

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA SÉRIE *GAME OF THRONES*: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM CERSEI LANNISTER

GI3: Ficção TV e narrativa transmídia

*Paloma Rodrigues Destro Couto*¹

*José Luiz Ribeiro*²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

Resumo

Neste trabalho buscamos entender quais representações da identidade feminina são fornecidas pela série norte-americana *Game of Thrones*, da HBO, através da personagem Cersei Lannister (Lena Headey). Partindo do pressuposto de que, na contemporaneidade, as identidades são fluidas, cambiantes, narrativas e construções em determinados espaços e em intervalos de tempo, esquematizamos o aparato teórico necessário para analisar as nuances da personagem. A mulher, com o passar dos anos, vem firmando seu espaço nesta sociedade composta de indivíduos em constante transformação, através de mudanças na concepção de sua identidade feminina e dos papéis assumidos no convívio social. Tomamos como objeto a primeira temporada de *Game of Thrones*, analisando os diálogos que Cersei, rainha de Westeros, estabelece com os demais personagens. Ela mostra seu poder e importância no jogo dos tronos, o que se vê com as mulheres de nossa atualidade.

¹ Mestranda em Comunicação e Identidades do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCom-UFJF); Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, Brasil. Email: palomadestro@hotmail.com

² Orientador do trabalho. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Email: zeluz@acessa.com

Palavras-chave: Identidades. Representação Feminina. *Game of Thrones*. Cersei Lannister.

Introdução

Na sociedade contemporânea, vemos o contínuo crescimento das discussões acerca das identidades, das representações e das relações sociais. 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 adota como tese no livro “A Cultura da Mídia” (2001):

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).

O autor (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.

Kathryn Woodward (2011, p.18) afirma que os sistemas de representação e os discursos vão construir lugares a partir dos quais o sujeito poderá se posicionar e poderá falar. Isso porque a representação fornece identidades individuais e coletivas, “e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?”.

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, itálico do autor).

Essas considerações demonstram que um produto audiovisual, como a série *Game of Thrones*, é capaz de transmitir determinadas questões identitárias, estereótipos e servir como palco para projeções e identificações do sujeito com a história apresentada

Os termos projeção e identificação são muito utilizados por Edgar Morin (2009) para designar formas de participação dentro do imaginário: em nosso caso, interação do espectador com o produto audiovisual. O imaginário é um sistema que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética.

Na relação mágica ou religiosa, a comunicação imaginária ecoa profundamente sobre a vida: o imaginário dita suas ordens. Na relação estética, ao contrário, pode parecer que a vida esteja colocada entre parênteses. Mas mesmo que só haja colocação entre parênteses, esta, apenas porque procura evasão ou divertimento, pode desempenhar um papel consolador ou regulador na vida, seja orientando as pressões interiores em direção às vias de escapamento imaginárias, seja permitindo as semi-satisfações psíquicas....; assim, por exemplo, as inumeráveis agressões cinematográficas podem aliviar em parte as necessidades agressivas impossibilitadas de serem satisfeitas na vida (Morin, 2009, p.81).

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 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, *italico do autor*).

A questão da identidade feminina é de extrema relevância ao pensarmos as discussões culturais contemporâneas. A mulher, com o passar dos anos, foi conquistando mais espaço em seu meio, modificando seu papel social e acrescentando-lhe atributos, o que gerou e gera impactos nas relações entre os indivíduos e na concepção de sociedade.

É neste sentido que enquadramos nosso objeto de análise. A série *Game of Thrones* alcançou um sucesso mundial, registrando altos índices de audiência. Somente nos EUA, mais de quatro milhões de espectadores assistiram ao início

da terceira temporada³, em março de 2013. Mas o que a série traz, no âmbito comunicacional, para agregar tantos espectadores e fãs?

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 e a terceira em 31 de março de 2013.

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 perde seu domínio e Robert Baratheon (Mark Addy) ocupa o Trono de Ferro. Os primeiros episódios da série tratam da relação entre Robert, agora rei, e seu grande amigo Eddard “Ned” Stark (Sean Bean). A realeza 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, e lá encontra problemas e conspirações encabeçadas, principalmente, pela rainha Cersei (Lena Headey) e seu irmão gêmeo, Jaime (Nikolaj Coster-Waldau), ambos da casa Lannister.

Nosso intuito é verificarmos quais os modelos identitários femininos são representados na primeira temporada da produção, por meio da personagem

³ Informação disponível em <<http://exame.abril.com.br/negocios/noticias/game-of-thrones-a-arma-da-hbo-contra-os-zumbis-deu-certo>>. Acesso em 20 de dezembro de 2013

Cersei Lannister. Cersei foi escolhida por sua própria condição dentro da trama: ela é rainha de Westeros, continente que é palco para a guerra dos tronos após a morte de seu marido e rei, Robert Baratheon. Neste contexto, Cersei assume ainda mais importância, pois passa a guiar seu filho Joffrey (Jack Gleeson) no comando do reino.

Por meio, então, de uma personagem forte e importante, poderemos ver quais as concepções sobre a mulher são trazidas por *Game of Thrones*, entendendo a série como representadora das condições identitárias atuais, que são fornecidas ao seu público.

Cersei e a nova mulher

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 sempre 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.

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.

Enquanto a socialidade do homem se dava no esporte, no jogo e na política, espaços tidos como impróprios para a mulher, esta, por muitas vezes, se refugiava na leitura que, “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” (Perrot, 1998, p.32).

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 Zanini (2006:49), 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:

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)

O incesto praticado pela rainha 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, para proteger o segredo, empurra a criança, que fica entre a vida e a morte. Este acontecimento terá reverberações futuras, quando a esposa de Ned, Catelyn (Michelle Fairley), ao descobrir que o atentado contra seu filho foi tramado pelos 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.



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



A rainha percebe a presença do menino



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 of Thrones, 2012).

Nesta passagem, fica claro o apelo de Cersei à questão da maternidade. Cecil Zanini 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 com as 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 o 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 of Thrones, 2012).

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 linguística, 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 (Zanini, 2006, p.51).

Em um diálogo com o filho Joffrey, 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 vassalos da casa, e o filho mais velho de Tytos, Tywin, liderou a resistência e massacrou os rebelados.

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 contada acima 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?

C: Todos que não sejam nós... são inimigos (Game of Thrones, 2012).



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” (Zanini, 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 fogem 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. 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 of Thrones, 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 of Thrones, 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 of Thrones, 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.



Ned faz uma declaração pública se afirmando como traidor



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



Ned é morto

Considerações finais

Ao enquadrarmos a primeira temporada de *Game of Thrones* sob a ótica da identidade feminina, percebemos que a série exemplifica todas as indicações teóricas acerca da representação social nas produções midiáticas. Constatamos a

correspondência entre situações atuais e as retratadas na obra, sobretudo a condição da mulher na contemporaneidade.

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

Por outro lado, a maternidade, traço capaz de distinguir a mulher do homem, também atua como um elemento motivacional das atitudes da rainha, já que ela sempre coloca o bem-estar e os interesses dos filhos como norteadores de sua política. 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.

Sendo assim, vemos que a mulher é ganha posição de evidência em *Game of Thrones*, já que, somente pela análise de Cersei, observamos o poder dado à identidade feminina na série. A mulher, ao ocupar local de destaque, tece a trama e movimenta as peças do tabuleiro, constituindo um verdadeiro jogo de rainhas na busca pelo Trono de Ferro de Westeros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cogman, B. (2013). *Por dentro da série da HBO Game of Thrones*. São Paulo: LeYa.

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

Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia*. Bauru: EDUSC.

Martín-Barbero, J. (2003). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Morin, E. (2009). *Cultura de massas do século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Perrot, M. (1998). *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

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

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

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



Zinani, C. J. A. (2006). *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*.

Caxias do Sul, RS: Edusc.