (MASSAROLO, 2013, p.281).

Além dos serviços oferecidos pelo YouTube e Netflix, alguns canais fechados já contam com sites em que disponibilizam o conteúdo exibido na TV para assinantes, como a *HBO GO*, *HBO On Demand*, *Telecine Play* e *Telecine On Demand*. Neles o espectador também ganha a liberdade de assistir às produções das emissoras no horário em que deseje, fugindo da fixação das grades.

O que percebemos, portanto, com a expansão da convergência midiática e das narrativas transmidiática, é que a curiosidade do fã, do consumidor e espectador está sendo cada vez mais aguçada pelas produções, dando ao indivíduo a capacidade de se especializar no conteúdo, de forma a obter uma experiência narrativa plena. Há, assim, uma globalização em termos de oferta e uma especialização em termos de consumo.

Surge, assim, o que Michel Maffesoli denomina como retorno a tribos (microgrupos). O sociólogo (2010) aponta a questão do retorno a antigos ciclos pelos quais a humanidade já passou, com situações que eram fixas, rígidas, para sempre. Este ideal unitário da organização social foi saturado, dando lugar ao poli, ao múltiplo. Dessa maneira, diferenças são reafirmadas, há o retorno de diversos localismos e de especificidades culturais:

Tudo serve para celebrar um estar junto, cujo fundamento é menos a razão universal que a emoção partilhada, o sentimento de pertencença. É assim que o corpo social se

difrata em pequenos corpos tribais. Os corpos, em sua teatralidade, se tatuam, se furam. As cabeleiras se eriçam ou se cobrem de lenços, de *kipas*, de turbantes ou de outros acessórios, tal como *grife* Hermès (MAFFESOLI, 2010, p.7, grifo do autor).

Em outro texto (2010), o sociólogo afirma que o atual estado de fragmentação leva os sujeitos a buscarem o antigo localismo:

É interessante, a esse respeito, notar o regresso em força, nos diversos discursos sociais, de termos como “país”, “território”, “espaço”, coisas essas que remetem para um sentimento de pertença reforçado, para a partilha emocional e que nos levou a dizer que o lugar faz ligação. [...] Ligação essa que não se constituiu a partir de um ideal longínquo, mas que se funda, antes pelo contrário, organicamente, na base da posse comum de valores enraizados: língua, costumes, cozinha, posturas corporais. Coisas essas, quotidianas, concretas, que combinam, num paradoxo que não é apenas aparente, o material e o espiritual de um povo (MAFFESOLI, 2010, p.22).

Dessa maneira, as instituições sociais se tornaram mais abstratas, não se conformando com tal busca pela proximidade. Assim, há a emergência de um tribalismo pós-moderno, repousado na necessidade de solidariedade e proteção fornecidas pelo conjunto social (MAFFESOLI, 2010, p.22). O sociólogo reforça a necessidade de se substituir o termo indivíduo por pessoa ou persona, que vai desempenhar vários e diferentes papéis nas tribos das quais faz parte: “A identidade fragiliza-se. As identificações múltiplas, em contrapartida, multiplicam-se” (MAFFESOLI, 2010, p.23).

Para o autor (1998), a massa ou o povo não se apoia mais na questão identitária, não sendo mais os sujeitos de fatos históricos, conforme ocorrido com o proletariado, por exemplo, que utilizava a classe social como elemento unificador em busca de mudanças: era o proletariado, a grande formação social, que lutava por novas estruturas, movimentações estas que se tornaram fatos históricos, encabeçados por sujeitos coletivos. Em contraposição, a metáfora da tribo, por sua vez:

permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da *função* que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (persona) é chamada a representar dentro dela. Claro está que, como as massas em permanente agitação, as tribos, que nelas se cristalizam, tampouco são estáveis. As pessoas que compõem essas tribos podem evoluir de uma para outra (MAFFESOLI, 1998, p.9, grifo do autor).

Tal movimento de desindividualização simboliza que, nas tribos, só há a persona no momento em que ela se relaciona com o outro. Anteriormente, o individualismo tomava como base uma identidade fechada sobre si e separada. Agora há essa mudança, a

participação em algo maior como componente: “podem existir heróis, santos, figuras emblemáticas, mas eles são, de certa maneira, tipos-ideais, ‘formas’ vazias, matrizes que permitem qualquer um reconhecer-se e comungar com os outros” (MAFFESOLI, 1998, p.15).

É nesta ligação entre indivíduos e uma comunidade (através da cultura e do lazer, por exemplo), que se têm mais precisamente a noção de que não se vive mais isolado, havendo sim a necessidade do outro. E esta partilha de significados que vai gerar reconhecimento costuma estar atrelada ao símbolo: “[...] para se reconhecer é necessário o símbolo, isto é, a duplicidade, que engendra o reconhecimento. A meu ver é assim que se pode explicar o desenvolvimento do *simbolismo* sob suas diversas modulações, tal como o podemos observar em nossos dias” (MAFFESOLI, 1998, p.135, grifo do autor).

Com a convergência e a narrativa transmídia fornecendo novos nichos, os indivíduos vão se aproximar devido aos seus interesses, formando tribos que cultuam determinadas séries, diretores, atores, livros, games, etc. E esses produtos culturais vão fornecer determinadas representações, pelas quais os espectadores e consumidores vão se identificar ou utilizar como subsídio para sua formação identitária. Em meio a identidades fluidas e múltiplas, as narrativas também trarão esse contexto. É o que veremos a seguir.

3 O TRIUNFO DA SEDUÇÃO

Enquanto a tecnologia foi alterando a forma de se narrar as histórias, mudanças sociais também ocorreram, o que se viu refletido nas narrativas. Com a identidade feminina não foi diferente. Se antes a mulher era excluída até mesmo do ato de se contar histórias, principalmente as impressas (que tinham no público feminino seu alvo, sendo os romances julgados como supérfluos), já que demoraram a aparecer autoras no mercado editorial, o movimento de emancipação feminina vai repercutir também nas obras audiovisuais, sobretudo nas séries de televisão.

Em seu trabalho, Rafael Lignani (2010) demonstra que até os anos 1950 os programas televisivos de ficção seriada incentivavam a ideia de que a mulher deveria ficar em casa cuidando do marido e dos filhos, passando a mensagem de que ela não seria capaz de mudar o mundo. É nessa década que vão surgir produtos com ênfase nos atritos domésticos e na guerra dos sexos, como *I Love Lucy* (1951-1957), seriado que mostrava situações do cotidiano de uma atrapalhada dona de casa que não aceita tudo o que o marido determina. É a semente de uma nova mulher que começa a ser germinada nas séries norte-americanas.

Com o passar dos anos, chegamos a um novo contexto de críticas mais ferrenhas com relação à falta de representação da mulher na televisão. Assim, personagens femininas passaram a estrelar mais séries. O pontapé foi dado por *Mary Tyler Moore Show* (1970-1977), a qual retratava a vida de uma mulher de trinta anos, solteira e com um bom emprego, seguida, por exemplo, de *As Panteras* (1976-1981), produção que alocou mulheres em missões de espionagem, caça a bandidos e soluções de mistérios, assuntos tipicamente encenados por personagens masculinos.

Já nos anos 1990, a notoriedade da mulher no âmbito social já havia alcançado novos patamares. Em um contexto de maior complexidade narrativa na construção dos personagens e tramas, surgem séries como *Buffy: a Caça-Vampiros* (1997-2003) e *Sex and the City* (1998-2004). Esta última tem como protagonistas quatro amigas em sua busca diária por amor e sexo em Nova Iorque, representando as diversas facetas da nova mulher em constante transformação.

As novas relações sociais contemporâneas também estão presentes na narrativa de *Game of Thrones*. Constatamos em estudos anteriores⁹ que, apesar da série ser ambientada na Idade Média, traz em sua estrutura narrativa questões e conflitos, incluindo identitários, que nos remetem à sociedade atual. Assim, teríamos uma contemporaneidade mascarada de medieval, o que fornece à pesquisa suas bases de estudo.

Podemos, então, pensar no mote de nosso trabalho, analisando três personagens femininas de grande destaque na primeira temporada da série: Cersei Lannister, Catelyn Stark e Daenerys Targaryen.

3.1 A RAINHA DO JOGO?

Bryan Cogman (2013), em seu livro “Por dentro da série da HBO *Game of Thrones*”, apresenta Cersei Lannister (Lena Headey):

Esposa do Rei Robert e rainha de Westeros, Cersei é bonita, ardilosa e ambiciosa. Ferozmente protetora dos filhos e da família, não tem medo de jogar sujo em favor de seus interesses. Cersei não nutre amor ou afeição pelo marido – de fato, o amor de sua vida é seu irmão gêmeo, Jaime, com quem mantém uma relação incestuosa desde a juventude. Quando Robert morre e seu filho Joffrey assume o trono, é obrigada a governar com seu abominado irmão caçula, Tyrion, enquanto lida com o comportamento cada vez mais errático do novo rei (COGMAN, 2013, p.76).

Ardilosa, ambiciosa, protetora dos filhos e, sobretudo, rainha de Westeros. Cersei é, somente pelo cargo político que ocupa, uma mulher pública. Esta característica é comum às mulheres da contemporaneidade, mas nem sempre foi assim. Nas sociedades primitivas, a mulher possuía como espaço de atuação a caverna: enquanto a função do homem era a caça e a proveniência do alimento, a mulher devia cuidar da moradia e dos filhos. Com o passar dos anos, essa conjuntura foi aos poucos sendo modificada, e as mulheres passaram a transitar em um espaço público antes dedicado aos homens.

Segundo Michelle Perrot (1998, p.7-8), o lugar das mulheres no espaço público possuiu um tom problemático no mundo ocidental. Enquanto o homem sempre foi considerado sujeito eminente da cidade, encarnando a honra e a virtude, a mulher pública era considerada vergonhosa, uma parte escondida, dissimulada, sem individualidade própria.

⁹ Ver o artigo “As máscaras de Jon Snow: diferentes identidades do personagem da série *Game of Thrones*”. Disponível em: < <http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/article/view/70>>.

Mais concreto e material, o “espaço público”, amplamente equivalente à cidade, é um espaço sexuado em que os homens e as mulheres se encontram, se evitam ou se procuram. As relações entre eles estão no centro da intriga, mesmo quando se trata, principalmente, como aqui, das mulheres, pois só nessa dualidade se pode entender o lugar delas, nessa relação dinâmica, amorosa ou indiferente, desejante ou conflituosa. O espaço ao mesmo tempo a regula e a exprime, a torna visível (PERROT, 1998, p.7).

Mesmo presente no espaço público, a mulher continuava sendo apartada do mundo masculino. Tânia Quintaneiro (1995, p.152) aponta que a mulher de classe média inglesa passava grande parte do seu tempo entre outras mulheres, enquanto os homens se relacionavam entre si. Outro fator que intensificava essa situação de diferença era a dependência financeira feminina, que levava a mulher a se sujeitar às vontades do marido.

Na medida em que a mulher vai se firmando como sujeito e passa a fazer parte do universo masculino, paradigmas identitários são abalados. Para Cecil Zinani (2006, p.49), a constituição do sujeito feminino implica em transformações na sociedade, já que a mudança da mulher vai acarretar em modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, havendo um processo de indeterminação. Essa transição vai trazer incertezas quanto às identidades, tanto da mulher quanto do homem: “O acesso das mulheres ao domínio público reforça-se, a ponto de se ter podido falar de ‘feminização do mundo’, já que essa ‘invasão’ das mulheres às vezes provoca a angústia de seus parceiros, ansiosos com sua própria identidade” (PERROT, 1998, p.92).

Essas mudanças são acompanhadas, muitas vezes, por quebras da estrutura e de interditos. Um exemplo corriqueiro é a mulher ocupando tarefas tidas anteriormente como exclusivamente masculinas. Nossa personagem de análise é uma revogadora de interditos, já que estabelece uma relação incestuosa com seu irmão. Este é um dos fatores que contribuíram para o início da guerra civil de Westeros. Isso porque, em sua passagem pelo norte, o casal de irmãos é flagrado em uma relação sexual por um dos filhos de Ned Stark: o garoto escalou uma torre e os observou por uma janela. Jamie (Nikolaj Coster-Waldau), para proteger o segredo, empurra a criança, que fica entre a vida e a morte. Este acontecimento terá reverberações futuras, quando a esposa de Eddard Stark (Sean Bean), Catelyn (Michelle Fairley), ao descobrir que o atentado contra seu filho foi obra dos Lannister, sequestra o outro irmão de Cersei, Tyrion (Peter Dinklage), o que causa uma animosidade entre os Stark e os Lannister, iniciando os conflitos da guerra.



Figura 1: Bran (Isaac Wright), filho de Ned, observa Cersei e Jamie



Figura 2: A rainha percebe a presença do menino



Figura 3: Para tentar acabar com a prova do incesto, Jamie empurra Bran da janela

Com o intuito de se afastar de uma possível descoberta de sua responsabilidade no atentado contra a criança, Cersei vai até Catelyn para demonstrar sua solidariedade.

Cersei: Ele é lindo, não? Perdi meu primeiro filho, um garoto de cabelo preto. Ele lutou também. Tentou vencer a febre que tinha pego. Perdão. É a última coisa que precisa ouvir agora.

Catelyn: Não sabia disso.

Cersei: Foi há alguns anos. Robert ficou louco, socou a parede até sangrar... Coisas que homens fazem para mostrar quando se importam. O garoto era a cara dele. Uma coisinha tão pequena. Um pássaro sem penas. Eles vieram pegar seu corpo e Robert me segurou. Eu gritei e lutei, mas ele me segurou. Aquele pequeno embrulho. Levaram-no e nunca mais o vi. Nunca visitei a cripta, nunca. Rezo para a Mãe a cada manhã e noite para que ela devolva sua criança a você.

Catelyn: Sou grata.

Cersei: Talvez, desta vez, ela ouça (GAME..., 2012).

Nesta passagem, fica claro o apelo de Cersei à questão da maternidade. Cecil Zinani coloca este assunto como uma das ferramentas que contribuem para o estabelecimento da identidade da mulher. De acordo com a autora (2006, p.78), apesar de a maternidade reduzir a capacidade produtiva da mulher, já que esta deve tomar conta dos filhos por algum

período, a possibilidade de gerar uma nova vida resulta em um aprofundamento do sentido de realização pessoal, já que a maternidade responderia à necessidade de imortalidade do ser humano.

Ao partilhar com Catelyn sua experiência da perda de um filho, Cersei foge à culpa, expondo que também é mãe e que este traço em comum entre as duas é capaz de uni-las no sofrimento. A maternidade, enquanto constitutiva da identidade feminina, é muito evocada pela rainha de Westeros. Um exemplo é quando Ned Stark descobre que os filhos de Cersei são de seu irmão, e não do rei. Além de declarar seu amor por Jamie, a monarca dá a entender que ter gerado filhos por uma relação incestuosa foi um ato de proteção das crianças, ao dá-las um pai que, em sua visão, seria melhor que Robert.

Cersei: Meu irmão vale mil vezes mais que seu amigo.

Ned: Seu irmão ou seu amante?

Cersei: Há 300 anos os Targaryen casam irmãos e irmãs para manter a linhagem pura. Jamie e eu somos mais do que irmão e irmã. Dividimos um ventre. Chegamos ao mundo juntos, pertencemos um ao outro.

Ned: Meu filho a viu com ele.

Cersei: Ama seus filhos?

Ned: Com todo o meu coração.

Cersei: Não mais do que eu amo os meus.

Ned: E todos são filhos de Jamie... Quando o rei voltar da caçada, contarei a verdade a ele. Até então, já deverão ter partido. Você e seus filhos. Não quero o sangue deles em minhas mãos. Vá o mais longe que puder, com o máximo de homens que conseguir juntar. Porque, aonde quer que vá, a ira de Robert a seguirá.

Cersei: E minha ira, Lorde Stark? Deveria ter tomado o reino para si. Jamie me contou do dia em que Porto Real caiu. Ele estava sentado no Trono de Ferro, mas você fez com que o entregasse. Bastava que você mesmo subisse os degraus. Um triste erro.

Ned: Cometi muitos erros na vida, mas esse não foi um deles.

Cersei: Foi sim. Ao jogar o jogo dos tronos, você ganha ou morre. Não há meio-termo (GAME..., 2012).

A passagem deixa clara a observação de Anglberger e Hiecke (2012, p.101), ao afirmarem que “ao contrário de lorde Stark, que tem virtudes firmemente definidas, Cersei Lannister, a esposa do rei, pouco se importa com virtudes. Ela se importa apenas em como beneficiar seus filhos e a si mesma”. Por outro lado, os autores apontam também que, apesar de Cersei amar os filhos, isso não a torna uma pessoa virtuosa, já que segundo “a ética da virtude, se um traço de caráter existir de modo muito radical, ele não é mais uma virtude” (2012, p. 104). A rainha estabelece com os filhos uma relação desequilibrada, o que, segundo os autores (2012, p.104), faz com que ela se esqueça totalmente de outras virtudes, como a sensibilidade e a honestidade. Ela não alcança, portanto, o meio-termo áureo postulado por Aristóteles:

Uma pessoa pode, de certa forma, ser honesta demais, corajosa demais e até carinhosa demais. [...] Se for carinhoso demais, pode ser superprotetor e negligenciar o bem-estar alheio. O objetivo final de uma vida virtuosa é um estado chamado *eudaimonia*, que significa algo como “prosperidade”, “felicidade” ou “bem-estar”. A *eudaimonia* não pode ser conquistada por acidente, apenas vivendo uma vida virtuosa. Ser virtuoso significa administrar a dose certa de virtude em cada situação, conquistando assim o que Aristóteles chamava de *meio-termo* áureo (ANGLBERGER e HIECKE, 2012, p.104).

No processo de transformação da nova mulher, diferenças são reafirmadas na busca da nova constituição identitária. Tomaz Tadeu da Silva (2011) atenta para o fato de a identidade e a diferença possuírem uma relação de estreita dependência. Para o autor, afirmações sobre identidade só fazem sentido quando existem diferenças (em um local imaginário onde todos tivessem a mesma identidade, não faria sentido afirmar esta identidade. O exemplo que o autor dá é falar-se, em nossa sociedade, que somos humanos – é irrelevante por esta ser uma característica comum aos sujeitos do meio social).

Silva também pondera que afirmações de diferenças acabam por depender de uma cadeia de declarações negativas sobre outras identidades: “Dizer que ‘ela é chinesa’ significa dizer que ‘ela não é argentina’, ‘ela não é japonesa’, etc., incluindo a afirmação de que ‘ela não é brasileira’, isto é, que ela não é o que eu sou” (SILVA, 2011, p. 75). O autor entende ainda identidade e diferença como criações linguísticas, isto é, não existem prontas na natureza, não são essências; elas devem ser produzidas dentro do mundo cultural e social, sendo, portanto, criadas.

A identidade não é um elemento colocado *a priori*. Ela se estrutura através da interação do sujeito com a sociedade, evidenciando-se essa interação por meio das práticas sociais, as quais lhe conferem um caráter polifônico. Como produto de interações, a identidade se organiza através de um sistema de representações, daí sua relação com o simbólico, pois, tal como a realidade, a identidade é uma construção simbólica (ZINANI, 2006, p.51).

Em um diálogo com o filho Joffrey (Jack Gleeson), Cersei delimita muito bem as diferenças entre a família Lannister e as demais. No caso, o assunto gira em torno dos nortenhos, representados pelos Stark. A Casa Lannister de Rochedo Casterly é a mais rica e influente das casas nobres. A família domina as Terras do Oeste, ricas em ouro, e prosperou ao longo dos séculos. Foi quase levada à ruína quando Tytos Lannister governou o Rochedo Casterly, afundando-o em dívidas e investimentos malsucedidos. Houve uma rebelião dos vassallos da casa, e o filho mais velho de Tytos, Tywin (Charles Dance), liderou a resistência e massacrou os rebeldes.

Nos anos que se seguiram, o esplendor militar de Tywin, sua experiência política e astuta mente para os negócios restauraram o nome dos Lannister à glória devida. Lorde Tywin serviu como uma notavelmente poderosa Mão do Rei a Aerys II durante vinte anos, porém renunciou, em protesto, após um desentendimento com o rei, que enlouquecia progressivamente. Quando Robert Baratheon se rebelou contra Aerys, a Casa Lannister permaneceu neutra, mas prometeu apoio a Robert depois de sua vitória no Tridente. Para assegurar a capital para Robert, Tywin Lannister ordenou o saque de Porto Real. Assim que tomou o Trono de Ferro, o rei Robert fez da filha de Tywin, Cersei, sua rainha (COGMAN, 2013, p.72).

A breve história demonstra o poder e a influência da família Lannister sobre os demais. Ao tratar de um ferimento do filho Joffrey, o qual acredita que a realeza deu muito poder e notoriedade aos Stark, Cersei o instiga a relatar qual a política adotaria caso fosse rei – atrelando cuidados maternos a ensinamentos políticos. O jovem afirma que dobraria os impostos e convocaria 10 mil homens para o exército real. A ser questionado pela mãe, Joffrey argumenta que deixar os senhores no comando é algo primitivo, já que não há treinamento de guerra eficiente; em contrapartida, um exército real seria permanente e bem treinado.

Cersei: E se os nortenhos se rebelarem?
Joffrey: Eu os esmago. Tomo Winterfell e coloco alguém leal ao reino como Guardião do Norte. O tio Kevan, talvez.
Cersei: E esses 10 mil nortenhos, lutariam por você ou por seu senhor?
Joffrey: Por mim. Sou o rei deles.
Cersei: Mas você invadiu suas terras pedindo que matem seus irmãos.
Joffrey: Não estou pedindo.
Cersei: O norte não pode ser mantido... Não por um estranho. É muito grande e selvagem. E quando o inverno chegar, nem os Sete Deuses juntos salvariam você e a Guarda Real. Um bom rei sabe quando se resguardar e quando destruir seus inimigos.
Joffrey: Então você concorda... que os Stark são inimigos?
Cersei: Todos que não sejam nós... são inimigos (GAME..., 2012).



Figura 4: Cersei cuida de Joffrey e aconselha o filho

Kathryn Woodward, ao analisar alguns conflitos identitários entre sérvios e croatas, atenta para o fato de que, com frequência, a identidade nacional é marcada pelo

gênero. Para a autora (2011, p.10), no exemplo citado, as identidades nacionais são ligadas a concepções militaristas de masculinidade, não levando em consideração as mulheres. Woodward acredita que os homens possuem a tendência de construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando como ponto de referência a si próprios.

Por outro lado, com a crise de identidade, fruto do processo de globalização, posições tidas antes como fixas e imutáveis estão sendo relativizadas, operando mudanças em diversos âmbitos das relações sociais. Com a mulher, não seria diferente. “De ser fragilizado e dependente, a nova mulher se impõe pela competência e seriedade com que executa suas tarefas, instituindo-se um novo sujeito, o sujeito ‘gendrado’ que se define por suas práticas sociais e discursivas e que reconhece e valoriza a experiência feminina” (ZINANI, 2006, p.97).

A ascensão do feminino provoca a quebra de paradigmas. Enquanto na Idade Média, segundo Perrot (1998, p.117), o militar, o religioso e o político eram considerados três santuários que fugiam às mulheres, atualmente essa situação está sendo modificada. A participação feminina na política está sendo mais constante, haja vista diversas governantes mulheres existentes hoje na sociedade, ocupando cargos de extrema importância, como a Presidência de países. Também há representantes femininas no setor militar que, apesar de ainda ser dominado por homens, passa por um processo de abertura e reconhecimento desta nova mulher, fruto da contemporaneidade.

Hoje, o sujeito mulher já percorreu um longo trajeto, fazendo sua própria história; conquistou, em certa medida, um espaço próprio na sociedade, obtendo respeito e consideração de seus pares. Deixou a posição de objeto para tornar-se efetivamente sujeito [...] (ZINANI, 2006, p.187-188).

Cersei assume com mais força a posição de sujeito após a morte de Robert (Mark Addy). Seu poder manipulador alcança outras escalas ao tentar ditar as novas regras do jogo. Quando Ned tenta declarar a ilegitimidade de Joffrey no trono, é a rainha quem toma as decisões.

Cersei: Temos um novo rei agora. Lorde Eddard, da última vez que conversamos, o senhor me ofereceu conselhos. Permita-me retribuir a cortesia. Ajoelhe-se, senhor. Ajoelhe-se, jure lealdade ao meu filho e permitiremos que passe o resto dos seus dias no lixo cinza a que chama de lar.
Ned: Seu filho não tem direito ao trono.
Joffrey: Mentiroso!
Cersei: Sua própria boca o condena, Lorde Stark. Sor Barristan, prenda este traidor (GAME..., 2012).

As estratégias da rainha continuam movendo a história e contribuindo para o estabelecimento da guerra dos tronos. Sansa Stark (Sophie Turner), filha de Ned, estava prometida a Joffrey enquanto o rei era vivo. Com a prisão de Ned, Cersei tenta controlar os nortenhos por meio da ingenuidade da garota.

Cersei: Sansa, querida, você é inocente. Não fez nada errado. Sabemos disso. Mesmo assim, é a filha de um traidor. Como poderei deixar que se case com meu filho? [...] Pombinha, precisa escrever à Senhora Catelyn e ao seu irmão, o mais velho, qual é o nome dele?

Sansa: Robb.

Cersei: Com certeza, em breve ele ficará sabendo da prisão do seu pai. É melhor se a notícia chegar de você. Se quiser ajudar seu pai, insista com seu irmão para manter a paz do rei. Peça que venha a Porto Real e jure lealdade a Joffrey.

Sansa: O que acontecerá com ele [Ned]?

Cersei: Depende.

Sansa: De... De quê?

Cersei: Do seu irmão. E de você (GAME..., 2012).

Apesar de assumir o controle de diversas situações, Cersei não consegue domar, de todo, as atitudes de Joffrey. O fato culminante para o estouro da guerra se dá quando Ned resolve se mostrar arrependido e se declarar um traidor, em busca da misericórdia do rei – uma estratégia para se manter vivo. Após a confissão, feita publicamente, Joffrey afirma para os cidadãos presentes que sua mãe o orientou a perdoá-lo e enviá-lo para o exílio na Patrulha da Noite (irmandade que protege a Muralha de Westeros contra invasores e seres sobrenaturais). Mas a reviravolta ocorre quando Joffrey não segue os conselhos da mãe e condena Ned à decapitação. À Cersei, cabe somente tentar impedir: “Meu filho, isso é uma loucura” (GAME..., 2012). Porém, é tarde. Ned morre, os nortenhos se rebelam e reclamam o trono. É o fim da primeira temporada e a efetivação da guerra.



Figura 5: Ned faz uma declaração pública se afirmando como traidor



Figura 6: Joffrey contraria a vontade da mãe e manda decapitar Ned; Cersei tenta persuadi-lo



Figura 7: Ned é morto

Anglberger e Hiecke (2012, p.104) atentam para o fato de que Cersei não queria que Ned fosse executado – o que não significa que ela sentiu misericórdia de forma virtuosa. Na verdade, a rainha entendeu as sérias e graves consequências de matar Ned, resultados que se confirmaram, pois os filhos do nortenho se tornam inimigos dos Lannisters e a guerra é deflagrada. Enquanto lorde Stark estivesse vivo, poderia ser usado para barganhar a paz. Isso torna Cersei, segundo os autores, uma consequencialista. Os autores explicam que existem diversas versões do consequencialismo, sendo a mais comum o utilitarismo, “para o qual *todos* os indivíduos afetados devem ser levados em conta e o status moral de uma ação é, portanto, determinado pelos efeitos positivos e negativos dessa ação em *todos*” (ANGLBERGER e HIECKE, 2012, p.105, grifo dos autores). Dessa maneira, as ações são avaliadas pela quantidade de danos ou felicidade causados a todos os que estão envolvidos.

Mas, na visão dos autores, Cersei não seria uma utilitarista de verdade, já que não chega a levar em conta todos os envolvidos, e sim, na maioria das vezes, apenas quatro: ela mesma e seus três filhos, Joffrey, Myrcella e Tommem. Há também seu irmão e amante Jamie, mas esse acaba por ser acionado apenas como um meio para os seus fins, que são proteger a si mesma e a seus filhos. Dessa maneira, os autores a caracterizam como uma consequencialista egoísta e atribuem a ela o status de vencedora: “Joffrey é rei, seus filhos estão a salvo, seu oponente lorde Stark está morto e o segredo fatal de seu irmão ser o pai de sua prole continua protegido. A brutalidade de sua linha de ação egoísta parece estar dando resultado, pelo menos por enquanto” (ANGLBERGER e HIECKE, 2012, p.105).

Verificamos que Cersei, apesar de rainha em uma sociedade que remete ao período medieval (época em que, como vimos, à mulher eram somente reservados o espaço privado e a posição de objeto do homem), mostra-se artilosa, estrategista e capaz de assumir

funções ditas masculinas pelo senso comum, como o governo. Cersei se posiciona diante das situações, reagindo de forma a traçar um caminho desejado.

Por outro lado, a maternidade, traço capaz de distinguir a mulher do homem, também atua como um elemento motivacional das atitudes da rainha, já que ela sempre coloca o bem-estar e os interesses dos filhos e seus como norteadores de sua política. Agregado a isso se encontra o amor, seja maternal ou conjugal, já que este último, nutrido pelo irmão, é a chave tanto de seus desvarios quanto para gerar os filhos e fazê-la sentir-se mulher e amada.

Surge, por fim, um questionamento¹⁰: se enxergamos, como analisado, Cersei pelos dois lados (mulher-mãe e mulher-amante), poderíamos dizer qual deles predomina e norteia mais fortemente as ações da personagem? Acreditamos, fazendo coro à Anglberger e Hiecke, que Cersei possui muito mais egoísmo e amor-próprio do que amor pelos outros – mesmo por seus filhos. Isso com uma visão geral da série (que inclui a leitura de todos os livros publicados e o acompanhamento de todas as temporadas já exibidas).

Atendo-nos à primeira temporada, nosso objeto, reiteramos a existência de uma personagem narcísica: Cersei ama aquilo que a reflete. Seja o irmão, de quem é gêmea, ou os filhos, que mantém seus traços físicos, tudo se resume no fato de que Cersei ama Cersei. Mesmo perdendo o controle sobre Joffrey, a faceta do filho que condena Ned demonstra ser o lado mau existente na mãe.

Porém, mais importante do que isso, é pensar Cersei Lannister como uma mulher forte e capaz de tudo para predominar seus interesses – a família de Ned Stark que o diga. A rainha do jogo? Talvez apenas por seu cargo político, já que diversas forças femininas surgem nessa disputa. O que se tem é que, em tudo o que faz, Cersei assume o protagonismo.

3.2 A MATRIARCA

Se possui certo espaço na identidade de Cersei Lannister, a maternidade ganha status de formadora da personalidade de Catelyn Stark e de incentivadora de suas ações. Esposa de Eddard Stark, Cat, como é carinhosamente chamada pelo marido, nos é apresentada logo no primeiro episódio de *Game of Thrones* como uma mãe zelosa e uma esposa dedicada. O papel de mãe e esposa é analisado por Marcela Lagarde (2005, p.38-39) como um dos

¹⁰ Apresentamos as discussões iniciais sobre Cersei Lannister no XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC), em Lima, no Peru, em 2014. Esta última reflexão advém dos questionamentos dirigidos à autora após sua apresentação oral.

estereótipos atribuídos à identidade feminina. A autora afirma que a mãe-esposa é um cativo construído em torno de duas definições essenciais: a sexualidade procriadora e sua relação de dependência vital dos outros por meio dos papéis de mãe, filha e cônjuge.

Catelyn, pelo menos no início da temporada, demonstra gostar de seu papel social e estar acomodada a ele, principalmente no que tange a ficar sem a presença do marido. É ela quem dá a notícia da morte de Jon Arryn a Ned e ambos refletem que, se o Rei está a caminho de Winterfell, só pode ser para pedir que Ned assuma o posto de Mão. Ao raciocinar desta maneira, ela já deixa expressa a sua opinião: “Você pode recusar, Ned” (GAME..., 2012).

Lysa (Kate Dickie), irmã de Catelyn e viúva de Jon Arryn, envia uma mensagem para Winterfell afirmando que os Lannister tramaram a morte de seu marido. Catelyn logo pensa que Ned correrá perigo na capital e dialoga com ele e com o seu servidor Mestre Luwin (Donald Sumpter), o qual acredita que, por dever, Eddard deve aceitar o cargo de Mão do Rei.

Catelyn: A cabeça da Lysa estaria em uma lança se essa carta tivesse caído nas mãos erradas. Acha que ela arriscaria a própria vida e a vida do filho se não tivesse certeza de que seu marido foi assassinado?

Mestre (falando a Ned): Se a notícia é verdade e os Lannister estão conspirando contra o trono, quem além de você poderá proteger o rei?

Catelyn: Eles assassinaram a última Mão. Agora você quer que Ned assuma a função?

Mestre: O rei cavalgou durante um mês para pedir ajuda a Lorde Stark. É a única pessoa em quem confia. Prestou um juramento ao rei, meu senhor.

Catelyn: Ele passou metade da vida lutando nas guerras do Robert. Não deve nada a ele. Um dia, seu pai e seu irmão foram ao sul a pedido de um rei.

Mestre: Uma época diferente. Um rei diferente (GAME..., 2012).

Novamente ela indica sua posição contrária à ida do marido para a capital. A situação se agrava quando seu filho Bran cai de uma torre e fica entre a vida e a morte. Catelyn cumpre o papel de mãe zelosa e permanece dia e noite ao lado do filho. Eddard já havia decidido, antes do acidente, assumir o cargo de Mão do Rei. O problema de Bran não o faz mudar de ideia. Catelyn tenta persuadi-lo, mas sem sucesso:

Catelyn: Há 17 anos atrás, você foi embora com Robert Baratheon. Voltou um ano depois com o filho de outra mulher. Agora, está partindo de novo.

Ned: Não tenho outra escolha.

Catelyn: É o que os homens dizem quando a honra lhes chama. É o que dizem às famílias, a si mesmos. Você tem outra escolha. E a fez.

Ned: Cat...

Catelyn: Não posso, Ned. Não posso mesmo.

Ned: Você pode. Deve (GAME..., 2012).

Catelyn deixa clara sua total dependência do marido, ao afirmar que não poderia lidar com a situação do filho e as responsabilidades da casa sozinha, não se vendo capaz de assumir outra função que não seja a de mãe-esposa. Conforme Lagarde (2005, p.363, tradução nossa), o papel de mãe-esposa consiste para as mulheres “em viver de acordo com as normas que expressam seu ser – para e de – outros, realizar atividades de reprodução e ter relações de servidão voluntária tanto com a obrigação incorporada nos outros quanto com o poder em suas mais variadas manifestações”¹¹.

Segundo Juliane Borsa e Cristiane Feil (2008, p.4), o papel da maternidade sempre foi construído historicamente como o ideal máximo da mulher, um caminho da plenitude e realização de sua feminilidade, sendo associado a um sentido de renúncia e sacrifícios. “No final do século XVIII, e principalmente no século XIX, [...] a mulher aceitou o papel da boa mãe, dedicada em tempo integral, responsável pelo espaço privado, privilegiadamente representado pela família”.

Catelyn se mostra nesse papel de sacrifício e renúncia em prol de seus filhos. Ela poderia escolher ir viver na Corte com o marido, mas o dever de mãe para com um filho convalescente fala mais alto, e ela fica em Winterfell, renunciando ao marido e às suas duas filhas mulheres, que vão com ele. É o sacrifício da mulher e em parte da mãe, que deve se posicionar de forma a organizar o espaço privado na ausência daquele que sempre exerceu essa função.

José Luiz Ribeiro (1998, p.8) pontua que a diferença “entre calar e recalcar e revelar vai provocar, neste universo construído na imagem da companheira servil, a emergência de ações que despertarão, no mundo masculino, surpresa e estranhamento”. Isto se dá com Catelyn, quando um homem desconhecido tenta matar Bran. Ela defende o filho, a ponto de se ferir, e o menino é salvo por seu lobo de estimação, que mata o homem. A partir daí, uma série de eventos e descobertas vai levá-la a tomar certas atitudes e decisões que surpreenderão os que estiverem à sua volta.

¹¹ “Ser madre y ser esposa consiste para las mujeres en vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser – para y de – otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en sus más variadas manifestaciones”.



Figura 8: Catelina vela o filho quando um homem tenta matá-lo.



Figura 9: Ela quase morre tentando salvar o filho

Depois do atentado ao filho, Catelina encontra um fio de cabelo loiro dentro da torre de onde Bran caiu e logo conclui que o acidente foi obra dos Lannister. Após se reunir com conselheiros e com o filho mais velho, Robb (Richard Madden), Catelina decide ir ela mesma a Porto Real contar ao marido suas suspeitas, levando consigo a adaga utilizada pelo autor da tentativa de assassinato. Temos a passagem da mulher do âmbito privado para a mulher pública. Diferentemente de Cersei, cuja posição social já a torna uma mulher pública, Catelina sai do recanto da família – entendido por Lagarde (2005, p.371, tradução nossa) como o âmbito social e cultural privado, “como espaço primário de pertença, definição e atribuição do sujeito, como uma instituição do Estado na sociedade”¹² – e vai para o público em busca dos responsáveis pelo acidente de seu filho.

Ainda segundo a autora (2005, p.446), na relação conjugal patriarcal, o esposo encarna o poder e possui um conjunto de atributos que a mulher não possui, se tornando o lado público da sociedade, trazendo a cultura pública consigo; a aliança conjugal vai funcionar como seu capital simbólico. Na ausência de Ned, a parte pública da aliança familiar, Catelina deve assumir esse papel, invertendo o paradigma da sociedade patriarcal na busca por respostas aos problemas causados à sua família.

Em Porto Real, ela descobre que a adaga pertence a Tyrion Lannister, o irmão mais novo da rainha, o que comprova sua suspeita sobre a participação da família no caso. Ned a persuade a voltar para a casa, deixando a resolução do problema para ele. O instinto

¹² La familia se define como el ámbito social y cultural privado, como el espacio primario de pertenencia, definición y adscripción del sujeto, como una institución del Estado en la sociedad. La familia está conformada por conjuntos de relaciones, instituciones, personajes y territorios.

materno de Catelyn ainda a leva a querer ver as filhas, mas é dissuadida pelo marido, que atenta para o possível perigo do ato.

No caminho de volta para Winterfell, Catelyn acaba se encontrando com Tyrion em uma taberna. Ela faz de tudo para passar despercebida no ambiente, devido à sua posição social elevada, e também evita o contato com Tyrion, seguindo os conselhos do marido. Porém, o anão a vê:

Tyrion: Senhora Stark, que prazer inesperado. Lamento não tê-la encontrado em Winterfell.

Dona da Taberna: Senhora Stark!

Catelyn: Da última vez que fiquei aqui, ainda era Catelyn Tully. Você, senhor. É o morcego negro de Harrenhal que vejo bordado em seu brasão?

Homem: Sim, senhora.

Catelyn: E a Senhora Whent ainda é uma amiga leal e honesta do meu pai, Lorde Hoster Tully de Correrio?

Homem: Sim. [...]

Tyrion: Invejo seu pai e seus amigos leais, Senhora Stark, mas não entendo o objetivo disso. [...]

Catelyn: Este homem foi recebido como convidado em minha casa e lá conspirou para matar meu filho. Um garoto de 10 anos. Em nome do rei Robert e dos bons senhores a quem servem, eu os convoco a prendê-lo e me ajudar a voltar a Winterfell enquanto aguardo a justiça do rei (GAME..., 2012).

Catelyn demonstra uma nova faceta além da mãe zelosa: é uma pessoa estrategista à sua maneira. Ela arma uma emboscada para Tyrion, ao lembrar os homens na taverna de que eles são vassalos da Casa de seu pai e de sua Casa, devendo, portanto, apoiá-la quando necessário. Após reafirmar esse compromisso, informa o que acredita ser a verdade sobre o atentado contra Bran, trazendo todas as espadas presentes a lutarem por sua causa.



Figura 10: Catelyn confronta Tyrion



Figura 11: O anão se vê preso na emboscada arquitetada por Catelyn

Catelyn afirmou a todos que levaria Tyrion a Winterfell quando, na verdade, o leva ao Ninho da Águia, residência de sua irmã, buscando apoio. O integrante da família

Lannister tenta convencer Catelyn de que não foi o responsável pelo atentado a Bran, apesar de confirmar ser o dono da adaga. A matriarca dos Stark se mantém impassível e não acredita. Na casa de Lysa, Tyrion consegue um julgamento por combate e o seu campeão vence, dando ao suposto mandante o direito à liberdade.

Em Porto Real, Ned desvenda o segredo de que os filhos de Cersei são frutos de um incesto e a rainha consegue prendê-lo. Catelyn descobre a notícia ainda na casa da irmã, que não a avisou sobre o perigo que o cunhado corre.

Catelyn: Recebeu isto ao amanhecer?

Lysa: Ele enviou a mim, não a você. Só lhe mostrei por cortesia.

Catelyn: Cortesia? Meu marido foi preso. Meu filho pretende declarar guerra.

Lysa: Guerra? Seu filho contra os Lannister? Vá ter com ele, ensine-o paciência.

Catelyn: Ned está apodrecendo em um calabouço e você fala de paciência? Ele é seu cunhado! A família não significa nada para você?

Lysa: A família significa tudo para mim. E não arriscarei a vida de Robin por outra guerra provocada por seu marido. [...]

Catelyn: Então, não vai nos apoiar? Eu a entendi corretamente? [...]

Lysa: Será sempre bem-vinda aqui, irmã. Mas se está me pedindo que envie homens do Vale para lutar...

Catelyn: É isso que peço. [...] Se teme pela segurança do seu filho...

Lysa: É claro que temo pela segurança do meu filho! Você é idiota? Eles mataram meu marido. Você disse que jogaram seu filho da janela. Essa gente fará de tudo.

Catelyn: Por isso, temos de impedi-los (GAME..., 2012).

Mais uma característica do estereótipo da mãe protetora vem à tona por essa passagem. Catelyn apela à sua irmã apoio na força militar para dar sustentação à iniciativa de seu filho de declarar guerra contra os Lannister e, conseqüentemente, salvar o marido e sua família. Cuidar da vida dos outros é um dos imperativos no papel desempenhado pela mãe-esposa, segundo Lagarde (2005, p.377, tradução nossa). A autora afirma que a mãe constrói o consenso do modo de vida que lhe esperam as condições sociais e culturais. “Através da maternidade, a mulher-mãe é transmissora, defensora e guarda da ordem imperante na sociedade e na cultura. [...] Desde o menor até o maior grau de participação pessoal, as mulheres estão destinadas a cuidar da vida dos outros”¹³.

Catelyn não decide, assim, voltar para Winterfell; ela vai ao encontro do filho e de seus homens, para estar perto do primogênito e poder orientá-lo:

¹³ A través de la maternidad, la mujer-madre es trasmisora, defensora y custodia del orden imperante en la sociedad y en la cultura. [...] Desde el menor hasta el mayor grado de participación personal, las mujeres están destinadas al cuidado de la vida de los otros.

Catelyn: Eu me lembro do dia em que você chegou ao mundo, com o rosto vermelho e berrando. Agora, eu o vejo à frente de um bando rumo à guerra.
Robb: Não havia outro.
Catelyn: Ninguém? Quem são aqueles homens que vi?
Robb: Nenhum deles é um Stark.
Catelyn: Todos têm experiências em batalhas.
Robb: Se acha que pode me enviar de volta a Winterfell...
Catelyn: Se eu pudesse!
Robb: Recebi uma carta. De Sansa.
Catelyn: Quer dizer, da rainha. Não menciona Arya.
Robb: Não.
Catelyn: Quantos homens você tem?
Robb: 18 mil. Se eu for a Porto Real e me ajoelhar diante de Joffrey...
Catelyn: Nunca mais teria permissão de partir. Não. Nossa única esperança é você derrotá-lo em campo.
Robb: E se eu perder?
Catelyn: Sabe o que aconteceu com as crianças Targaryen quando o Rei Louco caiu?
Robb: Foram massacradas enquanto dormiam.
Catelyn: Sob as ordens de Tywin Lannister. E os anos não o amoleceram. Se perder, seu pai morre, suas irmãs morrem, nós morreremos.
Robb: Então, isso torna as coisas mais simples.
Catelyn: Suponho que sim (GAME..., 2012).

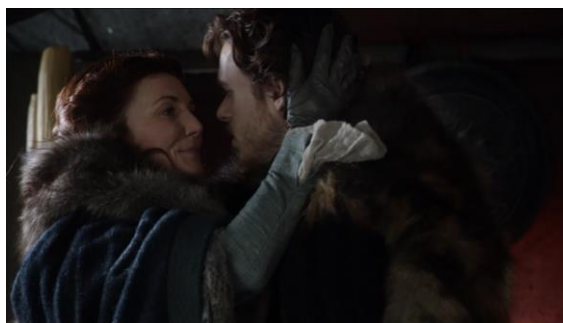


Figura 12: Catelyn vai até o filho para auxiliá-lo na luta pela liberdade de Ned

Catelyn demonstra ser uma matriarca que está onde os membros de sua família mais precisam dela. De acordo com Borsa e Feil (2008, p.3), no modelo do matriarcado a mulher vai ocupar um lugar fundamental, através do papel da maternidade, “o qual se constitui como a sua identidade principal [...]. A mulher é colocada como um elemento agregador imprescindível, sem o qual a unidade familiar não sobrevive”.

Cláudia Pedro e Olegna Guedes (2010, p.3) afirmam que os papéis designados aos homens e às mulheres não seriam atribuições naturais ou biológicas, mas sim construídos segundo as necessidades socioeconômicas de cada sociedade. Assim, na sociedade matriarcal, que seria anterior à origem da propriedade privada, a mulher detinha o poder e “dominava as relações, sendo o homem submisso a ela, uma vez que se acreditava que esta (a mulher) era a

única detentora dos meios de reprodução, e por este motivo se acreditava que possuísse algum poder divino e sagrado, merecendo o respeito do homem”.

A ausência de Eddard dá a Catelyn o poder da matriarca, a qual vai desempenhar o papel de elemento agregador da família, estando presente para suprir as necessidades de cada integrante dos Stark. Vela incessantemente Bran, que é o filho que no momento mais precisa de sua atenção; protege o menino de um assassinato, vai atrás dos culpados, captura um suspeito, leva-o a julgamento; vai até Robb, que enfrentará uma guerra e, portanto, precisa de apoio, e o orienta.

Seu papel é cuidar da vida de todos, deixando de ser apenas a companheira do marido para se tornar uma protagonista nos fatos relacionados à sua família. Esta nova condição de protagonismo é vista claramente quando Robb precisa negociar com Lorde Walder Frey (David Bradley) para que ele libere a passagem de sua tropa por sua propriedade. É Catelyn quem vai negociar com o Lorde, alegando conhecê-lo desde criança.

Walder: Por que veio aqui?

Catelyn: Para lhe pedir para abrir os portões, senhor, para que meu filho e seus porta-estandartes atravessem o Tridente e sigam viagem.

Walder: Por que eu faria isso?

Catelyn: Se subir em sua muralha, verá 20 mil homens do lado de fora.

Walder: Serão 20 mil cadáveres quando Tywin Lannister chegar aqui. Não tente me assustar, Senhora Stark. Seu marido está em uma cela na Fortaleza Vermelha e seu filho mal tem pelos para aquecer o saco.

Catelyn: Prestou um juramento ao meu pai.

Walder: Sim, eu disse algumas palavras. E prestei juramentos à Coroa também, se é que me lembro. Joffrey é rei agora, o que torna seu rapaz e os futuros cadáveres nada mais que rebeldes. Se eu tivesse um mínimo de inteligência, eu os entregaria aos Lannister.

Catelyn: Por que não faz isso?

Walder: Stark, Tully, Lannister, Baratheon. Dê-me um bom motivo para eu perder meu tempo com qualquer um de vocês (GAME..., 2012).

Catelyn assume o papel de tomadora de decisões e dá a Lorde Walder Frey motivos para autorizar a passagem do filho, além de destinar seus homens a lutar ao lado dos Stark: ela promete casar Arya, sua filha mais nova, com um dos filhos de Walder, e garante que Robb, ao fim da guerra, irá desposar uma Frey. Acordo selado por Catelyn, passagem concedida. A matriarca passa, agora, a ser uma criadora de novos acontecimentos. Conforme Ribeiro (1998, p.8, grifo do autor), o mundo feminino que figura no imaginário como repleto de surpresas, é eivado em um “*vir-a-ser* transformador e responsável pela criação de acontecimentos novos, estremeecedores da quietude e segurança do controlado e racional reino do homem”. Catelyn é geradora de reviravoltas desde que sequestra Tyrion, alterando a ordem

do reino. Ao se propor como negociadora política, ela assume responsabilidades perante os outros as quais, conseqüentemente, gerarão novos acontecimentos. Catelyn deixa de apenas reagir aos fatos, como no atentado de seu filho, e passa a se posicionar e a traçar alguns caminhos que a história tomará.

A segunda virada da personagem se dá quando ela é informada da morte do marido. Primeiramente, ela sofre a dor da perda, mas logo se vê obrigada a consolar o filho e atenuar o sofrimento dele.



Figura 13: Catelyn é informada sobre a morte de Ned



Figura 14: Ela sofre a perda do marido sozinha, até encontrar Robb



Figura 15: Ela sofre sua dor em silêncio para poder consolar o filho

Mesmo no momento de dor familiar, Catelyn encontra forças para orientar Robb, que ameaça matar todos os responsáveis pelo assassinato do pai: “Meu garoto. Eles estão com suas irmãs. Temos de trazê-las de volta. Depois, matamos todos eles” (GAME..., 2012). Com a morte de Ned, Catelyn, que antes era a pedra de toque da segurança do marido e da união da família, agora converge em si o papel de protetora, mãe, justiceira, amiga, conselheira e porto seguro de todos.

Após um movimento estratégico dos homens de Robb, eles conseguem capturar Jamie Lannister, irmão da rainha. Catelyn logo o confronta, tentando descobrir a verdade sobre o atentado à vida de seu filho. Diante das evasivas de Jamie, chegando a assediá-la, Catelyn o agride com uma pedra e revela seu lado mais sombrio: “Vou matá-lo esta noite, sor. Vou colocar sua cabeça numa caixa e enviá-la à sua irmã” (GAME..., 2012).

O diálogo prossegue permeado de tensão, até que Catelyn questiona como Bran foi cair da torre. Ao que Jamie responde, secamente: “Eu o empurrei da janela” (GAME..., 2012). Catelyn não aparenta surpresa, já que essa era uma suspeita que motivou diversos dos seus atos recentes. A única pergunta que ela faz é “Por quê?”. Mas Jamie é novamente evasivo e não dá a explicação. Catelyn desiste – pelo menos por enquanto.

Após a captura de Jamie e o desenrolar dos conflitos (já que o Rei Robert morrera, seus irmãos Stannis Baratheon e Renly Baratheon resolvem lutar pelo trono, separadamente, acreditando que os filhos de Cersei não são de seu irmão, conforme Ned Stark havia descoberto e divulgado), os nortistas se recusam a apoiar um dos “candidatos” ao trono e reclamam a necessidade de um representante próprio. Assim, Robb é consagrado o Rei do Norte. Diante da escolha e de todos os homens gritando seu nome, Robb procura o olhar da mãe, que o encoraja. Catelyn, como sempre, estaria ali para apoiá-lo mais uma vez.

Percebemos, de tal modo, uma transformação que acomete a personagem. De uma mulher dependente do marido, a qual precisa de sua presença no lar para se sentir segura, protegida e encorajada, Catelyn se transforma em uma mulher independente, lógica, mas ao mesmo tempo passional (haja vista o sequestro de Tyrion, quando não pensou nas consequências de seus atos). Ela se torna uma protagonista que, diferentemente da racional Cersei Lannister, age sempre com o coração, o qual a levará para uma falha trágica, ao sequestrar o anão. O lado feminino de Catelyn fala mais alto, ao contrário da rainha, que por seu uso extremo da razão, revela pensar com um lado masculino.

“Num ato de resposta ao cotidiano, a construção da imagem feminina transborda em sua copa e desordena o universo masculino. Ao se colocar em estado de tensão, a mulher revela sua porção de fera indomável e põe em xeque o mundo ao seu redor” (RIBEIRO, 1998, p.9). Catelyn desestabiliza a ordem antes constituída: de ser amparado, de um exemplar perfeito de mãe-esposa, ela passa a ser quem ampara, quem protege, quem luta pela família, à sua maneira, para garantir a honra dos Stark. De conselheira do marido, ela passa a aconselhar

o filho, em quem vê, pelos laços afetivos, o retrato de Ned, que já se fora, mas que permanecerá na coragem que Robb demonstra ao aceitar enfrentar os inimigos.

O estereótipo dá lugar à transformação. Catelyn não é mais a mesma, assim como as mulheres de nossa sociedade.

3.3 A MÃE DOS DRAGÕES

A primeira vez que vemos Daenerys Targaryen, ela aparece com um olhar sonhador de menina, até mesmo inocente. Com o desenrolar dos diálogos com seu irmão Viserys (Harry Lloyd), sabe-se que esse é o dia em que ela conhecerá e se casará com *Khal* Drogo (Jason Momoa), seu noivo prometido. Na realidade, Daenerys é um objeto de troca do irmão: na Batalha do Tridente, o Rei Aerys II (pai de Daenerys e de Viserys) e seu filho mais velho, Raegar, foram mortos pelos rebeldes, mas os dois filhos mais novos conseguiram escapar para outro continente, Essos. Viserys, então, cresceu pensando em assumir o Trono de Ferro, que seria seu por direito, e ensinou Daenerys a enxergar as coisas dessa maneira. Mas como conseguir voltar para Westeros e reclamar sua posição? De forma a ganhar um reforço e um exército, Viserys decide fazer uma aliança com Drogo, líder da tribo Dothraki, um povo nômade e de costumes próprios, que anda em bandos conhecidos como *Khalasares*. A moeda de troca? Sua bela, virgem e pura irmã, Daenerys.

Viserys: Agora, seu corpo é o de uma mulher. Quero que esteja perfeita hoje. Pode fazer isso por mim? Não quer acordar o dragão, quer?

Daenerys: Não.

Viserys: Quando escreverem a história do meu reino, minha doce irmã, dirão que ele começou hoje. [...] Sei como jogar com homens como *Khal* Drogo. Eu lhe dou uma rainha e ele me dá um exército.

Daenerys: Não quero ser a rainha dele. Quero ir para casa.

Viserys: Eu também. Quero que nós dois voltemos para casa, mas eles a tomaram de nós. Então, diga, minha doce irmã, como iremos para casa?

Daenerys: Eu não sei.

Viserys: Vamos para casa com um exército. Com o exército de *Khal* Drogo. Eu deixaria que toda sua tribo a fodesse, todos os 40000 homens e seus cavalos, se fosse necessário (GAME..., 2012).

Jorge Carrión (2012) divide a vida de Daenerys em três momentos, que podemos entender como três identidades. A primeira é a de princesa exilada, que foi levada de seu reino para poder sobreviver. A segunda é a que estamos analisando, a Daenerys que será esposa. Após o diálogo descrito acima, ela vai se preparar para conhecer o noivo e seguir para o matrimônio entrando em uma banheira com água escaldante. O aviso da criada de que ela

poderia se queimar é ignorado, e a princesa entra em contato com a água, sem, contudo, nada sentir. É um ritual de transformação, de onde surgirá a nova Daenerys: a esposa.

Ela finalmente conhece o noivo: um homem grande, montado em um cavalo, remetendo à ideia de um centauro e de toda a brutalidade que o poderia envolver. O ritual de casamento em si traz um grande estranhamento. Uma música tribal é tocada, homens e mulheres mantêm relações sexuais na frente de todos, cavaleiros Dothraki lutam até a morte por uma mulher. “Com ela [Daenerys], somos apresentados a um mundo duro, sombrio e perigoso onde a ira explode, a sexualidade não tem limites e a violência é corriqueira”, escreve Katherine Tullman (2012, p.205), ao analisar o contato de Daenerys com a cultura Dothraki.

Na cerimônia, ela é presenteada com três ovos de dragões (já extintos), que passam a ser seus companheiros e de onde ela tira sua energia para enfrentar os obstáculos. É no casamento também que Daenerys conhece Jorah Mormont (Iain Glen), o cavaleiro exilado de Westeros, que lhe jura lealdade e proteção. Jorah acaba, inclusive, assumindo o papel de guia de Daenerys pelo mundo Dothraki.

A noite de núpcias é retratada na série como traumática para ela, já que Drogo leva para o momento toda a brutalidade de sua vida.

[...] o que acontece na tela não tem um pingo de romantismo: o marido fica na parte de trás, a deflora por trás e os empurrões negam o olhar dela, porque os olhos fechados da menina estão inclinados por ele para a Terra. A sexualidade entre eles seguirá o padrão mostrado pelas danças rituais do casamento: de quatro como cães (CARRIÓN, 2012, p.141, tradução nossa¹⁴).



Figura 16: Daenerys Targaryen, a princesa exilada



Figura 17: Daenerys sofre em sua noite de núpcias com Drogo

¹⁴ “[...] lo que ocurre en pantalla no tiene un ápice de romanticismo: el marido la penetra por la espalda, la desflora por la espalda, y las embestidas niegan la mirada de ella, porque los ojos cerrados de la chica son inclinados por él hacia la tierra. [...] La sexualidad entre ellos dos va a seguir el patrón mostrado por las danzas rituales de la boda: a cuatro patas como perros”.

Se no início do casamento Daenerys se vê subjugada aos desejos e vontades sexuais do marido, com o qual não consegue travar nenhum diálogo pela falta de uma língua em comum, a agora *Khaleesi* (denominação dada à esposa de um *Khal*) vai recorrer ao conhecimento de uma criada para obter sua emancipação no relacionamento a dois. Ao descobrir que a menina que a serve fora prostituta desde os 12 anos, Daenerys pede que ela a ensine a fazer o *Khal* feliz.

Criada: Não, *Khaleesi*, é preciso sempre olhar nos olhos. O amor chega pelos olhos. Dizem que Irogenia de Lys conseguia fazer um homem chegar ao fim só com os olhos.

Daenerys: [...] Parece uma mulher interessante. Acho que Drogo não vai gostar se eu ficar por cima.

Criada: Faça com que ele goste, *Khaleesi*. Os homens querem o que nunca tiveram. E os Dothraki tomam escravas como cães tomam cadelas. Você é escrava, *Khaleesi*?

Daenerys: Não.

Criada: Então, não faça amor como uma escrava. [...] Lá fora, ele é o poderoso *Khal*, mas nesta tenda, ele pertence à senhora.

Daenerys: Acho que não é o modo dos Dothraki.

Criada: Se ele quisesse o modo dos Dothraki, por que se casou com a senhora? (GAME..., 2012).

E assim Daenerys faz. Drogo a encontra em sua tenda e pretende iniciar a relação sexual como de costume. A *Khaleesi*, porém, se recusa, dizendo “Não. Hoje eu olharei nos seus olhos” (GAME..., 2012). O *Khal* insiste, mas acaba cedendo. E é neste momento que o amor começa a nascer entre os dois. Sem falarem um idioma em comum, eles se entendem pelos olhos. “O processo amoroso, então, experimenta duas fases: uma primeira de vencimento do obstáculo (encontrar o olhar do outro) e uma segunda de mediação, de interpretação, de tradução (falar as palavras do outro)” (CARRIÓN, 2012, p.145-146, tradução nossa¹⁵).

O marido conquistado, Daenerys agora se preocupa em aprender, conforme citado pelo autor, um pouco mais da cultura Dothraki. Tem início um processo de interação entre a identidade de princesa e a identidade de *Khaleesi*. A articulação das identidades e das diferenças culturais promove o que Homi Bhabha (1998) chama de “entre-lugares”. Estes são resultado da fluidez identitária existente também nas fronteiras que demarcam os domínios do Eu e do Outro. Para Bhabha, os “entre-lugares” fornecem o ambiente para que sejam elaboradas estratégias de subjetivação que vão iniciar novos signos de identidade e postos de contestação e colaboração: “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o

¹⁵ “El proceso amoroso entonces experimenta dos fases: una primera de vencimiento del obstáculo (encontrar la mirada del otro) y una segunda de mediación, de interpretación, de traducción (hablar las palabras del otro)”.

deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 1998, p.20, grifo do autor).

Os embates existentes nos “entre-lugares” são fruto, portanto, de uma negociação em andamento, que emerge em momentos de transformação. A fronteira, não mais fixa, “se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente [...]” (BHABHA, 1998, p.24, grifo do autor).

É principalmente através de Jorah e das criadas que Daenerys mergulhará na cultura de seu povo. É nesse entre-lugares que vai emergir a *Khaleesi*, deixando um pouco para trás a Daenerys Targaryen, de Westeros:

Daenerys: Os Dothraki compram escravos deles?

Jorah: Os Dothraki não acreditam em dinheiro. A maioria dos escravos foi-lhes dada de presente.

Daenerys: De quem?

Jorah: Quando uma horda se aproxima de uma cidade, há duas opções: pagar tributo ou lutar. Para a maioria, a escolha é fácil. Mas, às vezes, não é o suficiente. Às vezes, um *Khal* se sente insultado pelo número de escravos que recebe. Pode achar que os homens são muito fracos ou as mulheres, muito feias. Às vezes, um *Khal* decide que seus cavaleiros não brigam há meses e precisam praticar.

Daenerys: Diga que parem.

Jorah: Quer que toda a horda pare? Por quanto tempo?

Daenerys: Até eu mandar.

Jorah: Está aprendendo a falar como uma rainha.

Daenerys: Não como uma rainha. Como uma *Khaleesi* (GAME..., 2012).

Para Katherine Tullman (2012, p.212-213), o que Daenerys pratica é o chamado relativismo cultural, o qual é caracterizado por ser uma teoria que afirma o fato de culturas diferentes possuírem códigos morais diferentes. É por isso, segundo a autora, que Daenerys, inicialmente, ouve as histórias de Jorah sobre a brutalidade de seu povo com assombro. Mas, na medida em que vai se acostumando em seu novo papel de *Khaleesi*, na medida em que vai se articulando no entre-lugar formado, ela aprende a tolerar o comportamento de seus seguidores e a amar o marido. Ela adota o idioma, come a comida do seu povo e se veste como os Dothraki. A *Khaleesi* ganha o lugar da menina ingênua, que aceitava as ordens do irmão sem enfrentá-lo. Prova disso se dá quando ela envia uma criada para chamar Viserys, desejando entregar-lhe roupas novas, feitas à moda Dothraki. Diante do comportamento do irmão, ela se revela uma nova mulher:

Viserys: O que é isto?
Daenerys: Um presente. Mande fazer para você.
Viserys: Trapos Dothraki? Vai escolher minhas roupas agora?
Daenerys: Por favor.
Viserys: Cheira a esterco. Tudo isto.
Daenerys: Pare com isso!
Viserys: Quer me transformar em um deles? Depois, vai trançar meu cabelo.
Daenerys: Você não merece uma trança. Ainda não conquistou vitórias.
Viserys: Não me responda! *[bate no rosto de Daenerys]* Você é a puta de um senhor de cavalos. Agora, acordou o dragão...
Daenerys: Sou uma *Khaleesi* dos Dothraki! Sou a esposa do grande *Khal* e carrego seu filho dentro de mim. A próxima vez que erguer a mão para mim será a última vez que terá mãos (GAME..., 2012).

Um ritual vem para marcar a grande transformação pela qual passa Daenerys. Ao descobrir que está grávida de Drogo, ela participa de uma cerimônia para celebrar a gravidez, durante a qual ela deve comer um sangrento coração de cavalo por inteiro. Se chegar a vomitar ou não conseguir finalizar o processo, o filho, chamado pelos Dothraki como “o garanhão que montará o mundo”, não terá saúde. Ela passa pelo momento bravamente, sem perder o contato visual com seu marido (além das palavras, eles continuam se entendendo pelo olhar).

Esse tipo de cerimônia é analisado por Joseph Campbell (1997, p.9) ao tratar da trajetória empenhada pelos heróis. O autor nos informa que os chamados rituais de passagem ocupam um local proeminente na vida de uma sociedade primitiva (como observamos com os Dothraki) e têm como característica “a prática de exercícios formais de rompimento normalmente bastante rigorosos, por meio dos quais a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás”.



Figuras 18 e 19: Daenerys passa pelo ritual que dará saúde e força ao seu filho

Durante a cerimônia, Viserys aparece bêbado e, cansado de esperar o ataque à Westeros, ameaça matar Daenerys e o filho que ela carrega no ventre, reivindicando sua coroa

prometida. *Khal* Drogo funde uma corrente e joga-a em cima da cabeça do cunhado, dizendo: “Uma coroa para um rei” (GAME..., 2012). Daenerys observa tudo e afirma, sem demonstrar nenhum sentimento de dor ou compaixão: “Ele não era um dragão. O fogo não mata dragões” (GAME..., 2012).

Durante esses meses, Daenerys é mais *Khaleesi* do que Targaryen. Através do amor e do poder que suporta, se transforma em tradutora, em ponte, [...] e vai mais além: adota a marcha perpétua como forma de vida, se acostuma com a violência óbvia, penetra nas camadas profundas da cultura Dothraki (CARRIÓN, 2012, p.146, tradução nossa¹⁶).

Após a morte do irmão, Daenerys tenta convencer o marido da necessidade de viajar para Westeros para retomar o Trono de Ferro que, com a morte de Viserys, lhe pertence. Drogo, todavia, não concorda e se recusa a atravessar o Mar Estreito. Mas um acontecimento muda a perspectiva do *Khal*: Daenerys é alvo de uma tentativa de assassinato por envenenamento em uma feira, a mando do Rei de Westeros, Robert Baratheon. Diante do fato, Drogo se revolta e promete atacar os Sete Reinos e massacrar os que tramaram contra a vida de sua esposa e de seu filho.

Conforme os Estudos Culturais, as identidades, em constante mutação, são fruto de construções que se fazem ao se relacionarem com a alteridade. As diferenças e os conflitos estabelecidos vão formar as novas concepções do sujeito, que não possui mais uma identidade fixa nem imutável. A partir do momento em que as identidades estão sendo modificadas, elas vão sendo construídas e podem ser tomadas como representações. E estas representações se dão através de narrativas, discursos sobre o todo que seria a cultura nacional.

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que delas são construídas (HALL, 2003, p.51, grifo do autor).

É a partir dessas narrativas que as pessoas constroem o que seria sua nação. Na formação dessa comunidade surge a identificação e o pertencimento. Não existe, apesar da ideia de nação, algo unificado; pelo contrário, há diversidade cultural, grupos diferentes compartilhando locais, sentidos, experiências. Dessa maneira, nos localizamos como pertencentes de algum grupo, algum local: “Todos nós nos originamos e falamos a partir de

¹⁶ “Durante esos meses Daenerys es más *khaleesi* que Targaryen. A través del amor y del poder que conlleva, se transforma en traductora, en puente, [...] y va más allá: adopta la marcha perpetua como forma de vida, se acostumbra a la violencia obvia, penetra en las capas profundas de la cultura Dothraki”.

‘algum lugar’: somos localizados – e neste sentido até os mais ‘modernos’ carregam traços de uma etnia” (HALL, 2003, p.83).

Essa localização proposta por Hall vai aparecer em Daenerys. Apesar de sua nova identidade como *Khaleesi*, fruto de sua integração com seu povo, sua nova nação, ela ainda vai demonstrar ser contrária a algumas práticas Dothraki. Um exemplo é quando seu povo está saqueando uma comunidade e algumas mulheres estão sendo estupradas para depois serem mortas, o que configura um costume Dothraki. Daenerys não aceita o que vê e ordena que seus homens parem com a prática, o que gera conflitos com um integrante do *Khalasar*, Mago. Ele leva sua reclamação a Drogo.

Drogo: Lua da minha vida. Mago disse que levou sua pilhagem, a filha de um homem-cordeiro que ele iria penetrar. Diga a verdade.

Daenerys: Mago fala a verdade, meu sol e minhas estrelas. Solicitei muitas filhas hoje para que não possam ser penetradas.

Drogo: A guerra é assim. Agora, essas mulheres são escravas, faremos com elas o que quisermos.

Daenerys: Eu quero mantê-las a salvo. Se seus cavaleiros as penetrarem, que se tornem suas esposas.

Mago: Os cavalos se acasalam com os cordeiros?

Daenerys: O dragão se alimenta de cavalos e cordeiros.

Mago: Você é uma estrangeira. Não manda em mim.

Daenerys: Sou *Khaleesi*. Mando em você.

Drogo: Viu como está ficando valente? É meu filho dentro dela, o garanhão que montará o mundo, enchendo-a com seu fogo. Não quero mais saber disso. Mago, encontre outra coisa para penetrar.

Mago: Um *Khal* que aceita ordens de uma puta estrangeira não é um *Khal*.

Drogo: Não quero queimar seu corpo. Não lhe darei essa honra (GAME..., 2012).

Para Tullman (2012, p.213-214), a intervenção de Daenerys durante o saque é resultado de um conflito de códigos morais que gera tensão entre a *Khaleesi* e seu povo. Por um lado, ela entende ser essa uma prática da cultura Dothraki, que não consideram o estupro algo errado nas circunstâncias de um saque. “Mas, por outro lado, ela não pode simplesmente ignorar essa prática. Não é algo ao qual se acostumar, como comer carne de cavalo. É algo que Dany acredita ser errado e ponto”.

É neste momento que se enquadra a ideia proposta por Hall de que todos falamos de algum lugar, de que todos carregamos um traço de etnia. Por maiores que sejam as mudanças pelas quais uma identidade passa, o produto identitário resultante será uma mescla de tudo aquilo com que o sujeito teve contato. Assim, Daenerys demonstra que, ainda que assuma a identidade de *Khaleesi*, a identidade daquela que, mesmo à distância, fora criada com os costumes de Westeros deixou algumas marcas em sua individualidade. É por isso que

Tullman afirma que ela pode se acostumar a comer carne de cavalo, mas não se acostumará a ver uma mulher sendo estuprada. Reminiscências da antiga Daenerys ainda existem e não são deixadas de lado por ela.

Após o diálogo com o *Khal*, Mago é morto por Drogo em uma luta, mas o líder dos Dothraki acaba ficando ferido no peito, próximo ao coração. Mirri Mas Duur (Mia Soteriou), uma *maegi* (um tipo de curandeira e sacerdotisa) que fora salva do estupro por Daenerys, se oferece para tratar a ferida. Os Dothraki se recusam, chamando-a de feiticeira. Mas a *Khaleesi*, preocupada com a saúde do marido, o convence a se deixar ser cuidado, mesmo contrariado.

Apesar do tratamento da *Maegi*, o ferimento infecciona, ocasionando a queda de Drogo de seu cavalo. Este é um acontecimento inconcebível para um *Khal*, já que sua cultura acredita que um homem que não pode montar um cavalo não é capaz de liderar um *Khalasar*. Daenerys tenta se manter firme com a queda, e ordena que lhe tragam Mirri. Jorah tenta dissuadi-la, sugerindo, inclusive, que eles fujam, já que o *Khal* poderá morrer a qualquer momento. Daenerys se recusa a abandoná-lo, demonstrando todo o seu amor e devoção pelo marido. A curandeira chega. Um Dothraki companheiro de Drogo ameaça matá-la, atribuindo-lhe a culpa pelo estado de seu líder. Daenerys impede sua ação.

Mirri: Você me salvou mais uma vez.

Daenerys: Agora, você deve salvá-lo.

Mirri: Ele está além das artes da cura. Tudo que posso fazer é aliviar sua dor.

Daenerys: Salve-o e juro que a libertarei. Deve conhecer um modo. Alguma...
Alguma mágica.

Mirri: Há um feitiço. Alguns diriam que a morte é mais digna.

Daenerys: Faça isso. Salve-o.

Mirri: Terá de pagar o preço.

Daenerys: Terá ouro, o que quiser.

Mirri: Não é questão de ouro. É magia de sangue. Só a morte paga pela vida.

Daenerys: Minha morte?

Mirri: [*fala olhando para a barriga de Daenerys*] Não a sua morte, *Khaleesi*. Traga-me o cavalo dele (GAME..., 2012).

Um ritual é feito e o cavalo de Drogo é sacrificado. Alguns companheiros de sangue do *Khal* se indignam com a permissividade de Daenerys diante da prática considerada por eles como bruxaria e ameaçam atacá-la. Jorah a protege e há uma luta. Durante os conflitos, Daenerys cai e dá início ao seu trabalho de parto. Ao acordar, pergunta pelo filho. Ele, porém não sobreviveu, já que, nas palavras de Mirri, a criança era “monstruosa, deformada. Eu mesma fiz o parto. Tinha escamas como um lagarto, cego, com asas rígidas

como as de um morcego. Quando eu o toquei, a pele saiu dos ossos. Estava cheio de larvas por dentro. Eu avisei que só a morte paga pela vida. Você sabia o preço” (GAME..., 2012).

Daenerys exige então ser levada a Drogo e o encontra em um estado vegetativo, completamente diferente do que o líder do *Khalasar* com quem se casou: o olhar – que outrora fora penetrante – está perdido e vazio; Drogo não se comunica. Durante a caminhada, ela percebe que a maioria do seu bando fora embora após o ritual de Mirri. Ela cobra da *maegi* explicações para o estado do marido.

Mirri: Ele vive. Você pediu vida e pagou por ela.

Daenerys: Isto não é vida. Quando ele voltará ao que era?

Mirri: Quando o sol nascer no oeste e se puser no leste, os mares secarem e as montanhas forem levadas como folhas ao vento. [...]

Daenerys: Você sabia o que eu estava comprando e qual era o preço.

Mirri: Eles não deveriam ter queimado meu templo. O Grande Pastor se irritou.

Daenerys: Isso não é obra de Deus. Meu filho era inocente.

Mirri: Inocente? Ele seria o garanhão que monta o mundo. Agora, não queimará mais cidades. Seu *khalasar* não destruirá nações.

Daenerys: Eu a defendi. Eu a salvei.

Mirri: Me salvou? Três cavaleiros já tinham me estuprado antes de você me salvar, garota. Vi a casa do meu deus ser incendiada, o lugar em que curei incontáveis homens e mulheres. Nas ruas, vi pilhas de cabeças. A do padeiro que fazia meu pão, a de um garoto cuja febre curei há apenas três luas. Então, diga mais uma vez. O que foi que salvou, exatamente?

Daenerys: Sua vida.

Mirri: Olhe para seu Khal e verá exatamente quanto vale a vida quando todo o resto se foi (GAME..., 2012).

Daenerys passa a cuidar de Drogo, mas não suporta vê-lo em sua condição. Com isso, resolve matá-lo asfixiado:

Daenerys: Lembra da nossa primeira cavalgada, meu sol e minhas estrelas? Se estiver aí, se não tiver ido embora, dê-me um sinal. Você é um guerreiro. Sempre foi um guerreiro. Preciso que lute agora. Sei que está muito longe, mas volte para mim, meu sol e minhas estrelas. Quando o sol nascer no oeste e se puser no leste, você voltará para mim, meu sol e minhas estrelas (GAME..., 2012).



Figuras 20 e 21: Daenerys mata Khal Drogo

Podemos pensar que a morte de Drogo, que não deixa de ser um assassinato, foi resultado das transformações pelas quais Daenerys passou. Isso porque, se não restassem elementos Targaryen em sua identidade, algumas ações do povo nômade não a horrorizariam nem tampouco a fariam ir contra alguns irmãos de sangue do marido, como foi no caso de Mago. Ao se posicionar contrária às ações Dothraki e pensar estar salvando algumas vidas e a dignidade de algumas mulheres, Daenerys provoca desentendimentos internos, que culminam no ferimento do marido. Ela procura o auxílio da *maegi* pois, além de estar desesperada pela cura do seu “sol e estrelas”, visualiza a existência de um débito da curandeira para/com ela. Este ato acaba, de qualquer forma, ocasionando a morte de Drogo, não pelo ferimento da luta, mas por ser destinado a um *Khal* uma vida incompatível com seu histórico e com o papel que deve desempenhar. Adicionalmente, o filho Rhaego também se torna uma vítima das escolhas de Daenerys, pois é sacrificado pela vida do pai.

Percebendo todas essas questões, a *Khaleesi* resolve montar uma pira funerária para cremar o corpo de Drogo e, adicionalmente, assassinar Mirri pelos seus atos. O que todos não esperavam era que a própria Daenerys também entraria no fogo, juntamente com seus três ovos de dragão. Ela discursa para os que restaram de seu povo antes de iniciar o ritual.

Daenerys: Vocês serão meu *khalasar*. Vejo rostos de escravos. Eu os liberto. Tirem suas correntes. Partam, se quiserem. Ninguém vai impedi-los. Mas, se ficarem, será como irmãos e irmãs, maridos e mulheres. Sou Daenerys, Nascida da Tempestade, da Casa Targaryen, do sangue da antiga Valéria. Sou a filha do Dragão. E juro que aqueles que fizerem mal a vocês morrerão aos gritos. [...]

Mirri: Não vai ouvir meus gritos.

Daenerys: Eu vou. Mas não quero seus gritos. Só sua vida (GAME..., 2012).

As chamas se apagam; cinzas estão por toda a parte. Deste cenário surge uma Daenerys nua, intacta, rodeada por três dragões. Os que restaram de seu *Khalasar* ficam atônitos e, diante deste acontecimento sobrenatural, só possuem como alternativa se curvarem a essa mulher que, como uma fênix, ressurgiu das cinzas.



Figuras 22 e 23: Daenerys ressurgiu das cinzas e ganha a devoção de seu povo

Para Carrión (2012, p.147), com a pira funerária é extinta a segunda vida de Daenerys Targaryen, a de esposa malcasada para esposa-apaixonada. A temporada, que para a personagem começou com um banho de água fervente, termina com um banho de fogo.

[...] embora a Targaryen tenha prevalecido sobre a *khaleesi*, a terceira vida de Daenerys não se entende sem a soma de suas vidas anteriores. A primeira foi tese; a segunda, antítese; a terceira, talvez seja a síntese. Em qualquer caso, é a soma. Se não tivesse traduzido e não tivesse sido traduzida, se não tivesse integrado a magia, se não tivesse assumido seu animal sexual, se não tivesse aprendido o amor e a morte, não seria quem é agora (CARRIÓN, 2012, p.149-150, tradução nossa¹⁷).

Das chamas nasceu uma nova Daenerys, com requintes de heroína. Segundo Campbell (1997, p.17), a aventura mitológica do herói se dá por meio da fórmula separação-iniciação-retorno. Quando analisamos a Daenerys virgem e pura, percebemos que ela é o reflexo de um momento de separação (separação de seu reino, de sua família, de seus direitos). A iniciação é construída a partir de seu casamento, quando a *Khaleesi* vai sendo formada e se atenta para seu poder (é a mulher do *Khal* e também é a filha do Dragão). Agora, em consequência, é o momento do retorno.

Este retorno, pelo gancho narrativo deixado ao fim da primeira temporada, será para seu povo Dothraki e, como extensão, para o povo de Westeros. Mas, agora, Daenerys tem uma nova arma. A princesa exilada se torna a Mãe dos Dragões, com múltiplas identidades: Daenerys Targaryen, Filha da Tormenta, a Não Queimada, Mãe de Dragões, Senhora dos Sete Reinos, *Khaleesi* dos Dothraki, Primeira de Seu Nome.

É o fim da primeira temporada. É o início da nova Daenerys, múltipla. É o triunfo da nova mulher. O triunfo da sedução.

¹⁷ [...] aunque la Targaryen haya prevalecido sobre la *khaleesi*, la tercera vida de Daenerys no se entiende sin la suma de sus vidas anteriores. La primera fue tesis; la segunda, antítesis; la tercera, tal vez sea la síntesis. En cualquier caso, es la suma. Si no hubiera traducido y hubiera sido traducida, si no hubiera integrado la magia, si no hubiera asumido su animal sexual, si no hubiera aprendido el amor y la muerte, no sería quien es ahora.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preocupação deste trabalho foi, além de mostrar o desenvolvimento da narrativa – impactado pelas inovações tecnológicas – e as peculiaridades da ficção seriada em cada momento, identificarmos, na narrativa de *Game of Thrones*, quais as representações feitas das identidades femininas, no plural, já que, conforme exposto, elas são múltiplas e modificáveis.

Cada personagem analisada é peculiar por si só e representa uma dessas variáveis mulheres. Cersei Lannister é mãe, amante, esposa, rainha, estrategista, mas, acima de tudo, é o retrato do sujeito individualista presente na contemporaneidade. Cersei, protagonista em tudo o que faz, assume as rédeas das situações e submete os que estão ao seu redor às suas vontades e estratégias. É uma personagem narcísica: vê a si mesma em tudo o que ama (o irmão gêmeo, seu lado masculino, e os filhos, que representam sua continuidade), sendo que todos os seus movimentos protetores culminam para a sua manutenção na guerra dos tronos. E que guerra não é essa senão a enfrentada por todos nós, diariamente, em nossa sociedade? Seja com os índices de violência, com a saúde pública e a educação ainda longes do considerado ideal, em algum momento precisamos pensar em nós, em como conquistarmos o nosso espaço e seguirmos com os nossos objetivos.

Cersei almeja o poder total, apesar de, algumas vezes, ser freada pelos fatos (como no episódio da morte de Eddard Stark). Ela atualiza Lady MacBeth, sempre trabalhando para deter as cordas do poder disfarçado em amor, sentimento este que ela apresenta como razão de suas ações. Gananciosa, joga sempre para ganhar. Não importa que altere a verdade dos fatos: Cersei, maquiavelicamente, demonstra que os fins justificam os meios.

Catelyn Stark representa, mais do que a mãe, a matriarca. Inicialmente relegada ao âmbito do privado por sua ocupação social, trazendo à narrativa o estereótipo da mãe-esposa, as condições impostas pela vida e pelos conflitos de Westeros a levam para a esfera do público. É a mulher que sai das cavernas e vai à caça, à luta. Catelyn surge como uma personagem de fundo e acaba, pelo desenrolar da narrativa, se tornando protagonista. A ausência do marido faz com que assuma o papel de mãe e de pai. Ao mesmo tempo, sofre metamorfoses, revelando, a cada virada na trama da narrativa, uma nova identidade, uma nova Catelyn: a mãe, a justiceira, a estrategista, a protetora, a vingativa, a conselheira, a embaixatriz, a negociadora.

Ela é o reflexo de muitas mães que conhecemos, múltiplas, que conseguem corresponder a tudo aquilo que a vida lhes impõe e que, à sua maneira, tomam a frente das situações – principalmente quando se veem sozinhas na chefia da família. Ao contrário de Cersei, Catelyn é benevolente, altruísta. Suas motivações são os outros, sua família. Porém, por mais que seus motivos e finalidades sejam divergentes, a matriarca dos Stark e a rainha de Westeros acabam, no fim, convergindo para a figura que aos outros protege. Cersei, por ver nisso uma vantagem. Catelyn, por enxergar com olhos de amor – os mesmos que, atrelados a gestos passionais e incalculáveis, a acabam levando a cometer erros. Mas, pela força que lhe foi concedida pelo matriarcado, segue em frente e rearranja as situações. Ela passa a ser um centro irradiador e defensor da casa, da família.

Já Daenerys Targaryen se mostra uma excelente representação do indivíduo contemporâneo. De princesa exilada, se transforma em *Khaleesi* e, ao fim da temporada, em Mãe dos Dragões. São três vidas diferentes, tomadas, por nós, como três identidades. Contudo, uma não exclui a outra, haja vista os diversos conflitos vividos por Daenerys, em que sua educação *westerosi* difere da postura de uma *Khaleesi*. A personagem encarna a metamorfose pela qual todos nós passamos em nossas vidas, com sua identidade se transformando e entrando em crise, na medida em que se vê inserida em contextos e situações diferentes, que vão demandar determinadas reações. Ao fim, surge outra Daenerys, composta por diversas camadas, mas que tentará, certamente, ser e se sentir completa.

Em cada momento demonstra aculturação, a qual permite, inclusive, conquistar o marido selvagem. Com ares de heroína, está pronta para dar prosseguimento à sua jornada de reencontro com seu reino, seu povo e, porque não, com o amor, já que ele foi o elemento motivador de suas grandes e profundas modificações. Os rituais pelos quais passa, o apoio encontrado nos ovos de dragão (que constituem o símbolo de um passado longínquo e lendário) e o apelo aos saberes da curandeira demonstram a necessidade do homem contemporâneo em buscar apoio nos amparos místicos e espirituais para tentar compreender o sentido da vida e a missão de cada um.

Percebemos, então, o poder do amor como força condicionante da narrativa para as três personagens. Em Cersei, é o amor-próprio que intensifica seu caráter narcísico; em Catelyn, o amor materno e pela família, sua motivação superior; em Daenerys, o amor pedagógico e de conquista, já que ela ensina o marido a amar, transmitindo a ele sua sensualidade e permitindo que ambos descubram, juntos, os mistérios desse amor. Esse é o

sentimento que move as mulheres há tempos, seja no seu ideal romântico ou em sua vivência diária: amor pela vida, pelo trabalho, pela independência, pela família, pelo estudo, pela plenitude.

A série, com seus ares medievais, se constitui, realmente, a grande metáfora apontada inicialmente neste trabalho. Isso porque, ao ofertar ao seu espectador tão variadas leituras do “ser mulher”, *Game of Thrones* cumpre com seu papel midiático de vitrine para que o indivíduo se projete, se identifique, reconheça estereótipos e diferenças, forme seu senso identitário, tudo isso através de sua narrativa. Assim, o trabalho consegue responder às perguntas formuladas e que plantaram as sementes da pesquisa, na medida em que foi possível mapear diferentes identidades femininas representadas.

Constata-se, assim, que os produtos midiáticos, como a ficção seriada, continuam buscando na realidade suas bases narrativas. Disso percebe-se sua importância no contexto da Comunicação e sua relevância para os estudos da área. Se *Game of Thrones* ainda constitui um sucesso de público e crítica é porque, além da narrativa ser muito bem delineada e a produção alcançar ares cinematográficos, o público, mesmo que inconscientemente, reconhece no que assiste o cenário em que vive. Esta é uma hipótese que pode ser desmembrada, futuramente, em um estudo de recepção, já que, de nossa parte, nos mantivemos no âmbito da produção. Verificar, na prática, como as mulheres enxergam as personagens femininas também possui grande valor, já que isto nos permite averiguar de que maneira a mensagem e as representações identitárias fornecidas estão sendo decodificadas.

Analisamos somente a primeira temporada, o que significa que, até o fechamento deste trabalho, há mais três disponíveis para estudo. As personagens femininas continuam ganhando destaque: surgem novas integrantes do jogo (como a mulher masculinizada que deseja se tornar um cavaleiro, Brienne de Tarth, e a sacerdotisa vermelha, Melissandre, a qual vai influenciar diretamente os rumos da guerra em Westeros); outras, já existentes na primeira temporada, alçam patamares de protagonistas em seus núcleos narrativos, como é o caso da filha de Catelyn, Arya Stark, a qual nunca se sentiu confortável na posição de moça obediente e prendada, desejando, por exemplo, aprender a empunhar uma espada e a lutar, e que se vê sozinha na corte após a morte do pai e deve, com sua perspicácia, conquistar sua sobrevivência na terra sem lei que se transformou o continente durante os conflitos. Existem, assim, possíveis desdobramentos futuros para esta pesquisa, na medida em que as identidades,

por serem múltiplas, fornecem variados olhares e oportunidades de estudo, graças a este objeto rico em possibilidades.

Certa vez, o autor da saga literária, George R. R. Martin, foi questionado sobre a concepção de seus personagens, já que determinados segmentos da sociedade atrelam às Crônicas um caráter feminista. Ele, por sua vez, alegou não concordar com esse posicionamento, que seria demasiado simplista. Seu objetivo é, de acordo com George, apenas mostrar, através de seus personagens, que todos somos humanos. Se depender de Cersei, Catelyn e Daenerys, o objetivo foi cumprido, sobretudo no que tange às questões identitárias femininas contemporâneas. Afinal, o universo feminino está representado, ao menos em alguns aspectos, por cada uma delas. E elas estão por toda a sociedade, movendo as peças do tabuleiro deste grande e verdadeiro jogo de rainhas.

REFERÊNCIAS

AMIM, Mônica. Literatura, Oralidade e Identidade. In: FERNANDES, Frederico; LEITE, Eudes Fernando (org.). *Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura*. Londrina: EDUEL, 2012.

ANGLBERGER, Albert J. J.; HIEKE, Alexander. Lorde Eddard Stark, rainha Cersei Lannister: julgamentos morais de diferentes perspectivas. In: JACOBY, Henry (editor). *A Guerra dos Tronos e a filosofia*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

ASSIS, R.B.B.R; CARVALHO, L.C.D; COUTO, P.R.D.; FERNANDES, G.M. Merchandising social e agendamento temático: a realidade cotidiana na telenovela. In: XVII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, 2012, Ouro Preto. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2012.

BARBOSA, Marialva. *História da comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2013.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – 2. A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Gabriela. *A discussão do conceito de qualidade no contexto televisual britânico*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-discussao-contexto-qualidade.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2014. Publicado originalmente na Líbero Revista Acadêmica da Pós-Graduação da Faculdade Casper Líbero, São Paulo, Ano VII, Nº 13/14, em 2005.

BORSA, Juliane Callegaro; FEIL, Cristiane Friedrich. *O papel da mulher no contexto familiar: uma breve reflexão*. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0419.pdf>>. Publicado em 13 jun. 2008. Acesso em: 14 set. 2014.

CABECINHAS, Rosa. *Processos cognitivos, cultura e estereótipos sociais*. In: Actas do II Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação. Covilhã: Universidade da Beira Interior, Covilhã, p.539-550, 2005.

CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1986.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1997. Edição digital disponível em: <<http://projeto-phronesis.files.wordpress.com/2009/08/joseph-campbell-o-heroi-de-mil-faces-rev.pdf>>.

CARPENTER, Edmund. As novas linguagens. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (org.). *Revolução na Comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

CARRIÓN, Jorge. Las tres vidas de Daenerys Targaryen. In: JUEGO de tronos. Madrid: Errata Naturae, 2012.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Versão digital para download disponível em: <http://geilsonferreira.weebly.com/uploads/1/5/8/7/15877722/o_anjo_pornografico_-_a_vida_de_nelson_rodrigues_-_ruy_castro.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2014.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. *A radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. UFMG, Minas Gerais, 2007.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. IN: ARIÈS, P; CHARTIER, R. (orgs.) *História da Vida Privada, 3: Da renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

COGMAN, Bryan. *Por dentro da série da HBO Game of Thrones*. São Paulo: LeYa, 2013.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite: Da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.

COUTO, Paloma Rodrigues Destro; RIBEIRO, José Luiz. Identidade e representação da mulher na série *Game of Thrones*: uma análise da personagem Cersei Lannister. In: XII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (ALAIC), 2014, Lima. *Anais...* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Paloma-Destro.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

_____. *Narrativa clássica e transmidiática em Harry Potter e as Relíquias da Morte – parte II*. Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a graduação em Comunicação Social. Juiz de Fora: Facom, 2013.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

DUMONT, Lígia Maria Moreira; SANTO, Patrícia Espírito. Leitura feminina: motivação, contexto e conhecimento. *Ciências e Cognição*, Rio de Janeiro, v.10, p.28-37, 2007. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/pdf/v10/m317143.pdf>>. Acesso em: 11 mai. 2014.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FECHINE, Y. et al. Como pensar os conteúdos transmídia na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). *Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FERRÉS, Joan. *Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GAME of Thrones – Primeira Temporada Completa (2012). Direção: David Benioff e D.B. Weiss. EUA: Warner Home Video. 5 DVDs.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 7a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem*. Nov., 1990. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>>. Acesso em: 19 mai. 2014.

HOUBRE, Gabrielle. A Belle Époque das romancistas. *Revista Estudos feministas*, Florianópolis, v.10, n.2, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14960>>. Acesso em: 19 mai. 2014.

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

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

KNOX, Simone. “Muito boa qualidade, de fato”: *Shooting the Past* e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na Era da televisão de qualidade americana. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

LAGARDE, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 4. ed. Ciudad del México: UNAM, 2005.

LAGO, Cláudia; ROMANCINI, Richard. *História do Jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 1998.

LIGNANI, Rafael Kegele. *A mulher da porta ao lado: a trajetória da personagem feminina nas séries de TV norte-americanas*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: Facom, 2010.

LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles S. (org). *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1966.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

MAFFESOLI, Michel. A barbárie em face do humano: as tribos pós-modernas. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 5-1-, 2010.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade*, vol. 18, p. 21-25, 2011.

MARCONDES FILHO, Ciro (coord). *Pensar – pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: NTC, 1996.

MASSAROLO, J. C. et al. Ficção seriada brasileira na TV paga em 2012. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). *Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MAZDON, Lucy. Introduction: Histories. In: HAMMOND, Michael; MAZDON, Lucy. *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

MCLUHAN, Marshall. O efeito do livro impresso na linguagem do século XVI. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (org.). *Revolução na Comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

_____. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Quando a voz ressoa na Letra: Conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. *Manda El-rei que eu Conte Outro: Literaturas da Voz da Modernidade*, Porto Alegre, v.21, n.42, jan. 2007.

MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. *Cultura de massas do século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2014.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica*. São Paulo: Annablume, 1993.

OLIVEIRA, Maria Odaisa Espinheiro. Da narrativa oral à representação do conhecimento. In: IX Congresso Isko España, 2009, Valencia. *Anais...* Valência: Universidad Politécnica de Valencia, 2009. p. 238-248. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=356731>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

PEDRO, Cláudia Bragança; GUEDES, Olegna de Souza. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. In: *Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas*. Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 24 e 25 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/1.ClaudiaBraganca.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2014.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de mulher: a brasileira vista por viajantes ingleses e norte-americanos durante o século XIX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

RIBEIRO, José Luiz. *Da Taquicardia à Poesia*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria da Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2001.

RIBEIRO, José Luiz. *Dramaturgia da Alteridade*. Juiz de Fora: Facom, 1998.

RIESMAN, David. As tradições oral e escrita. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (org.). *Revolução na Comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

RODRIGUES, Gislene. *A representação do feminino na telenovela brasileira*. Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a graduação em Comunicação Social. Juiz de Fora: Facom, 2004.

RODRIGUES, Raquel Timponi Pereira. *Polidimensionalidade da narrativa fílmica contemporânea: não-linearidade, transnacionalização e transmídia*. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

SARTORI, Giovanni. *Homo videns: televisão e pós-pensamento*. Bauru: EDUSC, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. Versão digitalizada disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/cesar.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2011.

SOUZA, Christine Veras de. *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*. Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2005.

SOUZA, Lidiane Aparecida Silva. *Imprensa Feminina: a mulher vista nas páginas das revistas*. Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a graduação em Comunicação Social. Juiz de Fora: Facom, 2002.

STARLING, Cássio. *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

TERCEIRA temporada de 'Game of Thrones' destaca elenco feminino. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/terceira-temporada-de-game-of-thrones-destaca-elenco-feminino-7989598>>. Acesso em 19 jul. 2013.

TULLMAN, Katherine. O encontro de Dany com os selvagens: relativismo cultural em *A Guerra dos Tronos*. In: JACOBY, Henry (editor). *A Guerra dos Tronos e a filosofia*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

VIEIRA, Antônio. *Sermão da Sexagésima*. 1655. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/vieira-antonio-sermao-sexagesima.html>>. Acesso em: 09 abr. 2014.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

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

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1928. Disponível em: <<http://virginiawoolf.wordpress.com/category/ensaios/>>. Acesso em: 19 mai. 2014.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Edusc, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.