

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA MÍDIAS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS  
NÍVEL MESTRADO

CLARA MEIRA MORAES

**NASCIDA DA TORMENTA, A ÚLTIMA DE SEU NOME:**  
Construtos de (des)empoderamento feminino a partir de Daenerys Targaryen

**São Leopoldo**

**2022**

**CLARA MEIRA MORAES**

**NASCIDA DA TORMENTA, A ÚLTIMA DE SEU NOME:**  
Construtos de (des)empoderamento feminino a partir de Daenerys Targaryen

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção de título de **Mestre** em  
Comunicação, pelo Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação da Universidade  
do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Orientador: Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes

São Leopoldo

2022

M828n Moraes, Clara Meira.  
Nascida da tormenta, a última de seu nome : construtos de (des)empoderamento feminino a partir de Daenerys Targaryen / Clara Meira Moraes. – 2022.  
249 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.  
“Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes.”

1. Comunicação. 2. Daenerys Targaryen. 3. Desempoderamento. 4. Feminismo. 5. Mulher. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Bibliotecária: Silvana Dornelles Studzinski – CRB 10/2524)

CLARA MEIRA MORAES

**NASCIDA DA TORMENTA, A ÚLTIMA DE SEU NOME:**

Construtos de (des)empoderamento feminino a partir de Daenerys Targaryen

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Aprovada em 05 de maio de 2022.

**BANCA EXAMINADORA**

PROFA. DRA. ANA PAULA CRUZ PENKALA DIAS – UFPEL

(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)

PROFA. DRA. ANA PAULA DA ROSA – UNISINOS

(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)



PROF. DR. TIAGO RICCIARDI CORREA LOPES - UNISINOS

## **AGRADECIMENTOS À CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## AGRADECIMENTOS

É de senso comum que realizar um mestrado vem acompanhado de grandes dificuldades e intempéries. É praticamente um anedotário da academia que produzir uma dissertação é um processo cansativo, doloroso e estressante. Eu já sabia, mas eu não tinha ideia do quão difícil seria. De quebra, uma pandemia global surgiu e eu não tive nenhuma aula presencial, não conheci meus colegas e nem meus professores ao vivo/pessoalmente. Ser obrigada a ficar enclausurada em frente ao computador quase o dia inteiro, sem interações interpessoais, triplicou o esforço necessário para conseguir terminar esse trabalho.

Mas, por mais que o mundo estivesse desmoronando no meu entorno, terminar essa dissertação só foi possível graças a muito auxílio. Meu lar, mesmo que em certos momentos eu tenha ficado cansada dele, foi o meu porto seguro. Sem meu pai, minha mãe e minha irmã, talvez eu não estivesse aqui, enfim escrevendo os agradecimentos. Eles foram os grandes responsáveis por me fazer acreditar que eu seria capaz.

Obrigada à minha mãe, que sempre fez questão de me dar discursos motivacionais quando necessário e que usou o tempo dela para revisar meu trabalho. E, também, por ser minha melhor amiga, pelas longas conversas divertidas, por compartilhar dos mesmos hobbies que eu em momentos em que o que eu mais precisava eram distrações e alegria. Ao meu pai, que mesmo tendo de se adaptar ao online, conseguiu manter um ambiente de conforto e amparo, em que as pequenas coisas faziam toda a diferença. Obrigada pelo cafezinho de todo dia, pela cervejinha ocasional, pelos docinhos de presente e pelos 15 minutinhos de sol na varanda. À Alice, por conseguirmos, ainda que às vezes tenha sido difícil passar tanto tempo trancadas no mesmo ambiente, manter o companheirismo e a cumplicidade uma com a outra, compartilhando de nossas felicidades em comum. Além de sempre estar disposta a me ajudar com traduções e interpretações quando minha cabeça já não funcionava mais. À Serí, a mais nova gatinha da nossa casa, que chegou no início de 2021 e arrebatou o coração de toda família, deixando o isolamento muito mais feliz.

Ao Felipe, que também passou por suas próprias frustrações e dores durante esse período, mas que se manteve disponível sempre que eu precisava de carinho e desabafo. Obrigada por aguentar as lágrimas, os surtos e os mau-humores e por me proporcionar um colo garantido e ser meu confidente de todas as horas.

À minha vó Corina que, por mais que não saiba mais se estou na escola, na faculdade ou no trabalho, sempre se preocupa com meu bem-estar e me dá carinho. Aos meus avós Rosa e Nica, que me mandam boas energias, geralmente através de chamadas de vídeo, e com quem, nos poucos encontros que tivemos nos últimos dois anos, compartilhei muitas alegrias. À toda minha família, que sempre me deu força com palavras de incentivo e amor, por mais que eu não estivesse muito presente.

Às amigadas criadas através do mestrado, que, mesmo contra todas as probabilidades e sem nunca termos nos encontrado, conseguimos construir uma rede de apoio, ajudando uma à outra a entender conceitos, trocando referências bibliográficas e jogando conversa fora. À Amerian e a Julia, que foram as primeiras amigas que eu fiz, agradeço pelo suporte e pelas trocas realizadas no segundo semestre de 2020, pois graças a elas foi possível que eu continuasse. Ao nosso grupo de mestrandas que se formou posteriormente, – Julia, Amerian, Andressa e Bibiana –, em que foi possível trocarmos experiências sobre a pesquisa e, também, construirmos um espaço onde podíamos desabafar. Obrigada à Camila, que já me ajudava com questões do Grupo de Mídias antes até descobrirmos, por coincidência, que ambas gostávamos de BTS, fazendo com que nos aproximássemos de forma muito especial, além de ela também me auxiliar muito no desenvolvimento da minha dissertação.

Às minhas amigas Karen e Raysa, que se dispuseram a me ajudar quando eu precisava e são minha grande fonte de apoio, e pra melhorar, ainda prometeram me chamar de “Clara Mestra” daqui para a frente. À Gabi, que também foi presença constante durante todo esse tempo, assistindo séries juntas e conversando bastante.

Agradeço até mesmo às séries de TV encontradas, às músicas ouvidas, aos ídolos descobertos, que foram como uma porta para um paraíso seguro onde pude me refugiar. Além disso, fui agraciada com novas redes de amigadas através desses refúgios, que me trouxeram alento em momentos de grande dificuldade, com piadas, debates e até presentes. Obrigada Martha, Micaela e Priscylla.

É claro, agradeço imensamente ao meu orientador Tiago Lopes, que me guiou por essa caminhada. Mesmo que às vezes eu fugisse por medo de levar bronca, ele sempre valorizou os meus avanços. Obrigada por me instruir durante todo esse processo, por me incentivar e por me fornecer todo o conhecimento que adquiri graças a isso. Obrigada às professoras da banca de qualificação por todas as contribuições e apontamentos – Profa. Dra. Ana Paula da Rosa e Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral. À professora Ana, também agradeço pelas observações sobre o trabalho feitas em aula, que possibilitaram vários avanços na dissertação. Ao professor Dr. Gustavo Daudt Fischer, por gentilmente ter se disposto a me explicar o funcionamento do mestrado ainda em 2019 e pelas valiosas referências e sugestões para a minha pesquisa. Aos meus professores, colegas do Grupo TCAv e, também, aos colegas do PPG da Comunicação, por todas as trocas em aula e reuniões.

E, por último, agradeço aos que não estão mais aqui, mas que duram em minha memória, completando o quebra-cabeça de quem eu sou hoje com seus pedacinhos. Ao Petinho, nosso gatinho de 15 anos, que foi um grande companheiro durante minha vida e que alegrou nossa casa durante os primeiros meses da pandemia. E ao meu avô Fábio, meu segundo pai, que, mesmo com seu jeito quietão e sério, se estivesse aqui, com certeza gritaria de felicidade por mim quando eu entregasse esse trabalho, assim como ele gritou quando ganhei um prêmio em Gramado.



*"It is no easy thing to slay a dragon, but it can be done."*

— George R.R. Martin, A Game of Thrones

## RESUMO

Esta pesquisa busca compreender os construtos de (des)empoderamento feminino no audiovisual, tomando como base empírica de observação a trajetória da personagem Daenerys Targaryen, da série *Game of Thrones* (2011 - 2019). Outras personagens, pertencentes a um corpus expandido, também são evocadas. O objetivo principal deste trabalho é compreender as formas com que o (des)empoderamento é construído e, mais especificamente, investigá-los quanto aos seus recursos técnicos, estéticos e narrativos. Assim, será possível apreender como o poder, ou a perda dele, é produzido, enquanto construto tecnocultural, nas histórias das personagens. O quadro teórico, primeiramente, contextualiza o termo (des)empoderamento através de um viés feminista, para depois trazer um panorama sobre as relações de poder imbuídas na sociedade e, principalmente, como o gênero e a representação da mulher no audiovisual são afetadas pelo poder. Por fim, discute a presença de camadas memoriais e tecnoculturais nas imagens, nas quais se inscrevem significações que duram e se atualizam incessantemente. A metodologia possui um caráter memorial, em que a pesquisadora se coloca como o sujeito que percebe os construtos e elabora significações. Os movimentos utilizados que compõem o quadro metodológico são a cartografia, o perambular da *flânerie*, a criação de coleções temáticas e a dissecação, que, por fim, resultaram em três constelações chamadas *A mulher poderosa*, *A mulher incapaz* e *A mulher descartada*. Portanto, a partir do tensionamento entre o objeto empírico, os movimentos metodológicos e o referencial teórico, o trabalho busca apresentar as diferentes formas com que o (des)empoderamento feminino comparece nas imagens, considerando que as durações e atualizações encontradas nelas são advindas do contágio entre a tecnologia/técnica e a cultura.

**Palavras-chave:** Daenerys Targaryen. Desempoderamento. Mulher. Feminismo. Comunicação.

## ABSTRACT

This research seeks to analyze the constructs of female (dis)empowerment in audiovisual media through the character of Daenerys Targaryen, from *Game of Thrones* (2011 – 2019). Other characters that belong to an expanded corpus are also evoked. The main objective of this work is to comprehend the ways in which (dis)empowerment is constructed and, specifically, to look at its technical, esthetic, and narrative resources. Thus, it would be possible to apprehend how power, or the loss of it, is produced in the characters' stories as a technocultural construct. The theoretical discourse contextualizes the term (dis)empowerment through a feminist approach. Afterwards, it gives an overview on the relations of power interwoven in society and how gender and female representation in audiovisual media are affected by it. Lastly, it discusses the memorial and technocultural layers in the images, in which lasting significations that are constantly updating themselves are inscribed. The methodology is of memorial character, where the researcher inserts herself as the subject that perceives the constructs in order to find significations. The movements used, which make up the methodological frame, are cartography, the wandering of the *flânerie*, the creation of thematic collections, and dissection, which resulted in three constellations titled *The powerful woman*, *The incapable woman*, and *The discarded woman*. Thus, from the tension between the empirical object, the methodological movements, and the theoretical framework, this work seeks to present the different ways in which female (dis)empowerment is portrayed in the images, considering that the lasting and updating aspects found in them come from the contact between technology/technique and culture.

**Keywords:** Daenerys Targaryen. Disempowerment. Women. Feminism. Communication.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Daenerys Targaryen	20
<b>Figura 2:</b> Da esquerda para a direita: Sang-mi, Olivia Pope, Cassie, Serena Waterford, Jean Grey e Poussey Washington	23
<b>Figura 3:</b> Cassie revela que está sóbria enquanto está sendo molestada.	31
<b>Figura 4:</b> à esquerda, a cena de The Handmaid's Tale. À direita, a cena de Orange is the New Black.	32
<b>Figura 5:</b> Super heroínas se unem para lutar contra o exército.	34
<b>Figura 6:</b> Os vigilantes de The Boys.	36
<b>Figura 7:</b> Daenerys Targaryen e Jean Grey, descontroladas.	54
<b>Figura 8:</b> Medusa (1597), de Caravaggio.	56
<b>Figura 9:</b> Emmy Von N à esquerda. Dilma Rousseff na capa da ISTOÉ à direita.	57
<b>Figura 10:</b> a calmaria antes da tempestade	62
<b>Figura 11:</b> a retomada do poder masculino	63
<b>Figura 12:</b> a mulher destemperada.	64
<b>Figura 13:</b> a desumanização da mulher como recurso narrativo	65
<b>Figura 14:</b> o superior versus o inferior	66
<b>Figura 15:</b> a morte como a aniquilação definitiva do poder da mulher	67
<b>Figura 16:</b> timeline do vídeo no Premiere Pro	68
<b>Figura 17:</b> mulheres no topo	70
<b>Figura 18:</b> o chão x mulher	71
<b>Figura 19:</b> Cenas finais de alguns episódios das primeiras seis temporadas de Game of Thrones	77
<b>Figura 20:</b> Algumas cenas finais das duas temporadas finais de Game of Thrones.	78
<b>Figura 21:</b> Jon Snow e Daenerys iniciando seus pronunciamentos para com os condenados.	80
<b>Figura 22:</b> Jon luta consigo mesmo para prosseguir com sua decisão.	81
<b>Figura 23:</b> Diferença de enfoque entre Jon Snow e Daenerys.:	82
<b>Figura 24:</b> Daenerys aparece em frente ao seu povo após a conquista.	84
<b>Figura 25:</b> Serena, Cassie, Olivia e Cersei Lannister, respectivamente.	87
<b>Figura 26:</b> Daenerys se encaminha para dar seu grande discurso para seus subordinados.	87
<b>Figura 27:</b> Semelhanças nos planos traseiros dos empíricos.	88
<b>Figura 28 (1a e 1b):</b> Primeiro plano de Daenerys na cena de análise	90
<b>Figura 29:</b> Evolução das vestimentas de Daenerys Targaryen.	91
<b>Figura 30 (1c e 2):</b> O primeiro encontro de Daenerys e o Trono de Ferro	92
<b>Figura 31 (3 e 4):</b> Daenerys se encaminha para o Trono	93
<b>Figura 32 (5 e 6):</b> Seu caminho para o Trono	93
<b>Figura 33:</b> Daenerys no episódio 4 da terceira temporada. Conquista o exército de Imaculados.	94
<b>Figura 34:</b> Daenerys acaba de ver seu irmão abusivo morrer (esquerda). Daenerys é ovacionada por seus novos súditos, que a chamam de Mhysa (direita).	94
<b>Figura 35 (7 e 8a):</b> Daenerys se aproxima do Trono	95
<b>Figura 36 (8b e 9):</b> Daenerys tocando no Trono	95

<b>Figura 37:</b> Serena, Cassie, Olivia e Sang-mi e os objetos de poder	96
<b>Figura 38 (12):</b> Daenerys olha para Jon com o Trono de Ferro ao fundo.	96
<b>Figura 39:</b> a busca por mudança através de ações coletivas ou individuais de empoderamento	97
<b>Figura 40:</b> Daenerys observa Jon ser exaltado por Tormund.	100
<b>Figura 41:</b> Daenerys enlutada por suas perdas.	101
<b>Figura 42:</b> Sang-mi, Olivia e Jean, respectivamente.	102
<b>Figura 43:</b> Professor Xavier sobre Jean; Piscatella, guarda penitenciário, sobre detenta.	103
<b>Figura 44:</b> Cassie e Sang-mi, respectivamente.	108
<b>Figura 45:</b> Conversa entre Tyrion e Jon Snow (superior); Magneto e Jean Grey (inferior)	110
<b>Figura 46:</b> O olhar que julga	111
<b>Figura 47:</b> Jon e Tyrion discutem sobre o destino de Daenerys	112
<b>Figura 48:</b> Wolverine declara ser o único capaz de parar Jean.	113
<b>Figura 49:</b> Olivia aponta a arma para seu captor.	113
<b>Figura 50 (13):</b> Jon Snow entra em cena	115
<b>Figura 51:</b> Os adversários	116
<b>Figura 52:</b> acima e abaixo	119
<b>Figura 53:</b> Porto Real, a capital dos Sete Reinos.	121
<b>Figura 54:</b> As escadas em Parasita.	122
<b>Figura 55:</b> O corpo de Poussey permanece no refeitório, mesmo após quase um dia desde sua morte (à esquerda); Sang-mi desmaia após ser fisicamente agredida por seu pai em frente aos policiais e membros do culto, enquanto todos olham sem tentar impedir (à direita).	122
<b>Figura 56:</b> Sang-mi está deitada na cama, coberta pelo corpo do líder do culto (à esquerda); Uma cruz é refletida na pupila de June.	123
<b>Figura 60:</b> Planos fechados e detalhes das mãos das mulheres vítimas de violência.	125
<b>Figura 61:</b> Sang-mi e Olivia enclausuradas.	126
<b>Figura 62:</b> As palavras finais de Jon e Wolverine.	128
<b>Figura 63:</b> Os últimos momentos de Dany, Jean, Poussey e Cassie.	129
<b>Figura 64:</b> Daenerys e Jean à mercê de seus amados, findadas.	130
<b>Figura 65:</b> Dany e Jean inofensivas.	132
<b>Figura 66:</b> a mulher inferiorizada.	134
<b>Figura 67:</b> o chão como o lugar do desempoder	135
<b>Figura 68:</b> A morte	136
<b>Figura 69:</b> uso do plongée absoluto em outros filmes com a finalidade de transmitir vulnerabilidade ou mostrar a morte de algum personagem	137

## **LISTA DE QUADROS**

<b>Quadro 1:</b> Construções arquitetônicas e sua relação com o poder	<b>120</b>
<b>Quadro 2:</b> As inscrições memoriais através das eras	<b>131</b>

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
1.1 Corpus de pesquisa	19
1.1.1 Daenerys Targaryen	19
1.1.2 Corpus expandido	22
1.2 Justificativa e Estado da Arte	26
2. (DES)EMPODERAMENTO FEMININO	30
3. O PODER NO TECIDO SOCIAL	39
3.1 A mulher no Primeiro Cinema	39
3.2 As relações de poder	42
3.3 O poder e seu efeito nas relações de gênero	44
3.4 A representação da mulher no audiovisual	47
4. MEMÓRIA E TECNOCULTURA DAS/NAS IMAGENS	51
4.1 As inscrições memoriais das/nas imagens	52
4.2 As audiovisualidades da tecnocultura nas/das imagens	54
5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	59
5.1 <i>Flânerie</i>	60
5.2 Coleções	61
5.3 Dissecação	67
5.4 Flanando, cartografando e dissecando	68
5.5 Constelações	71
6. A MULHER (DES)EMPODERADA	74
6.1 Constelação 1: A mulher poderosa	74
6.1.1 <i>“Eu não sou uma mulher comum. Meus sonhos se tornam realidade.”</i>	75
6.1.2 <i>“Eu sou Daenerys Nascida da Tormenta, do antigo sangue de Valéria e eu vou tomar o que é meu. Com fogo e sangue, eu tomarei!”</i>	83
6.1.3 <i>“Eu farei o que Rainhas fazem. Eu governarei.”</i>	89
6.2 Constelação 2: A mulher incapaz	98
6.2.1 <i>“Que tipo de pessoa sobe em um dragão? Um louco ou um rei!”</i>	98
6.2.2 <i>“Eu receio que pintos sejam importantes.”</i>	111
6.3 Constelação 3: A mulher descartada	117
6.3.1 <i>“Você é o escudo que guarda os reinos dos homens.”</i>	118
6.3.2 <i>“Às vezes o dever é a morte do amor”</i>	127
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144
FILMOGRAFIA	149

## 1. INTRODUÇÃO

Sempre fui intensa quanto às coisas que gostava. Assim que descobria um novo “vício”, eu me rodeava daquilo como um alento, que vinha acompanhado do sentimento de euforia. Foi assim com *Harry Potter*<sup>1</sup>, foi assim com *Brooklyn Nine-Nine*<sup>2</sup>, e foi assim com *Game of Thrones*<sup>3</sup>. O audiovisual, mais do que a minha área de trabalho, é o meu refúgio, meu cantinho de júbilo. Para mim, é quase regra criar um grande apego emocional pelos filmes e séries que amo.

Portanto, não é nem um pouco surpreendente que esta pesquisa tenha começado de fato quando eu — de maneira bastante exaltada — bradava as razões pelas quais acreditava que Daenerys Targaryen e outras personagens de *Game of Thrones* teriam sido vítimas de uma escrita machista por parte dos roteiristas e produtores da série. Após me escutar, minha mãe me questionou por que eu não tentava fazer um Mestrado em que poderia estudar essas questões pela qual eu me interessava tanto. A partir daí, considerei encarar o desafio.

O audiovisual é minha paixão. Através dele dou risada, sinto empatia, fico triste, conheço pessoas novas, compartilho experiências com pessoas que gosto, aprendo sobre o ser humano. O audiovisual é, principalmente, a forma com a qual me comunico. Eu não possuía tanta familiaridade com a escrita acadêmica, mas, fazer este trabalho me ensinou que consigo me comunicar de outras formas também. Com isso, gostaria de transmitir a quem irá lê-lo a importância das problemáticas aqui tratadas para o futuro. E quem sabe, assim, tentar transformar positivamente, nem que seja um pouquinho, a ordem vigente de poder e as vivências da mulher em sociedade.

\*\*\* \*\*

---

<sup>1</sup> Série de sete livros de fantasia, escrita por J.K. Rowling (1997 – 2007). A série se trata das aventuras de Harry Potter, que após descobrir que é um bruxo, é convidado a estudar na escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts.

<sup>2</sup> Sitcom de oito temporadas, criada por Dan Goor e Michael Schur (2013 – 2021). A trama gira em torno do cotidiano dos detetives da 99ª Delegacia do Brooklyn, em Nova Iorque.

<sup>3</sup> Série de fantasia de oito temporadas, criada por David Benioff e D. B. Weiss (2011 – 2019), baseada na série de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin. A trama gira em torno das entre famílias nobres que disputam a posse do Trono de Ferro dos Sete Reinos.



Vivemos em uma sociedade estruturalmente patriarcal. No audiovisual não é diferente. A maior parte de quem produz, escreve e dirige produtos audiovisuais são homens brancos héteros e cisgêneros. Portanto, não surpreende que a forma como as mulheres são retratadas seja impregnada por concepções, estereótipos e preconceitos, naturalizados pela ordem de poder instalada na sociedade. Segundo Penkala e Ebersol (2020), tanto o cinema quanto a TV e a literatura narram o mundo com base em sua construção discursiva, ou seja, a partir da percepção dominante e hegemônica. Essa perspectiva é o patriarcado, ordem estrutural e sistêmica na sociedade, e definida pelas feministas como “a formação social em que os homens detêm o poder”. No patriarcado, o poder pertence aos homens e pode ser considerado “sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de ‘opressão das mulheres’”. (PENKALA; EBERSEOL, 2020, p. 1 – 2).

Ainda, sobre a representação feminina no cinema, Kaplan sustenta em *A mulher e o Cinema* que:

[...] os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (KAPLAN, 1995, p. 45).

Tais imposições patriarcais refletem na presença de mulheres tanto por trás das câmeras quanto quando estão protagonizando nas telas. Em uma pesquisa de 2018 que analisou os dados das cem maiores bilheterias norte-americanas, foi constatado que apenas 11,6% das equipes eram compostas por mulheres.<sup>4</sup> Já das duzentas e cinquenta maiores bilheterias de 2017, o número é ainda menor, apenas 3% do total de membros das equipes de filmagem eram mulheres. Quanto à presença de mulheres nas telas, os dados também são altamente desproporcionais: apenas 24% dos filmes hollywoodianos de 2018 possuíam protagonistas femininas. A partir desses números, percebe-se que a desigualdade de gênero ainda constitui um problema no contexto da produção audiovisual. Pode-se identificar algum avanço, porém, o caminho a percorrer é ainda bastante longo.

Em consonância e em resposta a movimentos por uma maior participação feminina na indústria e nas telas, observa-se, nas últimas duas décadas, um crescimento de

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/mulheres-no-audiovisual-uma-reflexao/>> Acesso em 20 jan, 2020.

personagens femininas “empoderadas”.<sup>5</sup> No entanto, mesmo quando personagens femininas são representadas como sujeitos possuidores de algum poder, frequentemente este poder lhes é retirado ou, de alguma forma, apresentado como não sendo pertinente/pertencente a elas. Pode-se exemplificar essas situações com diversas personagens: Poussey Washington<sup>6</sup>, da série *Orange is the New Black* (2013 – 2019); Lexa<sup>7</sup>, de *The 100* (2014 – 2020); Marla Grayson<sup>8</sup>, de *Eu Me Importo* (2020); Lady Mary<sup>9</sup>, de *Downton Abbey* (2010 – 2015), Sang-mi<sup>10</sup>, de *Save Me* (2017) e tantas outras.

Shaw (2008) afirma que as artes não somente nos proporcionam prazer, mas também, podem ser decifradas como as representantes do conhecimento sobre o mundo em qualquer época ou em qualquer cultura. Ainda, a autora complementa que esses elementos culturais são essenciais para organizar e refletir como as tecnologias impactam as estruturas sociais e a vida cotidiana.

Dessa maneira, os filmes acabam transmitindo na tela o olhar técnico e culturalmente construído, tratam-se de construtos tecnoculturais produzidos pelos meios de comunicação. Levando isso em consideração, no audiovisual, situações como essas, em que personagens femininas sofrem ameaça ou têm seu poder diminuído ou retirado, evidenciam um ciclo recorrente de restauração de uma dada ordem de poder, culturalmente estabelecida. Essas recorrências ficam marcadas nas imagens, através de rastros que duram e se atualizam em outras obras, produzindo uma espécie de tecnocultura das imagens do desempoderamento feminino.

Partindo dessas considerações iniciais, observa-se que as situações nas quais as personagens em questão são colocadas, à primeira vista, trazem a sensação de empoderamento destas mulheres para os espectadores, atendendo, de certa forma, a uma expectativa social por maior protagonismo feminino. No entanto, em todos os exemplos

---

<sup>5</sup> Exemplos dessas personagens seriam Jessica Jones (da série *Jessica Jones*); Wanda Maximoff (pertencente ao universo Marvel); Katniss Everdeen (da saga *Jogos Vorazes*); Hermione Granger (da saga *Harry Potter*); Arya Stark (*Game of Thrones*); Olivia Pope (*Scandal*); Annalise Keating (*How to Get Away with Murder*), entre outras.

<sup>6</sup> Morta após se unir a um protesto pacífico contra o autoritarismo dos guardas penitenciários.

<sup>7</sup> Líder do seu clã, morta por uma bala perdida.

<sup>8</sup> Após conseguir se fixar no mercado como uma grande potência, é morta por um antigo cliente que quis vingança.

<sup>9</sup> Personagem da série que se passa na Inglaterra nos anos 1920. Ela é coagida a ter relação sexual com um homem após ele entrar em seu quarto e ameaçar expô-la.

<sup>10</sup> Presa em cativeiro por culto religioso, ela finalmente consegue fugir e vai até as autoridades locais pedir ajuda. Porém, ao chegar à delegacia é surpreendida pelos policiais, que a entregam para o culto pois eles relatam que ela é mentalmente instável.

acima citados em que o empoderamento feminino é representado nas telas, algo em comum acontece: tão logo elevadas a uma condição superior, as mulheres protagonistas sofrem revés, são amputadas de seu poder, restaurando-se a posição hierárquica patriarcal nesses universos. O que isto significa?

No artigo *Daenerys Targaryen e a mulher louca em Game of Thrones: gênero e crítica do pop no jornalismo*, Mendonça e Gonzatti afirmam que as mulheres da série geram “incômodos, fascínios e acalorados debates que sinalizam tanto um lugar de protagonismo e de empoderamento feminino quanto, ao mesmo tempo, de exploração desses corpos e da reiteração de uma lógica machista e patriarcal.” (MENDONÇA; GONZATTI, 2021, p. 228). Trata-se, conforme constataremos ao longo desta pesquisa, de uma lógica ambígua de (des)empoderamento feminino.

Nos parece importante que o empoderamento feminino no audiovisual produza ressonâncias positivas em diversos setores da sociedade, através, principalmente, da atuação de grupos feministas, que vêm trazendo sistematicamente à tona questionamentos das relações de gênero vigentes, nos seus mais variados aspectos. Por outro lado, e aqui reside o foco desta investigação, consideramos sintomático que tantas vezes estes construtos de empoderamento feminino no audiovisual não resistam, não se mantenham, sendo as personagens, não raro, punidas “exemplarmente” por questionarem um certo *status quo*.

Dessa maneira, esta pesquisa surge do desejo de compreender como personagens femininas são apresentadas no cinema e em outras mídias audiovisuais como construções culturais, evidenciando questões sociais de diferença de gênero, relacionadas sobretudo à representação de mulheres em situações de poder/perda de poder. Ademais, busca-se analisar os construtos através de um viés tecnocultural e memorial, de forma a compreender como se dão as inscrições de significado na imagem.

A elaboração do problema de pesquisa deriva de uma série de movimentos constituídos a partir de formulações do filósofo francês Henri Bergson, as quais dão origem ao que ficou conhecido como o método intuitivo bergsoniano (DELEUZE, 2004). Tal método é composto por três regras (mais duas complementares), que são: aplicar as regras do verdadeiro e do falso no problema; dividir o misto em elementos que diferem por natureza; procurar resolver o problema em função do tempo e não do espaço (DELEUZE, 2004, p. 26).

Para Bergson, [...] todas as coisas têm dois modos: o modo de ser e o modo de agir. No modo de ser, a coisa é dura no tempo e na memória virtualmente. Mas porque para durar precisa agir na matéria e no espaço, ela se atualiza diferenciando-se de si em cada atualização. Nos atuais ela nos apresenta ao olhar como um misto de virtualidade e atualidade, um misto de tempo e de espaço, de memória e de matéria - as duas tendências que constituem qualquer misto. (KILPP, 2013, p. 7).

Sendo assim, o atual de minha pesquisa é dado a partir das imagens de (des)empoderamento de Daenerys Targaryen, as quais expressam, no plano material, transformações no modo de agir do objeto e constantes atualizações, e, por isso, se definem como a materialidade constituinte do misto bergsoniano. Já o virtual seria os construtos de (des)empoderamento feminino no audiovisual, aquilo que dura no tempo, e que está inscrito nessas imagens. Os parênteses presentes no (des) são necessários pois verifica-se que, para encontrar os construtos do (des)empoderamento feminino no audiovisual, é necessário investigar, também, como se dá o empoderamento das personagens em tais situações, pois esses fenômenos não são mutuamente excludentes.

Tendo em vista o exposto até aqui, o problema central da pesquisa se apresenta da seguinte forma: **como os construtos de (des)empoderamento feminino no audiovisual se atualizam a partir da personagem Daenerys Targaryen?**

Desde o início de meu percurso no mestrado, o objeto empírico de pesquisa passou por diversas mudanças. Inicialmente, o foco foi colocado em uma única personagem de uma série de TV – Daenerys Targaryen, da série *Game of Thrones* (HBO). Com o desenrolar da pesquisa, outras personagens que passam por situações nas quais configura-se a perda de poder foram incorporadas como parte de uma espécie de corpus expandido de observação, que tem Daenerys como personagem central. Fazem parte desse corpus expandido as seguintes personagens: Cassie, de *A Bela Vingança* (2020); Poussey Washington, de *Orange is the New Black* (2013 – 2019); Olivia Pope, de *Scandal* (2012 – 2018); Sang-mi, de *Save Me* (2017); Jean Grey, de *X-Men: O Confronto Final* (2006) e Serena Waterford, de *The Handmaid's Tale* (2017 – presente).

Em síntese, a presente pesquisa tem como objetivo principal compreender, através da análise da personagem Daenerys Targaryen, de *Game of Thrones* (HBO, 2011 - 2019), os construtos de (des)empoderamento feminino no audiovisual. Quanto aos objetivos específicos, busca-se investigar, a partir da análise dos procedimentos técnicos, estéticos e narrativos empregados na elaboração de obras audiovisuais, como o poder ou, no caso, a perda dele, é produzido, enquanto construto tecnocultural, nas histórias das

personagens. Ainda, a partir das afecções da pesquisadora que percebe os construtos de forma memorial, busca-se compreender tanto as imagens de empoderamento quanto as de desempoderamento.

A seguir, apresenta-se brevemente uma síntese de cada seção deste trabalho.

O segundo capítulo, intitulado **(des)empoderamento feminino**, contextualiza o termo “empoderamento” através da perspectiva feminista.

O terceiro capítulo, de nome **o poder no tecido social**, traz um panorama da presença invisibilizada das mulheres no Primeiro Cinema e costura isso com as relações de poder presentes na sociedade. Também se realiza uma conceituação mais aprofundada a respeito das relações de gênero e na forma como a mulher é retratada nas telas, quando detentora de poder.

Na quarta seção capitular, que se chama **memória e tecnocultura das/nas imagens**, discute a presença de camadas memoriais e tecnoculturais nas imagens, em que se inscrevem significações de forma cultural e social. Evidencia-se que essas inscrições perduram pelo tempo e espaço, e se atualizam constantemente.

No quinto capítulo deste trabalho, apresenta-se os **procedimentos metodológicos**, que abarca diversos movimentos. A metodologia revela um caráter memorial, em que a pesquisadora se coloca como o sujeito que percebe os construtos e situa seu próprio corpo na análise desses construtos. Um primeiro procedimento cartográfico, a *flânerie*, foi utilizado para transitar por entre os produtos audiovisuais, através da organização de mapas a partir das afecções pessoais da pesquisadora e de sua percepção desses objetos. Deste movimento, surgiram alguns agrupamentos temáticos, que nesta pesquisa chamamos de coleções, as quais se baseiam nas qualidades tecnoestéticas e plásticas das imagens escolhidas. Posteriormente, essas imagens foram dissecadas e cartografadas, através da feitura de um compilado em vídeo das personagens. Finalmente, foram organizadas em três constelações chamadas, respectivamente: *A mulher poderosa*, *A mulher incapaz* e *A mulher descartada*.

Por fim, o sexto capítulo consiste na análise das constelações e carrega o nome de **A mulher (des)empoderada**, em que são investigados de forma mais profunda os construtos encontrados nas imagens, a partir das afecções da pesquisadora e do referencial teórico do trabalho.

Os resultados serão apresentados nas **considerações finais**.

## 1.1 Corpus de pesquisa

A personagem Daenerys Targaryen, de *Game of Thrones* (2011-2019), é a personagem central escolhida para guiar nossas análises sobre construtos de (des)empoderamento feminino no audiovisual. A personagem é protagonista de oito temporadas no universo de *Game of Thrones*, com um total de 524 minutos de tempo de tela<sup>11</sup>, que equivalem a quase nove horas. Tendo em vista que abarcar todo esse tempo de tela resultaria em uma análise extremamente extensa, o principal foco de nossas observações sobre a personagem é delimitado aos quatro últimos episódios de *Game of Thrones*, mais especificamente, às imagens da morte da personagem. No entanto, durante a feitura da análise, vê-se necessário retomar algumas imagens anteriores a esses episódios de forma a contextualizar sua história e fazer comparações. Com o intuito de apresentar, mesmo que brevemente, sua história ao longo da série, será esboçado um rápido apanhado de alguns dos principais momentos de sua jornada.

### 1.1.1 Daenerys Targaryen

Uma das principais personagens da série *Game of Thrones* (2011-2019), Daenerys (Figura 1) foi originalmente apresentada na saga de fantasia épica intitulada *As Crônicas de Gelo e Fogo*, publicadas em 5 volumes<sup>12</sup> pelo escritor George R. R. Martin. A série de TV estadunidense, que estreou em 2011, foi adaptada e criada, a partir dos livros, por David Benioff e D. B. Weiss, e seu título é o mesmo do primeiro livro da saga. A série, desde seu lançamento em 2011, tornou-se conhecida por suas personagens femininas fortes e complexas, dando origem, inclusive, à criação de símbolos da cultura pop, principalmente da personagem em questão, popularmente conhecida como *Khaleesi* e Mãe dos Dragões. Constitui-se em um dos maiores símbolos da emancipação feminina e da luta contra um regime machista e opressor da televisão dos últimos tempos, dando origem a frases icônicas que são referenciadas por muitas fãs, como por exemplo: “Sim, todos os homens devem morrer, mas nós não somos homens.”, “Não sou uma rainha, sou uma *Khaleesi*.” ou “Eu nunca fui *nada*! Eu sou o sangue do dragão!”.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p9umsr9>> Acesso em 4 jul 2021.

<sup>12</sup> Primeiro volume foi publicado em 1996 e o último lançou em 2011.

Figura 1: Daenerys Targaryen



Fonte: Google Imagens <sup>13</sup>

*Game of Thrones* tem livre inspiração no período da Idade Média em diversos aspectos. A série se passa nos continentes fictícios de Essos e Westeros. No continente de Westeros, também chamado de Sete Reinos, o rei Robert Baratheon é quem governa no início dessa saga. Daenerys Targaryen é a filha mais nova de Aerys II Targaryen, que foi destituído do trono por Robert Baratheon, durante a batalha que ficou conhecida como a Guerra do Usurpador. Após a morte dos seus pais, Daenerys - que era apenas um bebê - e seu irmão mais velho, Viserys, se exilam em Essos, pois seriam os sucessores ao Trono, e isso automaticamente os colocava em perigo. Os irmãos passam anos tentando convocar seguidores e aliados para a retomada do Trono, mas sem sucesso.

Logo no primeiro episódio, Viserys faz um acordo com o líder de um *khalasar Dothraki* (povo nômade do Continente vizinho de Essos), Khal Drogo, e obriga Daenerys a se casar com ele em troca de seu exército, o qual Viserys espera que o auxilie na reconquista do Trono. Daenerys recebe três ovos de dragão fossilizados de presente de casamento, e na noite de núpcias, é estuprada por Drogo. À medida que o tempo avança, após um período inicial de muitas dificuldades, ela ganha confiança para lidar com seus súditos, e, sendo a rainha dos *khalasar*, aprende a utilizar sua autoridade nesse meio. Depois de Viserys ameaçar a vida de Daenerys e de seu filho ainda no ventre, Drogo o mata - com sua permissão -, derramando ouro derretido em sua cabeça. Concomitantemente, notícias de que Daenerys está viva chegam ao Rei Robert, que envia um assassino para envenená-la. Contudo, sua tentativa fracassa e ela sobrevive ao

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://tinyurl.com/2cp92c37>> Acesso em 10 jun, 2020.

atentado. Pouco a pouco, o objetivo de se tornar a legítima Rainha dos Sete Reinos se torna um desejo. Em um confronto, Drogo sofre um ferimento leve, porém, sem acesso aos devidos cuidados, ele tem sepse. Daenerys tenta salvá-lo com a ajuda de uma feiticeira escravizada, e, para isso, ela paga o preço de ter a vida do seu filho, ainda no ventre, trocada pela vida do marido, que sobrevive, mas em estado vegetativo. Após perceber que ele não vai se recuperar, Daenerys o sufoca com um travesseiro. No funeral de Drogo, ela coloca seus três ovos de dragão em cima dele, aprisiona a feiticeira na pira e atea fogo a eles. Assim que o fogo começa a tomar conta, ela vai em direção à fogueira e entra no incêndio. Na manhã seguinte, tudo o que resta em meio às cinzas é Daenerys viva e na companhia de três dragões recém-nascidos.

Em meio a muitas adversidades, Daenerys vai adquirindo poder gradativamente. Ela parte em busca de poderio bélico e seguidores para sua causa. Como ela possui os três dragões, fato que é considerado um milagre, já que os dragões estavam extintos há anos, por muitas vezes ela é vista como uma divindade<sup>14</sup>. Além disso, possui qualidades que a caracterizam como uma líder justa, o que é realçado pelo seu esforço em libertar todas as pessoas escravizadas nas Cidades Livres de Essos. Eventualmente, Daenerys consegue um exército poderoso composto por *dothrakis* e Imaculados<sup>15</sup>, e, após governar a cidade de Meereen<sup>16</sup> por um curto período, ela decide finalmente atravessar o Mar Estreito, que separa Essos de Westeros, com seus súditos, exército e dragões.

Quando Daenerys chega em Westeros, ela se estabelece na Pedra do Dragão, que costumava ser a morada da família Targaryen e é onde Daenerys nasceu. Seu foco é criar aliados para tentar destituir Cersei Lannister (a atual rainha de Westeros) do Trono. Para tanto, ela cria alianças com várias famílias poderosas de Westeros, como Jon Snow - Rei do Norte (bastardo da família Stark) -, as famílias Tyrell e Martell. Daenerys salva Jon Snow<sup>17</sup> e sua trupe dos Caminhantes Brancos<sup>18</sup>, porém, acaba perdendo um de seus dragões no processo. Na volta para a Pedra do Dragão, ela e Jon dão início a um

---

<sup>14</sup> Além de Daenerys se considerar a Mãe dos três dragões, o povo também a vê como uma figura materna.

<sup>15</sup> Homens que foram retirados de suas mães ao nascer, castrados e treinados para terem lealdade absoluta ao seu mestre e não demonstrar fraqueza. Eles apenas são aprovados como Imaculados se conseguirem matar um bebê recém-nascido na frente de sua mãe.

<sup>16</sup> Depois que transforma o sistema econômico da cidade ao acabar com a escravidão, Daenerys toma controle da cidade para manter a paz.

<sup>17</sup> Personagem importante da trama de *Game of Thrones*. Par romântico da personagem em análise.

<sup>18</sup> Seres mortos-vivos que ameaçam a humanidade de extinção. Estão localizados no outro lado da Muralha, construída ao norte para defender Westeros, porém estão cada vez chegando mais perto.



relacionamento amoroso. Ela concorda em auxiliar o Norte na luta contra os Caminhantes Brancos, porém, é vista como uma forasteira e é recebida com desconfiança pela população nortenha. Após Bran Stark<sup>19</sup> contar à Jon Snow que ele é, na verdade, um Targaryen, Jon revela o segredo à Dany<sup>20</sup>. Isso significa que Jon é uma ameaça potencial a ela, por ser homem e ter também direito a reivindicar o Trono.

Após derrotarem os Caminhantes Brancos, começam os planos para a retomada do Trono, juntamente de seus conselheiros e aliados. Porém, ao voltar para sua base, sua frota é atacada, mais um de seus dragões é morto e sua melhor amiga é decapitada. Ela também sofre traição de um de seus conselheiros, que planejava um golpe para matá-la e levar Jon Snow ao Trono, o que a obriga a executá-lo. Daenerys marcha para a Capital com todo seu exército e seu dragão, destruindo a frota de Cersei e parte de seu exército, conseguindo a rendição da Capital. Porém, do alto de seu dragão, ela decide continuar atacando a cidade, exterminando todos abaixo dela, inclusive crianças e civis. Ela se apodera da cidade, e quando está finalmente na sala do Trono com Jon Snow, ele a apunhala no peito com uma adaga.

### **1.1.2 Corpus expandido**

As imagens, sequências e personagens escolhidas apresentam um aspecto norteador em comum com Daenerys. Todas mostram mulheres que passam por situações em que estão em uma posição de poder ou em vias de empoderamento, para, em seguida, terem esse poder extirpado. São variados os exemplos de como isso acontece: as personagens podem ser levadas à loucura, ao sacrifício, à morte; podem ser submetidas a algum modo de silenciamento, de mutilação e enclausuramento. Ao longo da pesquisa, foram selecionadas as seguintes personagens (Figura 2) e, simultaneamente, os episódios de (des)empoderamento em questão.

---

<sup>19</sup> Bran Stark é o filho de Ned Stark e Catelyn Stark, irmão adotivo de Jon Snow. Ele possui poderes e se intitula de o Corvo de três olhos, poder que possibilita que ele enxergue o passado, presente e futuro.

<sup>20</sup> Apelido de Daenerys, será utilizado durante o trabalho para evitar saturação e deixar a leitura mais prazerosa.

Figura 2: Da esquerda para a direita: Sang-mi, Olivia Pope, Cassie, Serena Waterford, Jean Grey e Poussey Washington



Fonte: Colagem elaborada pela autora.

A seguir, apresenta-se as personagens, uma breve sinopse das séries ou filmes dos quais elas participam, e os acontecimentos que serão analisadas mais profundamente de cada uma:

- Sang-mi, do drama coreano *Save Me* (2017). A família de Sang-mi se muda de Seul para o interior, pois seus pais estão com dificuldades financeiras. Seu pai paga por uma casa, porém, é enganado e quando chega no local a casa está caindo aos pedaços. No novo colégio, o irmão gêmeo de Sang-mi passa por episódios graves de *bullying*, por ter uma deficiência na perna direita. Por conta disso, seu irmão acaba se suicidando, o que fragiliza ainda mais a família. Com a mãe de Sang-mi doente mentalmente e sem opções de moradia, seu pai decide que se mudarão para Guseonwon, culto religioso que acolhe famílias em necessidade. Porém, o culto esconde verdades aterrorizantes, e utiliza de sua influência para fazer com que seus seguidores abdicuem de suas posses de modo a entrarem no “Barco da Salvação”. Sang-mi é mantida cativa para que se case com o líder do culto. Quando finalmente consegue fugir e recorrer às autoridades para pedir ajuda, seu pai e Irmãos do culto se adiantam e dizem à polícia que ela sofre de

problemas mentais. Ela tenta denunciá-los, mas passa por um episódio de *gaslighting*<sup>21</sup> e é desacreditada, por supostamente ser louca.

- Olivia Pope, da série *Scandal* (2012 - 2018). A série acompanha Olivia - ex-consultora de comunicações da presidência dos EUA -, que trabalha para proteger a imagem pública e os segredos da elite estadunidense. O presidente é o principal interesse amoroso da personagem e Olivia luta com esse dilema, pois ele é casado. Quando finalmente escolhe a si mesma na busca da felicidade, é sequestrada de modo a atingir o Presidente e revelar seus segredos. Ela passa por diversas provações para conseguir fugir, e quando parece finalmente ter sucesso, é enganada.
- Cassie, do filme *Bela Vingança* (2020). Cassie sempre quis ser médica, porém, ela passa por um evento traumático envolvendo sua melhor amiga e abandona a faculdade. Após a amiga se suicidar por conta do trauma e abuso que sofreu, Cassie busca vingança contra o homem que estuprou sua amiga, e, também, contra todos que compactuaram com o crime de alguma forma. Quando vai se vingar do estuprador, ela é surpreendida por ele e morta por sufocamento.
- Serena Waterford, da série *The Handmaid's Tale* (2017 - presente). As taxas de fertilidade caem pelo mundo inteiro e se instaura um caos mundial. Em meio à guerra civil, o governo totalitário da República de *Gilead* domina o território dos Estados Unidos. A sociedade se organiza hierarquicamente e é altamente militarizada e fanática. O poder é distribuído em castas sociais, conforme as interpretações extremistas dos contos bíblicos da Escritura Sagrada e de forma patriarcal. As mulheres não têm permissão para trabalhar, ter propriedades e nem ler. Por conta da infertilidade, mulheres fecundas são recrutadas para servir como aias para a elite governante. June, a personagem principal da série, é aia do Comandante Fred Waterford e se sua esposa Serena Waterford. Em determinada ocasião, Serena reúne as outras esposas e desafia os comandantes, demandando que as mulheres tenham permissão para ler, bem como acesso à educação básica.

---

<sup>21</sup> *Gaslighting* ou *gas-lighting* é uma forma de abuso psicológico no qual informações são distorcidas, seletivamente omitidas para favorecer o abusador ou simplesmente inventadas com a intenção de fazer a vítima duvidar de sua própria memória, percepção e sanidade. Casos de *gaslighting* podem variar da simples negação por parte do agressor de que incidentes abusivos anteriores já ocorreram, até a realização de eventos bizarros pelo abusador com a intenção de desorientar a vítima. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gaslighting>> Acesso em 10 de dez, 2020.

Em decorrência disso, seu marido e os outros comandantes ordenam que seu dedo mínimo seja amputado, como forma de punição e silenciamento.

- Jean Grey, da trilogia de filmes *X-Men* (2000-2006). Os *X-Men* são uma equipe de super-heróis, originária dos quadrinhos publicados pela *Marvel Comics*. Esses super-heróis são mutantes, humanos que nasceram com habilidades advindas de um salto evolucionário. Conseqüentemente, muitas pessoas comuns possuem medo e desconfiança dos mutantes, e os consideram como ameaças para a sociedade. Em *X-Men: O Confronto Final* (2006), descobre-se a cura para os mutantes serem humanos comuns. Porém, uma batalha é travada entre os mutantes que seguem Magneto – que defende que os mutantes sejam aceitos como são e a sobrevivência dos mais fortes – e os que seguem o Professor Xavier – que prega a tolerância. No filme anterior, Jean Grey supostamente morre ao se sacrificar pelos amigos, mas ela volta misteriosamente, mas sua personalidade está diferente. Jean é uma personagem que possui poderes telecinéticos, é uma das mais poderosas do universo *X-Men*. Tem desfecho parecido com o de Daenerys, uma vez que, após perder o controle do poder que possui, é também morta pelo homem com quem tinha um relacionamento.
- Poussey Washington, da série *Orange is the new black* (2013-2019). A série se desenvolve ao redor de Piper Chapman, que é condenada a cumprir 15 meses na prisão feminina federal de Litchfield. Durante a série, acompanha-se diversas personagens cumprindo pena na prisão. Poussey é uma delas, presa por ter algumas gramas além do permitido de maconha em sua posse. Após diversas ocorrências de abuso de poder por parte dos guardas penitenciários, as detentas se rebelam em um protesto pacífico, subindo nas mesas do refeitório e se recusando a descer. Os guardas as tiram de cima das mesas a força, e a detenta Suzanne começa a ter uma crise pânico e um dos guardas tenta detê-la. Poussey vai auxiliá-lo, mas ele entende que ela está o ameaçando. Em meio à confusão, ela é imobilizada com o joelho do guarda pressionando suas costas e a impedindo de respirar, e assim, morre<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> A atriz, Samira Wiley, se pronunciou sobre a morte da personagem após deixar a série, e afirmou que a forma como acontece faz referência às mortes de pessoas negras na vida real, como George Floyd, Pedro Henrique Gonzaga, Eric Garner, etc. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/06/26/atriz-se-choca-com-reacao-de-fas-a-reviravolta-de-oitnb-estao-bravos.htm>> Acesso em: 20 de nov, 2020.

Essas personagens e sequências escolhidas são resultado de meu próprio repertório audiovisual, portanto, mesmo com o trabalho extenso de perambulação por entre diversos produtos audiovisuais, as escolhas acabam inevitavelmente transparecendo a tendência ao audiovisual estadunidense e hollywoodiano, por mais que meu desejo fosse trazer uma diversidade de representação. Contudo, ao longo do trabalho, outras personagens diversas podem vir a aparecer através de *frames* relevantes para a pesquisa, de forma a comparar ou paralelizar com os construtos encontrados.

## 1.2 Justificativa e Estado da Arte

Em meu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Realização Audiovisual, desenvolvi uma pesquisa sobre como personagens femininas são representadas em seus universos narrativos.<sup>23</sup> O tema do presente trabalho, portanto, deriva de uma vontade pessoal de dar seguimento a esse estudo progressivo. Penso que muito de como nós, mulheres, enxergamos a nós mesmas e internalizamos nosso *eu* é proveniente do que consumimos no audiovisual e na TV. Como mulher, me sinto pessoalmente impactada por muitas formas de representação de personagens femininas que acompanho e assisto. Portanto, vejo como necessários trabalhos que forneçam uma leitura crítica do que assistimos e, também, para que sejam gerados apontamentos em direção a quem é responsável por criar essas personagens e representações.

Escolhi essa personagem especificamente por seu final ter tido um grande impacto negativo em mim e em muitas fãs, tanto como espectadora assídua quanto como mulher e feminista. Fiquei frustrada e desiludida com a narrativa seriada e com a forma de tratar suas personagens mulheres, o que me faz sentir a necessidade de expor essas problemáticas envolvendo essa personagem. A forma como ela é retratada comunica mensagens a quem assiste esse produto audiovisual e essas mensagens são importantes de serem discutidas. Além disso, acredito ser fundamental falar sobre os construtos de derrota, da perda de poder da mulher no audiovisual que duram nas narrativas, por ser um tema pouco explorado na academia.

Para a elaboração do Estado da Arte, as palavras-chave buscadas para a pesquisa bibliográfica “poder”; “mulher”; “audiovisual” através do Google Acadêmico, bem como

---

<sup>23</sup> Pesquisa intitulada *O DRAMA DE TRÊS MULHERES EM SÉRIE: A representação de três personagens femininas nas séries Downton Abbey, Mad Men e Scandal*, desenvolvida sob orientação do Prof. Ms. Gilson Vargas, concluída em novembro de 2016, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

as combinações entre os termos. As variações em inglês também foram buscadas. A maior parte dos resultados não se referiam ao campo da Comunicação. Portanto, foi difícil encontrar trabalhos que tratassem do audiovisual e da representação da mulher em relação ao poder. Porém, quando foi realizada a pesquisa dos nomes das personagens de análise associados à palavra-chave “poder”, os resultados foram positivos. Um dos artigos encontrados chama-se *A construção de poder em Game of Thrones: uma visão a partir da trajetória de Daenerys Targaryen*<sup>24</sup>, que analisa os conceitos e visões de poder, poder simbólico, relações sociais a partir de um contexto histórico. Outro artigo que beneficia esta pesquisa se chama *Gender and Power: The Phoenix/Jean Grey across Time and Media*<sup>25</sup>, que analisa as diferenças entre a personagem Jean Grey nas HQs e a representação dela nas telas em relação ao poder.

A palavra “desempoderamento” também foi buscada, mas por ser um neologismo derivado, os resultados foram escassos e a grande maioria apareceu direcionada às problemáticas sociais da vida da mulher, tais como os efeitos do Bolsa Família<sup>26</sup> no cotidiano das mulheres beneficiárias, o desempoderamento docente em curso nas escolas contemporâneas, mulheres com dificuldade no mercado de trabalho, o desempoderamento na gravidez, desenvolvimento da mulher no rural, entre outros. Porém, alguns resultados foram proveitosos, como artigos que tratam do que é o empoderamento segundo as teorias feministas, os quais estão sendo essenciais para a pesquisa. Um dos artigos é intitulado *Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista*<sup>27</sup>, que discorre sobre o contexto em que o termo foi criado, o fato de haver muitas discordâncias por conta da popularização do mesmo, e também elucida o conceito de acordo com o movimento feminista. Outro artigo encontrado que também foi benéfico para a feitura deste trabalho, se chama *Women’s Empowerment: What Works?*<sup>28</sup>, que

---

<sup>24</sup> TREIN, Clarissa A. A Construção de poder em *Game of Thrones*: Uma visão a partir da trajetória de Daenerys Targaryen. **Diversidade e Adversidades: O incomum na Comunicação**. V. 2, 15 p. 2017

<sup>25</sup> PRATER, Lenise. **Gender and Power: The Phoenix/Jean Grey across Time and Media**. Monash University. 11 p. 2019

<sup>26</sup> Programa governamental de apoio financeiro a famílias de baixa renda.

<sup>27</sup> SARDENBERG, Cecília M. B. **Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista**. 2012.

<sup>28</sup> CORNWALL, Andrea. **Women’s Empowerment: What Works? Journal of International Development**, UK, p. 342 – 359, mar/2016. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/jid.3210>> Acesso em 10 jun, 2021. Tradução livre: “O Empoderamento das Mulheres: O que funciona?”

também busca conceituar o termo e evidencia a relação do empoderamento com o desenvolvimento.

Após pequenas mudanças nos objetos empíricos<sup>29</sup>, foram feitas novas buscas especificamente focadas na personagem Daenerys Targaryen. Através da plataforma Google Acadêmico, foram buscadas as palavras-chave *poder* e *Daenerys Targaryen*, resultando em trabalhos que estão colaborando muito com a pesquisa, como a dissertação *Representações de gênero e cultura das mídias: uma análise de Game of Thrones*<sup>30</sup>, que possui grande parte de seu texto dedicada à personagem Daenerys, com o recorte na representação das relações de poder e gênero neste universo narrativo. A dissertação possui enfoque na análise da ascensão de grupos marginalizados no universo da série, tanto homens quanto mulheres, e desenvolve sobre como são retratadas as relações de poder.

Um artigo, também encontrado durante essa busca, foi proveitoso para a pesquisa, e é intitulado *Daenerys Targaryen: Mad or Madly Ended? A Feminist Analysis of Her Downfall*<sup>31</sup>, que analisa o desfecho da personagem através de um viés feminista, o que é similar com o que o presente trabalho se propõe. O artigo tem por objetivo identificar inscrições presentes na representação da personagem, de modo a verificar se seu desfecho foi por conta da loucura que corria em seu sangue Targaryen ou por causa de imposições patriarcais dos personagens e realizadores de *Game of Thrones*. Esse trabalho contribuiu de forma extensa na formulação do referencial teórico e na busca de referências bibliográficas que seriam benéficas para este presente trabalho.

Já a minha pesquisa se diferencia ao trazer um viés tecnocultural e memorial na análise das imagens, identificando códigos que se repetem e permeiam por entre a estrutura social e audiovisual. O enfoque do trabalho especificamente no (des)empoderamento feminino no audiovisual também se diferencia dos trabalhos encontrados na pesquisa da pesquisa, o que mostra sua relevância no contexto acadêmico.

---

<sup>29</sup> Anteriormente, seriam analisadas todas as personagens em questão de forma uniforme, sem que uma ficasse em evidência. Algumas personagens também foram trocadas por conta da falta de material que fosse ao encontro de outras personagens, como Joan Holloway, de *Mad Men* (2007 – 2015), e Arabella, de *I May Destroy You* (2020).

<sup>30</sup> COBO, F. **Representações de gênero e cultura das mídias: uma análise de Game of Thrones**. São Carlos, 2020.

<sup>31</sup> YAUSS, Barbara. **Daenerys Targaryen: Mad or Madly Ended? A Feminist Analysis of Feminist Analysis of Her Downfall**, USA, 2020.

Ademais, meu trabalho busca contribuir com a análise de um amplo repertório de diferentes representações do (des)empoderamento - através de Daenerys e das outras personagens -, que conversam entre si de forma tecnoestética e discursiva.



## 2. (DES)EMPODERAMENTO FEMININO

“Mulher?” Ela riu. “Isso deveria me insultar? Eu retornaria o tapa, se eu o considerasse homem.” Dany enfrentou seu olhar. “Eu sou Daenerys Filha da Tormenta da Casa Targaryen, a Não Queimada, Mãe dos Dragões, khaleesi dos cavaleiros de Drogo e rainha dos Sete Reinos de Westeros.”<sup>32</sup> (MARTIN, 2014, p.5).

Este primeiro capítulo, de caráter fundamentalmente teórico, apresenta uma investigação sobre o termo “empoderamento”. Uma vez que essa pesquisa tem como objeto os construtos de (des)empoderamento da mulher no audiovisual, é importante que seja feito um levantamento sobre o que significa esse termo no *mainstream* atual e, principalmente, para o movimento feminista. Além disso, se propõe visualizar como o patriarcado e o olhar do homem cis branco transbordam nas telas através de uma visada tecnocultural, refletindo sobre como a técnica contagia o tecido social e vice-versa. Temos, assim, um ambiente ressonante, onde “cria-se, faz-se circular, usa-se e apropria-se de construtos audiovisuais como modos singulares de expressão e significação da experiência do mundo”. (MONTAÑO, KILPP, 2015, p. 13-14).

A origem do termo empoderamento se deu nos anos 60, com o crescimento dos movimentos que lutavam pelos direitos civis da comunidade afro-americana nos Estados Unidos. A população negra, de forma a garantir seus direitos em uma sociedade determinada a manter a segregação racial, se mobiliza através de manifestações públicas de descontentamento com a lei e de desobediência civil, além de empreender um grande esforço no sentido de registrar eleitores, visando alcançar maior igualdade dos direitos democráticos. Alguns líderes negros, comandados por Stokeley Carmichael<sup>33</sup>, criaram um chamado pelo *Black Power*<sup>34</sup>, de modo a retomarem suas ancestralidades, se unirem e criarem um senso de comunidade. (STROMQUIST, 1997).

Segundo Stromquist (1997), o movimento das mulheres começa a vincular a noção/o conceito de empoderamento às suas manifestações na década de 70. A autora argumenta que, pelo fato de ambos os grupos – negros e mulheres - serem oprimidos na

---

<sup>32</sup> Tradução livre. No original: “Woman?” She chuckled. “Is that meant to insult me? I would return the slap, if I took you for a man.” Dany met his stare. “I am Daenerys Stormborn of House Targaryen, the Unburnt, Mother of Dragons, khaleesi to Drogo’s riders, and queen of the Seven Kingdoms of Westeros.

<sup>33</sup> Ativista negro do Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos, nas décadas de 1960 e 1970. Lançou a expressão *Black Power* e adotou postura revolucionária, o punho cerrado era o símbolo do movimento.

<sup>34</sup> Tradução livre: poder negro.

sociedade, eles contêm muitas similaridades quanto à forma de agir para atingir mudanças em relação às suas condições.

Então, qual seria a definição de “empoderamento”? No sentido estrito da palavra, percebe-se que originalmente ela se trata de um neologismo derivado. Hoje em dia, vários dicionários oficiais (em sua maioria *online*) já incluíram a palavra em seus registros e apresentam definições variadas. No dicionário *online* Priberam, a explicação é curta e vaga: “ato ou efeito de dar ou adquirir poder ou mais poder”<sup>35</sup>. Já no dicionário Michaelis, a definição é advinda da sociologia e traz as problemáticas, principalmente, da desigualdade das classes sociais:

Ação coletiva desenvolvida por parte de indivíduos que participam de grupos privilegiados de decisões. Envolve consciência social dos direitos individuais para que haja a consciência coletiva necessária e ocorra a superação da dependência social e da dominação política. É um processo pelo qual as pessoas aumentam a força espiritual, social, política ou econômica de indivíduos carentes das comunidades, a fim de promover mudanças positivas nas situações em que vivem. Implica um processo de redução da vulnerabilidade e do aumento das próprias capacidades dos setores pobres e marginalizados da sociedade e tem por objetivo promover entre eles um índice de desenvolvimento humano sustentável e a possibilidade de realização plena dos direitos individuais.<sup>36</sup>

Redirecionando essa definição para a luta das mulheres, é possível observar que o processo de empoderamento tem início quando a mulher toma consciência do sistema opressor onde está inserida, para que, a partir daí, busque mudanças concretas, através de atos individuais (que tem por finalidade uma mudança geral) e coletivos. Como exemplo de atos individuais descritos nas produções audiovisuais que fazem parte do corpus expandido desta pesquisa, temos a personagem Cassie, do filme *Bela Vingança* (2020). Cassie finge-se de bêbada para fisgar homens mal-intencionados que queiram se aproveitar dela e quando eles finalmente pegam a isca ela os desconcerta, revelando que está absolutamente sóbria, com o intuito de assustá-los para que pensem duas vezes antes de tocar em uma mulher sem seu consentimento (Figura 5). Ela também busca justiça pela amiga - que foi abusada na faculdade -, através de atos vingativos contra as pessoas diretamente relacionadas com o crime e que não foram punidas pela esfera judiciária.

Figura 3: Cassie revela que está sóbria enquanto está sendo molestada.

---

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/empoderamento>> Acesso em 04 jul, 2021.

<sup>36</sup> Dicionário Michaelis. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yckmzkz2>> Acesso em 4 jul, 2021



Fonte: *Bela Vingança* (2020). Capturas de tela feitas pela autora.

Para demonstrar uma forma de empoderamento coletiva, podemos utilizar algumas imagens presentes no corpus desse trabalho como exemplo. Na sociedade de *Gilead*, em *The Handmaid's Tale*, as mulheres não têm permissão para ler, então Serena reúne as esposas para reivindicarem o direito delas e de suas filhas poderem ler (Figura 6). Já em *Orange is The New Black*, onde o autoritarismo dos guardas penitenciários predomina, uma das presas se revolta e protesta pacificamente em cima da mesa do refeitório. Em seguida, todas as presidiárias se juntam a ela neste ato contra a truculência dos guardas da prisão (Figura 6). As duas cenas têm em comum mulheres se unindo em busca de mudança no sistema vigente de poder.

Figura 4: à esquerda, a cena de *The Handmaid's Tale*. À direita, a cena de *Orange is the New Black*.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2019) e *Orange is the New Black* (2016). Capturas de tela feitas pela autora.

Assim sendo, ambas essas formas de empoderamento – individual e coletivo – devem coexistir e serem integradas. León (2001) argumenta que utilizar o “empoderamento” apenas através do viés individual, limita o indivíduo a ter um entendimento de domínio e de controle sobre si, sem levar em conta todo o contexto social e histórico. Ainda, ela considera esse viés uma visão individualista, que exalta e prioriza a mentalidade de, em suas palavras: "fazer as coisas para si mesmo", tornar-se "bem-sucedido sem a ajuda dos outros". (LEÓN, 2001, p. 96). Além disso, essa individualidade acaba desconectando o indivíduo do significado da solidariedade e da cooperação, e por isso, deve-se agregar a autoconfiança e a autoestima ao coletivo, para atingir um senso

de comunidade. (LEÓN, 2001). Sobre isso, Young (1997) traz uma citação retirada de um Programa de Ação da Polícia Nacional sobre Educação (1986), do Governo da Índia:

As mulheres se tornam empoderadas através da tomada de decisões coletivas. Os parâmetros do empoderamento são: a construção de uma autoimagem positiva e autoconfiança, o desenvolvimento da capacidade de pensar criticamente, a construção da coesão de grupo e a promoção da tomada de decisões e ações.<sup>37</sup>

Ainda, Young (1997, p. 105) complementa que “o empoderamento inclui tanto a transformação individual quanto a ação coletiva” A partir dessa discussão, percebe-se que existem muitas divergências sobre o termo no movimento feminista. Hoje em dia, isso acontece principalmente em virtude de o termo ter se tornado altamente utilizado na mídia hegemônica, e, portanto, ter adquirido novos sentidos e significados. Com a popularização deste conceito, ele começou a ser usado cada vez mais em discursos “progressistas” por parte de políticos, peças publicitárias e grandes corporações. Isso acarreta uma inevitável banalização do conceito, o que faz com que muitas feministas não aprovem o uso do termo. (SARDENBERG, 2012). O empoderamento feminino, segundo o conhecimento popular, tornou-se muito mais sobre o que a mulher faz pelo progresso ao invés do que o desenvolvimento pode fazer pela mulher. (CORNWALL, 2016).

No audiovisual, é cada vez mais comum vermos personagens que são definidas pelo grande público e por seus realizadores como “empoderadas”, fortes e transgressoras. Muitas vezes, a representação dessas personagens ditas “empoderadas” acaba sendo um tiro que sai pela culatra quando construída de forma superficial. A utilização da personagem feminina forte vem por muitas vezes carregada de inscrições mercadológicas, estando presente na obra como se estivesse cumprindo uma “cota” de representação, ou seja, o neoliberalismo se apropriando do termo.

No filme *Vingadores: Ultimato* (2019), da Marvel, é mostrado um exemplo que causou grande comoção entre feministas. Na sequência da batalha final, Homem-

---

<sup>37</sup> Tradução livre. No original: “Las mujeres se tornan empoderadas a través de la toma de decisiones colectivas. Los parámetros de empoderamiento son: la construcción de una autoimagen y autoconfianza positiva, el desarrollo de la habilidad para pensar críticamente, la construcción de la cohesión de grupo y la promoción de la toma de decisiones y la acción”.

Aranha<sup>38</sup> está em apuros. De repente, Capitã Marvel<sup>39</sup> surge dos céus em socorro dos Vingadores. Ela destrói uma nave imensa, com seus poderes, e consegue socorrer o Homem-Aranha, porém, um exército de inimigos se aproxima e ela precisa passar por eles para resolver o problema. Assim que o Homem-Aranha diz a ela: “Não sei como você vai passar por todos eles”<sup>40</sup>, todas as super-heroínas presentes no Universo Marvel dos filmes começam a aparecer, uma atrás da outra (Figura 3). As heroínas dizem ao Homem-Aranha: “Não se preocupe. Ela não está sozinha.”<sup>41</sup> e todas partem para a luta contra o exército. Vemos alguns planos individuais de cada uma, lutando contra os seus inimigos. Apenas um minuto e treze segundos depois, a sequência acaba quando o vilão consegue superá-las.

Figura 5: Super heroínas se unem para lutar contra o exército.



Fonte: Frames retirados do filme *Vingadores: Ultimato* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

A cena gerou incômodo em muitos espectadores, que consideraram o momento como algo “forçado”, que estava no filme apenas como forma de incluir uma cena “*girl power*”. Diversas resenhas<sup>42</sup> mencionam o fato de que a Marvel sempre careceu de boas representações femininas em seu universo, portanto, faz com que essa cena dê a impressão de ser “vazia” para o espectador, principalmente para as mulheres. Muitos comentários apontaram que a cena estava sendo apelativa e tratando os espectadores de

<sup>38</sup> Personagem do Universo Marvel, criado por Stan Lee. Também conhecido como Peter Parker, é geneticamente modificado após a picada de uma aranha mutante, adquirindo força sobrehumana e sentidos aguçados.

<sup>39</sup> Personagem do Universo Marvel, criada por Roy Thomas e Gene Colan. Após ser exposta em uma explosão, seu DNA se funde com o dos alienígenas Kree, o que a deixa extremamente forte, rápida e resistente.

<sup>40</sup> Tradução livre. No original: “I don’t know how you’re gonna get through all that.”. *Vingadores: Ultimato* (2019), 2:27:02.

<sup>41</sup> Tradução livre. No original: “Don’t worry. She’s got help.” *Vingadores: Ultimato* (2019), 2:27:05.

<sup>42</sup> Disponível em: <<https://www.avclub.com/avengers-endgame-doesn-t-earn-its-big-girl-power-mom-1834366317>; <https://www.themarysue.com/endgame-girl-power-did-it-work/>> Acesso em 28 jun 2021

forma condescendente. Kate Erbland, em resenha para o IndieWire<sup>43</sup>, traz a sua comparação entre o filme anterior da sequência e o último: “Enquanto *Vingadores: Guerra Infinita* (2018) evita ser condescendente com sua audiência, a cena de *Vingadores: Ultimato* (2019) se sobressai pois parece ter a intenção de vender o “*girl power*” como nada além de uma imagem.”<sup>44</sup> Em outra resenha, Madeleine Deliee<sup>45</sup> argumenta que, além de a cena transmitir a sensação de complacência exacerbada, “Nós recebemos esse grande momento ‘*girl power*’ com diversas mulheres com as quais não passamos muito tempo... e todas elas são derrotadas”.<sup>46</sup>

Inclusive, a cena foi referenciada de forma satírica na série *The Boys* (2019 - atualmente), que versa sobre um grupo de homens comuns que tentam deter os super-heróis existentes neste universo. A série explora o lado obscuro e oculto dos super-heróis, mostrando a corrupção e a monetização em cima dessas personas heroicas que não passam de fachadas. O produtor revelou que a produtora executiva da série, Rebecca Sonneshine, assistiu ao filme dos *Vingadores* e ficou furiosa com a famigerada cena, afirmando que foi extremamente “boba e artificial”. Ela compartilhou da visão das resenhas aqui explicitadas e sugeriu que fossem utilizados elementos da cena como mais uma das diversas sátiras existentes na série<sup>47</sup>. Em uma das batalhas finais contra a vilã, quando tudo parece perdido, é utilizado o recurso de Deus *ex machina* com uma das super-heroínas (como Capitã Marvel), que aparece para salvar o dia, resultando em uma luta entre a vilã e três super-heroínas, que conseguem derrotá-la. Durante essa briga, um dos personagens fala “As garotas realmente dão conta” (Figura 4), fazendo referência às frívolas palavras de impacto de *Vingadores: Ultimato* (2019).

---

<sup>43</sup> Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2019/04/avengers-endgame-girl-power-scarlet-witch-1202129153/>> Acesso em 28, jun. 2021

<sup>44</sup> Tradução livre. No original: “while “*Infinity War*” avoids pandering to its audience, the “*Endgame*” scene sticks out because it seems so intent on selling “*girl power*” as nothing more than an image”.

<sup>45</sup> Disponível em: <<https://www.shondaland.com/watch/a27311629/avengers-endgame-token-female-empowerment/>> Acesso em 28 jun 2021.

<sup>46</sup> Tradução livre. No original: “We get this big “girl power” moment with a bunch of women we haven’t spent any time with...and then they’re all defeated”

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://poltronanerd.com.br/series/the-boys-cena-com-mulheres-foi-inspirada-em-vingadores-ultimato-110129>> Acesso em 27 jun, 2021.

Figura 6: Os vigilantes de *The Boys*.



Fonte: frame retirado do episódio 8 da segunda temporada de *The Boys* (2019 - atualmente)

A partir desse exemplo, pode-se perceber que o ato de representar o empoderamento das mulheres nas telas muitas vezes é realizado de forma superficial, sem a profundidade necessária. Esse tipo de utilização do empoderamento das mulheres vai em desacordo ao que o movimento feminista defende, e, por essa razão, o termo levanta desconfiança.

De acordo com Stromquist (1997), o empoderamento é um conceito sociopolítico, e ele vai além da “participação política formal” e da conscientização social. Sendo assim, sua definição apenas é integral quando dividida em quatro facetas: o componente cognitivo, o psicológico, o político e o econômico. O **componente cognitivo** expressa a necessidade de as mulheres atingirem a compreensão sobre as suas condições de subordinação, tanto no nível micro quanto no macro na sociedade. Isso inclui entendimentos quanto a padrões de comportamento existentes na sociedade que criam dependência; à possibilidade de ter opções, as quais podem ir contra expectativas sociais e culturais; à educação sexual, pois, por existirem tabus e condições que impedem a informação sexual de ser acessível a todas as pessoas, o homem pode utilizar-se desse desconhecimento para justificar o controle físico e mental sobre a mulher; a direitos legais, para que se tenha condição de pressionar a implementação e cumprimento da lei de igualdade de gênero e dos direitos das mulheres; às dinâmicas conjugais, que se manifestam através da suposta obrigação de fazer o trabalho doméstico, do controle da fertilidade e de lidar com a criação dos filhos. O alcance desse conhecimento serve para a apreensão de uma nova compreensão sobre as relações de gênero e, também, para acabar

com estereótipos e crenças antigas que eram tidas como o correto. (STROMQUIST, 1997).

O **componente psicológico** engloba os sentimentos que a mulher desenvolve em relação a possíveis mudanças em busca da melhoria de sua condição, ou seja, a esperança e a crença de que irá conseguir atingir a transformação desejada. Por conta da socialização do papel sexual da mulher, muitas internalizam um sentimento de desesperança e não conseguem acreditar ser possível mudar seu meio, podendo até reforçar estereótipos de passividade. Assim, Stromquist (1997) elabora que a autoconfiança e a autoestima podem facilitar as mulheres a alcançar a crença na sua transformação e na de seu entorno. Mas apenas isso não é suficiente, é imprescindível para o empoderamento da mulher que o **componente econômico** também entre na equação. É fundamental que a mulher possa ter a possibilidade de conquistar autonomia e independência financeira.

Por último, Stromquist (1997) destaca o **componente político**, que abrange a capacidade de analisar o meio de forma política e social, tendo a compreensão da importância da mobilização de manifestações e protestos em prol das melhorias na vida das mulheres. Dessa forma, ainda para a autora, assim como a consciência individual, deve-se trabalhar na criação de uma consciência coletiva, que será capaz de organizar grupos em conjunto com instituições, articular demandas necessárias para alcançar transformações sociais.

Por mais que existam algumas discordâncias sobre o termo, existem convergências em muitas questões dentro do movimento feminista. Essas afinidades de pensamento no movimento foram demarcadas por Sarah Mosedale (2005) e ela as lista da seguinte forma: alguém deve estar “desempoderado” para se “empoderar”; não tem como “empoderar” outra pessoa, ou seja, “empoderar-se” é um ato de autorreflexão (com a possibilidade de alguém conseguir “facilitar” o processo); o empoderamento tem relação com construir a autonomia de quem se empodera, desse alguém conseguir tomar decisões em relação às suas vidas e de obter controle sobre estas; o empoderamento é um processo, não um resultado final e absoluto. É possível que as pessoas sejam empoderadas ou desempoderadas em relação a outras, ou, até mesmo, em comparação consigo mesmas em algum momento anterior. (MOSEDALE, 2005).



Em síntese, o empoderamento das mulheres seria um processo pessoal e coletivo, que é alicerçado na conquista ou na busca de autonomia econômica, psicológica, política e social. Segundo Sharma (1991-1992), o termo “empoderamento” diz respeito tanto às múltiplas atividades individuais que a mulher efetua quanto às mobilizações coletivas e atos revolucionários, que têm por intuito questionar relações de poder vigentes. Portanto, o empoderamento para a mulher é a percepção das forças sistêmicas que as dominam e, por conseguinte, o ato de buscar a mudança ou permuta da ordem de poder atual. (SHARMA, 1991–1992 *apud* BATLIWALA, 1997). A partir dessa compreensão, nos aproximaremos do Primeiro Cinema, trazendo a representação da mulher e a invisibilidade feminina, como modo de observar as primeiras incidências em relação à forma com que o poder se incorpora em meio ao tecido social, nas relações de gênero e no cinema.

### 3. O PODER NO TECIDO SOCIAL

*Alguns dizem que conhecimento é poder. Outros dizem que todo o poder vem dos deuses. Outros dizem que deriva da lei. [...] O poder reside onde o homem acredita que reside. Nada mais e nada menos.*<sup>48</sup> (MARTIN, 2014, p. 120).

Este capítulo visa aprofundar a discussão sobre como se estabelecem relações de poder e, de modo mais específico, as relações de gênero que permeiam os diversos níveis da sociedade e da cultura e que, por isso, comparecem figuradas também pelos meios audiovisuais através de construtos tecnoestéticos. O primeiro subcapítulo apresenta uma contextualização breve da presença das mulheres no Primeiro Cinema (e sua subsequente invisibilização na história deste meio), servindo de ponte com o próximo subcapítulo, que discute as relações de poder existentes na sociedade. O terceiro subcapítulo irá discutir como se dão as relações de gênero no âmbito social e como elas estão diretamente interligadas ao poder. E por fim, busca-se aprofundar na maneira com que essas inscrições sociais se inserem na representação feminina no audiovisual.

#### 3.1 A mulher no Primeiro Cinema

Ao contrário do que o grande público pensa, o cinema nem sempre foi tão desproporcionalmente tomado pelos homens. Os estudos sobre a historiografia feminina no cinema têm sido cada vez mais recorrentes, possibilitando que venham à tona muitas informações e fatos que ainda permanecem escondidos do conhecimento geral. (OZGEN-TUNCER, 2019).

O período entre 1895 e 1917, que ficou conhecido como “Primeiro Cinema” ou a “era silenciosa”, foi na verdade o período em que a disparidade de gênero foi menos prevalente na história do cinema. Muitas mulheres foram pioneiras em papéis de poder dentro da indústria cinematográfica, como na direção, produção e roteirização de filmes. Temos como exemplo, a francesa Alice Guy-Blaché, responsável por produzir mais de 1000 filmes e dirigir em torno de 455 outros entre os anos 1896 e 1920. (FERNANDES, 2019). Ela trabalhava como secretária na *Société de photographie France*, empresa de Léon Gaumont, um engenheiro que produzia câmeras fotográficas e protótipos de câmeras de

---

<sup>48</sup> Tradução livre. No original: “Some say knowledge is power. Some tell us that all power comes from the gods. Others say it derives from law. [...] Power resides where men believe it resides. No more and no less.

movimento. Por conta disso, ela compareceu ao grande evento histórico da apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière (BLACHÉ, 1996 *apud* FERNANDES, 2019).

No documentário *The Lost Garden: The life and Cinema of Alice Guy-Blaché*<sup>49</sup> (1995), dirigido por Marquise Lepage, Nicolas Seydoux<sup>50</sup> afirma que Alice Guy-Blaché foi a primeira pessoa a assumir, em um mesmo filme, não só a elaboração do roteiro quanto a produção e direção do mesmo<sup>51</sup>. Suas produções possuíam locações reais e ao ar livre, crianças, animais de cena, efeitos especiais<sup>52</sup> e ela transmitia aos seus atores a frase “Seja natural”<sup>53</sup>, pois acreditava que a atuação deveria ser mais sutil do que no teatro. Na história do cinema, Alice é a primeira mulher a ser diretora de um estúdio. (FERNANDES, 2019). Mas este fato e esta informação foram ocultados da história do cinema até bem recentemente.

Além dela, outras tantas mulheres pioneiras na história do cinema foram invisibilizadas. Outros grandes nomes do cinema-mudo como Lois Weber<sup>54</sup>, Frances Marion<sup>55</sup>, Mary Pickford<sup>56</sup>, Anita Loos<sup>57</sup> e diversas outras foram apagados da história tradicional e do conhecimento geral do meio acadêmico do cinema. Pode-se exemplificar essa invisibilidade com o fato de que nenhuma dessas mulheres é citada no capítulo

---

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/zli0mysaUeU>> Acesso em 20 nov, 2021.

<sup>50</sup> Presidente-diretor geral do Gaumont, empresa de equipamentos cinematográficos fundada em 1895.

<sup>51</sup> *The Lost Garden: The life and Cinema of Alice Guy-Blaché*, 1995 (00:11:10)

<sup>52</sup> Usou um barco real em uma filmagem e o queimou durante a cena.

<sup>53</sup> Tradução livre. No original: Soit naturel.

<sup>54</sup> Diretora, produtora, roteirista e atriz. Primeira diretora mulher a fundar um estúdio com seu próprio nome, o Lois Weber Productions. Era a diretora mais bem paga dos EUA na era silenciosa do cinema. Um de seus filmes mais famosos se chama “Hypocrites” (1915), que atraiu grande público por conter repetidas aparições de uma mulher nua durante o filme. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lois\\_Weber](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lois_Weber)> e <<https://youtu.be/1a99vUxFefQ>> (00:18:03). Acesso em 5 nov, 2021.

<sup>55</sup> Roteirista, diretora e jornalista, considerada uma das roteiristas mais renomadas da **era** do século 20. Primeira e única roteirista a ganhar dois Oscars de Melhor Roteiro. Roteirista mais bem paga do cinema no período de 1915 e 1935. Começou sua carreira ao trabalhar para Lois Weber em uma de suas produções. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Frances\\_Marion](https://en.wikipedia.org/wiki/Frances_Marion)> e <<https://youtu.be/1a99vUxFefQ>> (00:19:18). Acesso em 5 nov.

<sup>56</sup> Começou sua carreira no cinema como atriz, em um filme de D.W. Griffith, em 1909. Conheceu Frances Marion, que escreveu diversos filmes com Mary presente em seu elenco. Ela possuía certo controle sob os papéis que interpretava e também pela produção e distribuição dos mesmos. Junto de seu marido, Douglas Fairbanks, e Charles Chaplin, Mary fundou a *United Artists*, como uma forma de controlar seus filmes. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Pickford](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Pickford)> e <<https://youtu.be/1a99vUxFefQ>> (00:21:02). Acesso em 5 nov, 2021.

<sup>57</sup> Roteirista e dramaturga. Em 1912, se tornou a primeira roteirista de Hollywood, quando foi contratada por D.W. Griffith. Muito conhecida por seu romance em quadrinhos *Gentlemen Prefer Blondes* (1925). Escrevia todo o tipo de gênero. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Anita\\_Loos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Anita_Loos)> e <<https://youtu.be/1a99vUxFefQ>> (00:24:21). Acesso em 5 nov, 2021.

*Primeiro Cinema* do livro *História do Cinema Mundial*, de Fernando Mascarello (2011), fato também explicitado por Fernandes. (FERNANDES, 2019).

Lillian Gish, grande estrela do cinema nas décadas de 1910 e 1920, além de diretora e roteirista, expõe sua opinião sobre a historiografia mundial em seu livro de memórias:

A afirmação de [D.W. Griffith] de que os livros de história falsificavam os verdadeiros acontecimentos me parecia muito peculiar. Naquele tempo eu era muito ingênua para pensar que os livros de história tentariam falsificar alguma coisa. Agora, já vivi o suficiente para saber que a história inteira nunca é contada em textos de história. Somente as pessoas que viveram em uma era, que são as verdadeiras participantes no drama enquanto ele ocorre, sabem a verdade. As pessoas de cada geração, me parece, são as historiadoras mais precisas de seu tempo. (GISH, p. 133, 1969 *apud* HASTIE, p. 36 – 37, 2002).<sup>58</sup>

Lillian evidencia, a partir de sua vivência, que a historiografia mundial contém inverdades e omissão de acontecimentos. Esse processo acaba, muitas vezes, por invisibilizar ou até modificar fatos históricos em sua totalidade. Mas o que motiva o apagamento dessas mulheres importantes para a história do cinema?

No filme *E a Mulher Criou Hollywood* (2016), as entrevistadas concedem esse apagamento a diversos fatores. Em 1927, ocorre a chegada dos filmes falados e o grande sucesso do filme *O Cantor de Jazz* (1927), transformando a indústria cinematográfica em um grande negócio e em um trabalho respeitável, em contraste com o que ocorrera nas duas primeiras décadas do século XX, em que era considerada uma área de desprestígio, quase um *hobby*. Ademais, foram criados os sindicatos, que impediam a participação de mulheres e regulamentavam as atividades na área. Isso se acentuou ainda mais com a criação de grandes produtoras, como a *MGM Studios* (fundada em 1924) e a *Fox Studios* (fundada em 1935), que detinham grande parte do capital e, por conseguinte, o poder na indústria. As entrevistadas também colocam esse apagamento na conta da crise econômica que ocorreu na época, fazendo com que os homens desempregados migrassem

---

<sup>58</sup> Tradução livre, no original: “[D. W. Griffith’s] claim that history books falsified actual happenings struck me as most peculiar. At that time I was too naive to think that history books would attempt to falsify anything. I’ve lived long enough now to know that the whole truth is never told in history texts. Only the people who lived through an era, who are the real participants in the drama as it occurs, know the truth. The people of each generation, it seems to me, are the most accurate historians of their time.” (HASTIE, p. 36 – 37, 2002)”

para o cinema.<sup>59</sup> A partir daí é que a presença das mulheres começa a diminuir cada vez mais das funções nos bastidores, porém Robin Swicord<sup>60</sup> destaca:

O que houve com as mulheres? Elas ainda estavam lá, eram tão inteligentes, impressionantes e presentes quanto antes. Elas eram artistas, mas trabalhavam completamente ocultadas pelos homens ao redor. Elas eram editoras de histórias, encontravam os materiais, os talentos, decidiam o visual do filme trabalhando com figurino e trabalhando nos sets. (Robin Swicord, *E a Mulher Criou Hollywood*, 2016, 00:31:20).

Pode-se citar outros diversos exemplos que contribuem para a invisibilidade feminina na nossa sociedade. A história da humanidade foi escrita por homens, destacando heróis e personagens predominantemente masculinos. Dos grandes nomes que se destacaram como filósofos, cientistas, governantes, quantas são mulheres? Personagens mitológicos da literatura universal, do teatro, de contos infantis são, em sua esmagadora maioria, masculinos. Em relação a tudo isso, a personagem Anne, da obra *Persuasão*, de Jane Austen, publicada em 1817, apontava em um tímido, mas sem dúvida corajoso e quase vanguardista, protesto: “Os homens têm todas as vantagens sobre nós, ao contarem as suas histórias. Eles têm usufruído de muito mais instrução; a pena tem estado nas suas mãos”. (AUSTEN, 2012, p. 244). A seguir, serão discutidas as motivações e a forma como essa invisibilização feminina acontece, pois ela é indissociavelmente imbricada às relações de poder e de gênero que se estabelecem no tecido social.

### 3.2 As relações de poder

A partir dessa breve contextualização da presença das mulheres no Primeiro Cinema e sua invisibilização, é possível perceber que estão inscritas dinâmicas de poder que ainda se perpetuam nos dias de hoje. Uma das possíveis abordagens para analisarmos essas dinâmicas são os conceitos das relações de poder formuladas por autores clássicos das ciências sociais, como Michel Foucault (1986). Através desse olhar, será possível compreender as formas como o poder se estrutura na sociedade e seu impacto nas relações de gênero será investigado através de outras autoras.

Foucault (1986) não elaborou uma teoria de poder, mas sim identificou e analisou a constituição de relações de poder que se disseminam pelo tecido social. Sua abordagem introduz novos paradigmas para a teoria política, uma vez que extrapolam a clássica visão

---

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/1a99vUxFefQ>> (00:27:50). Acesso em 5 nov, 2021.

<sup>60</sup> Roteirista e cineasta estadunidense. Ganhou o Oscar de Melhor Roteiro Adaptado por *O Curioso Caso de Benjamin Button* (2008).

de poder como algo centralizado no Estado ou em instituições de controle social. Existem relações de poder que permeiam toda uma estrutura social, ou seja, o poder não está situado em um local ou instituição específicos, e, sim, espreado por toda a sociedade. Roberto Machado, na introdução à sexta edição de *Microfísica do Poder*, chega a afirmar que “o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder”. (MACHADO, 1986, p. XIV). Dentro dessa ordenação social, o poder é exercido, efetuado, e ele atua como uma forma de disciplinar os sujeitos, ainda que apresente um caráter relacional: “Não é um lugar que se ocupa, nem um objeto que se possui. Ele se exerce, se disputa”. (Ibidem, p. XIV).

Ainda segundo a visão de Foucault, o poder disciplinar atua de forma a designar certos espaços às pessoas ou, grosso modo, de colocar cada pessoa em seu lugar, para que a sociedade capitalista industrial funcione corretamente.

A ação sobre o corpo, o adestramento do gesto, a regulação do comportamento, a normalização do prazer, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, comparar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história esta figura singular, individualizada - o homem - como produção de poder. Mas também, ao mesmo tempo, como objeto de saber. (MACHADO, 1986, p. XX).

A partir de Foucault (1986), é possível enxergarmos diversos recursos que implicam na ascensão e permanência do patriarcado como poder vigente da sociedade. A disciplinarização e o adestramento do gesto talvez venham sendo implementados sobre as mulheres há mais tempo ainda e podemos citar como exemplos situações dos filhos, situação que determina muitas vezes a posição de dependência da mulher dentro do âmbito familiar, etc.

O poder é implementado de acordo com os interesses de instituições e pessoas que historicamente ocuparam uma posição de poder. São criadas leis, regras e discursos que servem para manter uma classe, gênero ou etnia no lugar do qual se apropriaram, disciplinando e anulando os dominados de diversas maneiras. É emblemático que os teóricos mais conhecidos no meio acadêmico sejam homens cis, que, por conta disso, se encontram em uma situação de superioridade, por serem parte do gênero que, historicamente, apresenta-se como o grande detentor de poder. Em abordagem semelhante, Kirkwood (1986) aponta:

Em primeiro lugar, o poder não é, o poder se exerce. E se exerce em atos, em verbo. Não é uma essência. Ninguém pode tomar o poder e guardá-lo em um cofre. Conservar o poder não é tê-lo escondido, nem preservá-lo de elementos

estranhos, é exercê-lo continuamente; é transformá-lo em atos repetidos ou simultâneos de fazer, e de fazer com que outros façam ou pensem. Tomar o poder é realizar a ação – a ideia e o ato -, ato frequentemente baseado na força e na violência.<sup>61</sup> (KIRKWOOD, 1986, p. 202 – 203).

Em outras palavras, o poder não é algo concreto ou palpável que se pode optar quando utilizar ou não, ele é uma força intangível que permeia todo o tecido social e é exercida de forma onipresente. Ainda, Lagarde (1993) menciona as características pelas quais o poder é constituído, tanto as positivas quanto as negativas. Ao qualificar os fatores positivos que englobam o poder, ela conclui que possuir o poder é a capacidade de fazer decisões sobre sua própria vida, dessa forma a pessoa se afirma e tem como resultado pessoal a realização de seus objetivos. Porém, o poder também é caracterizado pela capacidade de decidir sobre a vida do outro, através de atitudes que determinam, coagem, proíbem ou impedem. Segundo ela, quem se encontra como o possuidor de poder é quem exerce o domínio sob “o direito à punição e à violação de bens materiais e simbólicos. A partir dessa posição, domina, julga, sentencia e perdoa. Ao fazê-lo, acumula e reproduz poder.” (LAGARDE, 1993, p. 154).

### **3.3 O poder e seu efeito nas relações de gênero**

Os estudos de gênero, com destaque para algumas obras produzidas por mulheres, introduzem outras questões que complexificam a temática do poder, e que, para este trabalho, assumem particular relevância. Já no primeiro capítulo do seu livro *O Segundo Sexo* (1967), Simone de Beauvoir aponta que o *ser mulher* não é uma condição inerente de sua origem biológica e, sim, algo construído pelo “conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”. (BEAUVOIR, 1967, p. 9). Pode-se entender que o “ser mulher” é uma construção social, historicamente concebida, para modelar a sociedade de forma a beneficiar certos grupos privilegiados.

Ao articular sobre a história da humanidade, Beauvoir afirma que a principal razão da mulher ocupar um espaço de inferioridade dentro do nosso contexto social ocorre em virtude da maternidade. Em suas palavras, “o mundo sempre pertenceu aos machos”.

---

<sup>61</sup> Tradução livre. No original: “El poder no es, el poder se ejerce. Y se ejerce en actos, en verbo. No es una esencia. Nadie puede tomar el poder y guardarlo en una cajita fuerte. Conservar el poder no es tenerlo a cubierto, ni preservarlo de elementos extraños, es ejercerlo continuamente; es transformarlo en actos repetidos o simultáneos de hacer, y de hacer que otros hagan o piensen. Tomarse el poder es tomarse la acción - la idea y el acto-, acto frecuentemente afincado en fuerza y violencia.”

(BEAUVOIR, 1970, p. 81). Segundo ela, o ser humano não é uma espécie comum, pois seu projeto de vida não é permanecer estagnado, mas, sim, sobrepujar-se. Portanto, ao passo que o homem se arrisca, vai a expedições guerreiras, toma posse de riquezas, projeta caminhos em busca de objetivos, etc., a mulher permanece isolada dessas atividades mais “aventureiras” e desafiadoras devido à sua alta fecundidade e à inexistência de métodos contraceptivos. A impossibilidade de a mulher participar da busca pelas conquistas, por conta de estar fragilizada em virtude da gravidez ou pós-parto, e por, posteriormente, ter de cuidar dos filhos, reflete-se até hoje na vida de muitas mulheres, que acabam sendo “designadas” aos confins do lar. Beauvoir ratifica: “não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis por que, na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra e sim ao que mata”. (Ibidem, p. 84). Ainda para a autora:

Assim, o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram do privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. (Ibidem, p. 97).

Em seu livro *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (2007), Barbara Creed discute a representação da mulher no cinema de terror e traz a teoria, conceitualizada por Julia Kristeva (1982), do corpo fértil da mulher ser construído como um “abjeto”, que é algo desprezível e indigno. Ela explica que colocar a mulher na posição de “abjeto” funciona como uma forma de impedir que seu poder materno oblitere o poder vigente do patriarcado. Coloca-se então o corpo fértil como impuro, de modo a levantar uma barreira entre o feminino e o masculino, criando uma ordem social a ser seguida que seria a “limpa e apropriada”. (CREED, 2007, p. 25 - 26). Creed elabora que a menstruação e o parto seriam os dois eventos na vida de uma mulher que a classificam como o abjeto, e ainda complementa “é o corpo fértil da mulher que a alinha com a natureza e ameaça à integridade da ordem simbólica patriarcal”<sup>62</sup> (Ibidem, Yauss (2020) traz toda essa argumentação de Creed (2007) em seu artigo sobre o desfecho da personagem Daenerys Targaryen, e elabora:

Esse medo de uma mulher estar no poder é diretamente ligado aos estereótipos utilizados contra a mulher. De forma a manter a estrutura patriarcal e o homem no poder, mulheres poderosas são desapropriadas de seu poder ao serem

---

<sup>62</sup> Tradução livre. No original: “It is woman's fertilizable body which aligns her with nature and threatens the integrity of the patriarchal symbolic order.”



retratadas com estereótipos que as fazem parecer irracionais, egoístas, loucas, e por fim, perigosas. O medo alimenta esses estereótipos e, por sua vez, os estereótipos alimentam o medo de volta.<sup>63</sup> (YAUSS, 2020, p. 3).

Sobre esses estereótipos relacionados às mulheres, Plumwood introduz os dualismos existentes na sociedade em seu livro *Feminism and the Mastery of Nature* (1993). Ela evidencia que os dualismos são uma forma de diferenciação baseada no que o poder vigente constrói e interpreta em relação ao que seria superior ou inferior. Ou seja, estes dualismos não são apenas sistemas aleatórios de ideias em meio ao tecido social, eles são institucionalizados e naturalizados através de expressões culturais e justificativas que são utilizadas para a dominação. Portanto, a perspectiva dominante na nossa sociedade é a do homem, eurocêntrico, branco e cis. Essa perspectiva tem o papel de dividir o mundo, de forma a colocar este sujeito específico no centro e manter os demais nas margens, sendo esses outros constituídos de qualidades negativas. (PLUMWOOD, 1993).

Plumwood (1993) também traz diversos outros<sup>64</sup>, apresentando outras formas da manutenção de qualidades consideradas como superiores (à esquerda) e como inferiores (à direita) no imaginário<sup>65</sup> social: cultura/natureza; masculino/feminino; mestre/escravo; razão/emoção; sujeito/objeto; universal/particular; civilizado/primitivo; produção/reprodução (natureza); mente/corpo. Pode-se observar que esses dualismos revelam diversas opressões existentes no corpo social. Tudo o que é colocado à esquerda está relacionado a uma construção de qualidades tradicionalmente aplicadas aos homens (héteros, cis, brancos) enquanto as da direita são em sua maioria excluídas dos ideais masculinos e aplicadas às mulheres e a grupos oprimidos - seja por raça, classe, gênero ou sexualidade (PLUMWOOD, 1993). Ademais, Yauss (2020) ratifica que o fato da mulher estar diretamente correlacionada com qualidades como a emoção, com o corpo e a natureza, nos revela o estereótipo de que a mulher é governada pela irracionalidade e

---

<sup>63</sup> Tradução livre. No original: “This fear of a woman in power is directly linked to the stereotypes held against women. In order to keep the patriarchal structure in place and men in power, powerful women are stripped of their power by being framed under stereotypes that make them seem irrational, selfish, mad, and ultimately, dangerous. The fear feeds into these stereotypes and, in turn, the stereotypes feed back into the fear.”

<sup>64</sup> Plumwood fornece um quadro para mostrar os dualismos, posicionando as características positivas em uma coluna na esquerda, fazendo um contraponto direto com as características negativas na coluna da direita. (p. 43)

<sup>65</sup> Neste trabalho não existe a pretensão de tratar do imaginário enquanto teoria, e sim, usar o imaginário quanto a seu significado constituído a partir das imagens.

por suas emoções ao fazer suas escolhas – e tais qualidades e estereótipos, pensando na presente pesquisa, também são estéticos além de discursivos.

Um exemplo recorrente e, infelizmente, ainda atual desse estereótipo, é quando uma mulher está sendo assertiva, rigorosa ou firme em suas posições e, neste momento, ela é instantaneamente associada ao seu período menstrual e à TPM<sup>66</sup>. É designado à mulher o estado de descontrole de suas emoções, qualidade relacionada com a natureza e, portanto, inferior. Além disso, no final do século XIX, a histeria - doença que apresentava sintomas de paralisia, crises convulsivas e confusão mental - começou a ser estudada mais a fundo. Se acreditava que apenas mulheres poderiam ser diagnosticadas com essa doença, pois supostamente ela seria desencadeada a partir de uma série de reações químicas que ocorriam no organismo feminino. Porém, essa teoria logo se provou falsa. Além disso, para os medievais, a doença era considerada sinônimo de bruxaria, desencadeando na morte de diversas mulheres, que eram queimadas vivas. Ademais, a etimologia da palavra *histeria* advém de uma palavra grega que significa – não surpreendentemente – útero. (GUIMARÃES, GC e MIRANDA, CES, 2013). A partir desses conceitos, será discutida como se dá a representação feminina no audiovisual, tanto discursivamente quanto imagetivamente.

### **3.4 A representação da mulher no audiovisual**

Em se tratando da representação da mulher no cinema e de sua inserção como profissional do audiovisual, Ann Kaplan (1995) aborda diversas questões, principalmente através de um viés psicanalítico e estruturalista. Para ela, o cinema hollywoodiano reflete o patriarcado, já que ele ampara as estruturas da sociedade e, assim, constrói a mulher de acordo com o inconsciente patriarcal. (KAPLAN, 1995).

Devido à estrutura da linguagem, ao inconsciente e, também, às estruturas simbólicas de poder da sociedade, Kaplan (1995) constata que o olhar é masculino. A autora busca por uma resposta ou solução para que se possa inserir a mulher no audiovisual sem que ela seja contaminada tão arduamente por rastros e inscrições

---

<sup>66</sup> Ocorrência extremamente regular em relações amorosas, em que o parceiro tenta desacreditar algum discurso, atribuindo à este o valor de absurdo, como se o outro estivesse louco de pensar aquilo. “*Tensão pré-menstrual*”. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/interessa/gaslighting-o-machismo-que-violenta-a-mente-feminina-1.1326272>> Acesso em 15 mar, 2021.

patriarcais e, assim, transformar a sociedade positivamente. (KAPLAN, 1995). Por conta de o olhar “ser masculino”, ela reitera que nas situações em que a mulher se empodera de alguma forma, é comum que ela tome para si a forma com que o homem age, e abandone características previamente tidas como femininas.

(...), quando o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota um papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais - não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou. (KAPLAN, 1995, p. 51).

Kaplan (1995) se refere a acontecimentos recorrentes em filmes de sua análise, que podem ser diretamente relacionados com algumas das personagens selecionadas para esta pesquisa. Para exemplificar, contextualiza-se rapidamente o que acontece com a personagem escolhida como objeto principal desse trabalho. Daenerys Targaryen era vista como mãe de seu povo e mãe dos dragões, era justa e dura quando considerava necessário. Libertou muitas pessoas escravizadas e mostrou empatia pelos oprimidos em geral. Em busca de se tornar a Rainha dos Sete Reinos, ela perdeu grande parte do seu exército e povo, dois de seus dragões (que são considerados seus filhos), conselheiros, sua melhor amiga e amigo. Daenerys massacrou a cidade que iria assumir, indo de encontro ao que se imaginava que ela faria inicialmente. Percebe-se que ela é levada para este caminho, quando lhe arrebatam a maternidade e, então, como cita Kaplan (1995), a bondade, humanidade e maternidade são substituídas por características tradicionalmente masculinas.

Ao tentar tomar o Reino de forma violenta e fatal, Daenerys é posta em uma posição que supostamente “não lhe pertence por direito”. Isso é explicitado por Campbell (1991) em *The Power of The Myth*, em que, ao comparar a jornada heróica de um menino e de uma menina, ele afirma: “[a menina] se torna mulher quer ela queira ou não, mas o menino deve querer se tornar um homem. Na primeira menstruação, a menina é uma mulher. Em seguida, ela está grávida, ela é uma mãe<sup>67</sup>.” (CAMPBELL, 1991, p. 173). Mais uma vez a mulher sendo posicionada em um lugar determinado biologicamente, implicitamente a removendo da possibilidade de se aventurar e ir além do seu imposto

---

<sup>67</sup> Tradução livre. No original: She becomes a woman whether she intends it or not, but the little boy has to intend to be a man. At the first menstruation, the girl is a woman. The next thing she knows, she's pregnant, she's a mother.

papel de mãe. Frontgia (1991) discute que, se a mulher supostamente atinge sua maturidade através de suas funções reprodutivas naturais, se ela não pode experienciar provações e nem ter escolhas a fazer, não é possível existir uma heroína.

Beauvoir (1967) aponta que o fato da mulher se ver em um espaço tomado por representações culturais em que o homem está na posição de herói e de protagonista serve para confirmar a ela que a hierarquia presente na sociedade é a que coloca o homem em posição de poder. Em uma colocação precisa, Beauvoir (1967, p. 30) assinala que “é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino”. Sobre isso, Kirkwood (1986) reforça que em virtude de centenas de anos de cultura patriarcal, a mulher muitas vezes nem desenvolve o desejo de obter poder, se autoexcluindo da possibilidade de tê-lo.

Em seu livro *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey (1989) desenvolve sobre a representação da mulher no cinema através de um viés psicanalítico, e segundo ela, o mundo é governado por um desequilíbrio sexual, em que o prazer em olhar foi dividido em dois, entre o ativo/masculino e o passivo/feminino. Como o olhar masculino é o dominante, ele projeta a sua própria fantasia na figura feminina, e dessa forma, exibe a mulher carregando uma aparência programada para exalar um impacto erótico e visual. Assim, a sua imagem terá a conotação de um estado “para-ser-olhada”, como se fosse um manequim na vitrine. Mulvey (1989) conclui que o cinema dominante conseguiu desenvolver de forma bem-sucedida o espetáculo e a narrativa, sendo a mulher um elemento que não pode faltar para o espetáculo presente nos filmes narrativos. Isso pode ser explicitado com uma fala de Budd Boetticher, diretor de filmes Faroeste nos anos 50:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que... Ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância. (BOETTICHER, Cahiers du Cinéma, 1964, p. 11).

A partir disso, pode-se concluir que o papel da mulher nas narrativas é em virtude do homem. Quando a figura feminina está inclusa na narrativa, é apenas para impulsionar as ações do personagem masculino ou como um enfeite para ser exibido para o prazer do olhar alheio. Ainda, Mulvey (1989) explana que a presença visível da personagem feminina geralmente vai em direção oposta ao desenvolvimento de uma narrativa, essa imagem estanca o fluxo da história para criar cenas que possuem o intuito de proporcionar a contemplação erótica.

Ademais, Kaplan (1995) desenvolve que a representação da mulher no audiovisual não seria um signo do seu próprio significado, mas, sim, a omissão do seu significado e do seu signo em virtude de dar espaço a um significante que representa algo para o inconsciente masculino. Mulvey (1989) completa que a mulher é presa por uma ordem simbólica a este significante, e são impostas fantasias e obsessões patriarcais sob a imagem feminina, que acaba ocupando apenas um lugar de “portadora de significado e não produtora de significado”. (MULVEY, 1989, p. 15). Dessa forma, perpetuam-se estereótipos, alegorias e pré-conceitos que o olhar masculino cria e sustenta em relação à mulher. Em resumo, o olhar do homem possui um poder de ação e de posse, que o olhar feminino não possui. Isso se deve ao inconsciente do homem agindo sobre a forma como se dá a representação da mulher e à estrutura social vigente.

Mulvey (1989) tem uma abordagem similar, porém ela nos apresenta outros elementos. Ela aprofunda sobre o paradoxo do falocentrismo, que é caracterizado por depender da figura da mulher castrada para conseguir construir o mundo da forma que convém ao homem. Ela expõe que nesse paradoxo, a função que a mulher possui ao formar a consciência patriarcal é uma via de mão dupla, pois ela simboliza a ameaça de castração por não ter um pênis e, enquanto isso, cria os seus filhos de modo a adentrarem o simbólico existente (a crença de que a ameaça de castração é repulsiva). Assim que a mulher gera sua cria, “sua significação nesse processo chega ao fim, ela não dura no mundo da lei e da linguagem, a não ser como uma memória que oscila entre a memória da plenitude maternal e a memória da ausência.”<sup>68</sup> (MULVEY, 1989, p. 14).

Com base nas conceituações aqui apresentadas, - tanto das relações de poder e gênero quanto suas influências na representação feminina no audiovisual -, o próximo capítulo discute a memória e as audiovisuais da tecnocultura, de forma a compreender como as significações presentes nas imagens duram e se atualizam no tempo e espaço.

---

<sup>68</sup> Tradução livre. No original: “Her meaning in the process is at an end. It does not last into the world of law and language except as a memory, which oscillates between memory of maternal plenitude and memory of lack.”

#### 4. MEMÓRIA E TECNOCULTURA DAS/NAS IMAGENS

Retomamos a fala de Gish (1969), em sua autobiografia, previamente apresentada no capítulo anterior, em que ela lamenta o fato da historiografia mundial ser manipulada por quem a escreve e afirma que quem melhor saberia escrever sobre a história é quem participou diretamente de tal momento histórico. Para Gish (1969), - que pertence a uma categoria oprimida, silenciada e marginalizada, - essa afirmação faz total sentido, e escrever uma autobiografia a partir de sua memória é uma forma de relatar sua importância em sua geração, por mais invisibilizada que tenha sido. Porém, dar total credibilidade à memória de quem esteve presente em eventos históricos, propicia que pessoas em posições privilegiadas e de poder registrem uma versão dos fatos que as beneficiem. Hastie (2002) traz o exemplo do filme *Birth of a Nation*<sup>69</sup> (1915), de D.W. Griffith, que utilizou suas memórias familiares para produzir uma representação extremamente racista da história americana, em que busca apagar e legitimar o racismo e a escravidão. (HASTIE, 2002).

Tanto o caso de Gish quanto o de Griffith, servem para mostrar que as discussões sobre a verdade sempre serão de natureza política, ideológica e histórica. (HASTIE, 2002). Sobre a relação da memória com a História, Le Goff (1992, p. 99) expõe que “a memória, - da qual a história se baseia e que ela nutre em troca, - procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro.”<sup>70</sup> Ou seja, existem motivações específicas por detrás das verdades e memórias escolhidas para ser mantidas no imaginário da sociedade, e estas buscam a perpetuação do *status quo*, da ordem de poder existente e das imagens que devem ser transmitidas. O autor ainda faz um apelo: “Vamos agir para que a memória coletiva sirva a liberação e não a escravização de seres humanos.”<sup>71</sup> (LE GOFF, 1992, p. 99).

---

<sup>69</sup> O filme é um marco histórico tanto no cinema quanto na história, e sua controvérsia vai desde antes de sua estreia. Griffith retrata muitos dos afro-americanos presentes no filme utilizando o *blackface* (atores brancos com o rosto pintado de preto). Além disso, os personagens não são inteligentes e são sexualmente agressivos contra mulheres brancas. A Ku Klux Klan (KKK) é retratada de forma heróica, e exalta-se a necessidade de manter a supremacia branca, pois assim protegeria as mulheres brancas e os valores americanos. Mesmo assim, o filme foi um sucesso, e influenciou a cultura e o cinema americano, e até inspirou a retomada da KKK. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Birth\\_of\\_a\\_Nation](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_a_Nation)> Acesso em 06 fev, 2022.

<sup>70</sup> Tradução livre. No original: Memory, on which history draws and which it nourishes in return, seeks to save the past in order to serve the present and the future.

<sup>71</sup> Tradução livre. No original: Let us act in such a way that collective memory may serve the liberation and not the enslavement of human beings.

#### 4.1 As inscrições memoriais das/nas imagens

A partir deste preâmbulo, pode-se destacar que na presente pesquisa adota-se uma abordagem que busca reconhecer nas imagens sua dimensão memorial, o “imaginário” que carregam consigo e que viabilizam sua circulação na cultura. Para acessá-lo, importa também a formulação de um olhar, uma visada, que elabora os construtos a partir de um repertório próprio. Conforme Astrid Erll (2011, p.8), as memórias “não são imagens objetivas de percepções passadas, muito menos de uma realidade passada. São reconstruções subjetivas, altamente seletivas, dependentes da situação em que são convocadas”<sup>72</sup>. Isso nos indica a medida em que tais imagens são convocadas mudam a cada recordação, conforme mudança da situação atual.

As memórias individuais e coletivas nunca são uma imagem espelhada do passado, mas sim uma indicação expressiva das necessidades e interesses da pessoa ou grupo que está lembrando no presente. Como resultado, o estudo da memória direciona seu interesse para os presentes específicos da lembrança em vez da forma dos passados lembrados.<sup>73</sup> (ERLL, 2011, p. 8).

Invariavelmente, as imagens que chegam até nós carregam nelas sua memória, suas lembranças. Henri Bergson (2006) explica o conceito de *duração*, o qual é imprescindível para compreendermos como a memória está imbricada e implicada na imagem. Segundo ele, “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente.” (BERGSON, 2006, p. 47). Ou seja, para o autor, as inscrições culturais e sociais do passado perduram, transbordam e contaminam por entre as fissuras do tempo, se atualizando incessantemente no presente e no futuro. Trata-se, portanto, de um processo involuntário e constante, que perpassa todos os âmbitos sociais. Em toda e qualquer obra imagética, junto de suas imagens, agregam-se também os vestígios do passado que ela carrega.

---

<sup>72</sup> Tradução livre. No original: Memories are not objective images of past perceptions, even less of a past reality. They are subjective, highly selective reconstructions, dependent on the situation in which they are recalled.

<sup>73</sup> Tradução livre. Do original: Individual and collective memories are never a mirror image of the past, but rather an expressive indication of the needs and interests of the person or group doing the remembering in the present. As a result, memory studies directs its interest not toward the shape of the remembered pasts, but rather toward the particular presents of the remembering.

No âmbito audiovisual, quais são esses vestígios e como eles são representados através das imagens? Em seu livro *O olho interminável*, Aumont (2004) explica esse processo de inscrição da memória em obras pictóricas:

Desenvolvida no tempo, a obra não é por isso recebida como um simples desfilhar, mas dá lugar a um processo infinito de soma, de comparação, de classificação, em suma, de memória, que, por definição, fixa o tempo - em uma espécie de “espaço”, se se fizer questão. (AUMONT, 2004, p. 140).

A partir dessa perspectiva, entende-se que a memória é concebida como uma espécie de “espaço”, o que significa que em cada obra são inscritos significados através de seus autores, que conseqüentemente carregam suas respectivas bagagens memoriais. Essas “bagagens” são criadas através de um processo sistemático, que molda as pessoas, através dos costumes culturais, preconceitos, representações nos veículos de mídia etc. Aumont (2004) explica que existem “fantasias do espaço” particulares, que podem ser consideradas também como fantasmas, pois elas voltam e assombram os observadores dessas obras. Para o autor, as raízes culturais criam imensas construções imaginárias, dependendo da época e a qual ponto de vista esse “espaço” pertence, portanto, as lembranças perseguem o espírito de cada indivíduo automaticamente. Isto significa que cada espectador terá uma percepção distinta da obra observada, seja ela pictórica, audiovisual, musical ou midiática. Em complemento, Aumont (2004) argumenta que mesmo a obra sendo duradoura, ela é reajustada por seu espectador, pois a percepção sobre ela se modifica, dependendo de quem está a olhando. As camadas de memória vão sendo acumuladas infinitamente, uma sobre a outra, se atualizando constantemente.

Os dualismos mencionados no capítulo anterior podem ser usados para exemplificar essa constante atualização do imaginário social e da memória como a duração. Plumwood (1993) ratifica que os dualismos refletem as principais formas de opressão na cultura ocidental. Até mesmo dualismos existentes há séculos (como a razão/natureza) não desaparecem, - mesmo que seu contexto original tenha se transformado drasticamente, - pelo contrário, eles geralmente se mantêm “preservados em nossa estrutura conceitual como resíduos, camadas de sedimentos depositadas por opressões passadas”. (Ibidem, p. 43). Portanto, a cultura acumula um estoque dessas tais armas conceituais, que tem a capacidade de serem refinadas e reorientadas em direção à novos usos, abrindo o caminho para novos jeitos de oprimir, ou até pode-se dizer, que a



opressão se atualiza levando em conta o contexto da época em questão. (PLUMWOOD, 1993).

#### 4.2 As audiovisualidades da tecnocultura nas/das imagens

Neste subcapítulo, discute-se a função da tecnologia na definição das maneiras de estruturar manifestações de gênero, sexualidade e raça, sejam elas admissíveis ou não. Basicamente, a tecnologia tem atuação na compreensão do que significa ser humano. A tecnologia possui um papel determinante na definição da cultura e a cultura opera diretamente na forma com que os humanos usam, produzem e se relacionam com as tecnologias. Através dessa permuta entre a tecnologia e a cultura, se transforma o mundo e, por sua vez, a compreensão de nós mesmos se transforma simultaneamente. (SHAW, 2008).

Portanto, através das noções de tecnocultura de Shaw (2008), Kilpp (2007, 2010, 2013) e Fischer (2013, 2015), apresenta-se algumas inscrições imagéticas que duram e se atualizam pelo tempo e espaço, com a finalidade de compreender como as audiovisualidades da tecnocultura operam. Exibe-se os seguintes *frames* (Figura 7) das personagens a serem analisadas para dar início à discussão.

Figura 7: Daenerys Targaryen e Jean Grey, descontroladas.



Fonte: *Game of Thrones* (2019) e *X-Men: O Confronto Final* (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

Nesses planos, ambas personagens exibem um semblante semelhante e são representadas de forma a mostrar sua raiva, descontrole emocional e hostilidade. Segundo Fischer (2015, p. 43), pensar tecnoculturalmente é levar em consideração “o surgimento e desenvolvimento dos meios de comunicação e representação como resultantes de processos de mútuo contágio entre tecnologia e cultura, ou ainda, trazer a dimensão da técnica enquanto construto tecnocultural”. A partir disso, essa equivalência presente nas imagens não é uma coincidência, pois é a forma institucionalizada de representar uma

mulher poderosa em situação de suposto desequilíbrio emocional (dualismo razão/emoção), característica vista como negativa e perpetuada dessa forma ao ser designada como uma qualidade pertencente ao campo da natureza. Ou seja, esses construtos são fruto da relação interdependente entre tecnologia e cultura. Ademais, essa relação é manifestada através de padrões sociais, estruturas econômicas, política, literatura, arte e da cultura popular. (SHAW, 2008).

Ainda, Shaw (2008) considera que, ao longo da História, existem diversos tipos de técnicas e tecnologias que comunicam e geram conhecimento (de acordo com cada época), o que evidencia que a tecnocultura esteve presente como qualidade de informação sobre o mundo em todas as eras. Conseqüentemente, o resultado das inscrições culturais em relação à estética, à linguagem, às relações interpessoais, ao espaço e ao tempo sempre transbordaram na técnica e tecnologia existente na sociedade. (SHAW, 2008).

A partir disso, pode-se elaborar sobre as audiovisualidades, concepção que caminha lado-a-lado com a tecnocultura de forma indissociável. Ao explicar as audiovisualidades, Suzana Kilpp (2007) convoca o conceito de *imagicidade* de Eisenstein (1990), que tem base na sua teoria de que o audiovisual e a cinematografia existiam anteriormente à invenção do cinema. O autor defende que o cinema não existe somente em si, ele também se encontra fora de si mesmo, como em textos, desenhos, na música, na pintura e no teatro. Portanto, a audiovisualidade pode estar situada em contextos que não são reconhecidos como audiovisuais e é uma qualidade que se atualiza de diferentes formas (KILPP, 2007). Para exemplificar de forma visual o que foi discutido até aqui, exhibe-se alguns exemplos de diferentes tipos de audiovisualidades da tecnocultura.

Figura 8: Medusa<sup>74</sup> (1597), de Caravaggio.



Fonte: Google Imagens

Instantaneamente, percebe-se as similaridades da representação de Caravaggio da Medusa (1597) - personagem advinda da mitologia grega -, com os planos de Daenerys e Jean Grey apresentados acima. Mesmo com uma diferença de mais de 500 anos entre a pintura e a representação audiovisual das outras duas personagens, as inscrições imagéticas colocam essas mulheres em uma posição abjeta, de anormalidade e desequilíbrio. Sobre essa representação da Medusa, Schmidt (2006) coloca que:

(...) sobreviveu até nossos dias em narrativas de heróis, na história de um outro, não em sua própria história, e sua imagem constitui uma metáfora-raiz da representação do feminino em nossa cultura, pois figura a mulher que deve pagar com a vida pelo fato de ser auto-suficiente e poderosa, portanto monstruosa (...), muito distante do feminino belo e submisso e, portanto, desejável pelos homens e pelos deuses tal como uma Penélope ou uma Perséfone. (SCHMIDT, 2006, p. 99).

Até mesmo em termos da construção da narrativa, a Medusa pode ser relacionada às personagens escolhidas como objeto empírico, considerando que ambas também são mortas pelos heróis devido ao seu poder “descabido” e por se encontrarem em uma posição insubmissa. Segundo Fischer (2013), através de uma abordagem arqueológica, - que procura desencavar elementos frequentes nas imagens e encontrar as razões para a forma como a tecnocultura se desenvolve -, é possível identificar os métodos utilizados para “imprimir” elaborações discursivas e preceitos em máquinas e tecnologias de mídia “em diferentes contextos históricos, contribuindo para a sua identidade em termos de teias socialmente e ideologicamente específicas de significação”. (FISCHER, 2013, p. 53).

---

<sup>74</sup> Informações sobre a pintura disponíveis em: <<https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/medusa-1597>> Acesso em 15 fev, 2022.

Figura 9: Emmy Von N<sup>75</sup> à esquerda. Dilma Rousseff<sup>76</sup> na capa da ISTOÉ à direita.



Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p8nbfrv>>; Disponível em Google Imagens.

Na figura 9, à esquerda, temos um registro fotográfico da paciente de pseudônimo Emmy Von N (entre 1889 e 1891), pertencente a estudos sobre a histeria e desequilíbrio mental conduzidos por Freud. Na figura 9, à direita, temos a imagem da então presidenta da república Dilma Rousseff. A revista utiliza uma fotografia em que a presidenta aparenta estar esbravejando em fúria, o que é realçado através do texto presente na capa, do enquadramento fechado e da iluminação, que reforçam seu estado de descontrole. Essas imagens possuem diversas camadas, inclusive em relação a como a mulher é retratada quando se encontra em uma posição de poder, o que vai de encontro ao que se constitui como aceitável de acordo com o imaginário social. Portanto, as audiovisuais encontradas nas imagens aqui expostas são qualidades audiovisuais, pois se atualizam constantemente na pintura, na fotografia, no vídeo, televisão, na internet, mas suas qualidades imagéticas permanecem em devir, enquanto potência,

<sup>75</sup> Emmy Von N é uma das mulheres que Freud analisou em seus estudos sobre a histeria, utilizando o método catártico. Emmy possuía medo exagerado de situações vistas como inofensivas e também alguns sintomas de for física. Disponível em: <<https://www.psicanaliseclinica.com/emmy-von-n/>> Acesso em 30 jan, 2022.

<sup>76</sup> Essa é a foto escolhida como capa da edição de 1º de abril de 2016 da ISTOÉ, de forma a representar Dilma Rousseff - na época presidenta eleita democraticamente - como uma mulher desequilibrada. Dilma estava passando por investigações da operação contra esquemas de corrupção (Lava Jato). O processo de *impeachment* contra a presidenta também estava em andamento. Disponível em: <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499348124\\_ARQUIVO\\_TextoCompleto-FazendoGenero\\_NEVES,Rita\\_NEVES,Helena-FINAL.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499348124_ARQUIVO_TextoCompleto-FazendoGenero_NEVES,Rita_NEVES,Helena-FINAL.pdf)> Acesso em 15 fev, 2022.

exibindo inscrições memoriais que perpassam todos esses tipos de técnicas. (KILPP, 2010).

Ainda, Fischer (2015) evoca o autor Lev Manovich, que argumenta que as diferentes técnicas e tecnologias, como a publicidade, cinema, fotografia, etc., organizam a informação de forma a construir a experiência humana a partir da relação entre tempo e espaço. Isso quer dizer que a pessoa que olha a imagem terá facilidade de compreender o sentido imediatamente, por causa da linguagem previamente construída pela interface através da qual ela olha, e essa linguagem tem sua essência fundamentada em formatos culturais anteriores e que transpassam. (FISCHER, 2015).

Em vista disso, a memória audiovisual produz percepções através de associações, semelhanças, lembranças e até imposições sociais. Segundo Derrida (1998 *apud* KILPP, 2013, p. 4), outro fator que influencia a percepção do que observamos é que grande parte do nosso olhar é pré-construído pelo consumo da mídia. Em outras palavras, o que assistimos é também, de certa maneira, uma imposição do que devemos ver.

Relacionando com as imagens aqui expostas, pode-se concluir que suas semelhanças são fruto de rastros tecnoculturais que perpassam todo o tecido social e, portanto, evocam uma percepção parecida ou quase igual em quem observa, em virtude de esses “quens” estarem condicionados a entender esses tipos de imagens de uma forma específica. A imagem de Dilma Rousseff, por exemplo, foi posteriormente desmascarada como sendo uma montagem da reação da presidenta ao gol da seleção brasileira na Copa do Mundo no Brasil, o que revela a influência proposital de uma narrativa que vai de encontro ao imaginário social de uma mulher no poder. Portanto, esse veículo de informação quis “associar a figura da então presidenta ao de uma mulher descontrolada e incapaz de gerir o comando do país, porque estava abalada emocionalmente pelo transtorno trazido pelo procedimento de *impeachment*” (NEVES, NEVES, 2017, p. 6). Desse modo, o condicionamento de imaginários através da manipulação das imagens é, muitas vezes, utilizado para beneficiar a ordem de poder instituída como a norma. Isso também pode ser relacionado com Daenerys e as outras personagens, já que inscrições memoriais e tecnoestéticas estão presentes nas imagens, como veremos adiante.

## 5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nesta pesquisa adota-se uma abordagem que busca reconhecer nas imagens sua dimensão memorial, o “imaginário” que carregam consigo e que viabilizam sua circulação na cultura. Para acessá-lo, importa também a formulação de um olhar, uma visada, que elabore os construtos a partir de um repertório próprio.

Para encontrar os objetos empíricos desta pesquisa, foi imperativo que o olhar da pesquisadora se movimentasse de forma cartográfica. Segundo Kilpp (2010), através do viés metodológico cartográfico, criam-se mapas dinâmicos inesgotáveis, que buscam encontrar autenticações entre os objetos - baseadas na percepção da pesquisadora -, que vão se expandindo e se atualizando à medida em que são exploradas e organizadas.

As autenticações remetem, por sua vez, àquelas características do objeto que vão sendo percebidas pelo pesquisador de acordo com suas afecções (...), tornadas em percepções no decurso do processo investigatório (...), e que, como tais, retornam à memória do objeto, reinventando-o. (KILPP, 2010, p. 27).

Assim, de modo a reunir o material empírico deste trabalho, foram necessárias escavações memoriais em meio ao repertório audiovisual e afecções da autora para que fossem cartografadas as imagens, sequências, personagens, filmes ou séries que seriam essenciais para a pesquisa. Subsequente ao movimento cartográfico e à organização do mapa dessa “cidade”, foi estipulado que o conjunto de operadores metodológicos desta pesquisa seria organizado em quatro etapas.

Para atender à necessidade de procura e mapeamento de produtos audiovisuais diversos, adotou-se a *flânerie*, movimento exploratório que vem sendo realizado desde o início da pesquisa. A partir dos encontros proporcionados pela *flânerie*, foram propostas **coleções**, as quais visam organizar os elementos imagéticos cartografados – as personagens e as situações pelas quais elas passam – em agrupamentos diversos, seguindo critérios de afinidades eletivas. Para adentrar a superfície das imagens, foi proposta, em etapa subsequente, a **dissecação**, procedimento de intervenção que promove a retirada do fluxo, permitindo analisá-las através de *frames* estáticos. Finalmente, na medida em que os procedimentos analíticos possibilitados pelas dissecações foram dispendo novos fragmentos imagéticos, deu-se início a reorganizações dos materiais em **constelações**, agrupamentos temáticos que articulam em um mesmo território estratos memoriais, os quais criam relações com virtualidades atualizadas nos produtos audiovisuais investigados.

## 5.1 *Flânerie*

Walter Benjamin (2009) define o *flâneur* como aquele que perambula e passeia por entre as ruas, que perpassa multidões de modo a coletar informações sobre as cidades. Para exemplificar, ele afirma que o jornalismo seria a base social da *flânerie*, por se tratar de uma área que pesquisa e realiza investigações. Essa perspectiva pode ser transferida para a pesquisa, pois a utilizamos para criar mapas de elementos audiovisuais. Ao evocar o pensamento do autor alemão, descreve Canevacci (1997):

Benjamin trabalhou constantemente sobre a cidade, com uma abordagem que pode ser absorvida sob a condição de aceitar sermos empurrados para uma desorientação pessoal. (...) Por isso, seus desenhos seguem não só a cultura intelectual (...); a cultura industrial (...) a cultura política (...); mas também a crescente cultura de massas (...). O todo constitui uma constelação reunida sobre fragmentos micrológicos do modo de viver no século XIX, a qual nos desenha o labirinto da Paris-capital. (CANEVACCI, 1997, p. 101).

O objeto de pesquisa demandou uma investigação desta natureza: através da procura incessante, da escavação e da catalogação de personagens, de situações por elas representadas, os quais produzem construtos imagéticos tecnoculturais. Por isso, a *flânerie* foi o movimento de abertura para o objeto escolhido nesta primeira etapa da pesquisa, justamente por permitir realizar um vaguear e um perambular por entre elementos dispersos, difusos, que às vezes apresentam relações diretas, explícitas, com o que está sendo buscado. Contudo, na maioria das vezes, é preciso imbuir-se de um olhar atento para encontrar essas relações. Um procedimento peculiar, fundamentado na premissa de buscar tornar familiar o desconhecido e, simultaneamente, desconstruir o que é familiar (CANEVACCI, 1997).

Os movimentos exploratórios de *flânerie* foram realizados a partir de séries ou filmes já assistidos pela pesquisadora, contudo, este conjunto foi diversas vezes modificado, ampliando-se, na medida em que foi tendo acesso a outras produções. A partir das sugestões recebidas dos professores, colegas e amigos, foram realizados diversos movimentos exploratórios englobando um escopo ainda maior, através de recomendações de filmes e séries que poderiam contribuir para a pesquisa. A partir disso, foram assistidos diversos títulos, como: *Eu Me Importo* (2020), *Nada Ortodoxa*<sup>77</sup> (2020), *Una Donna Libera* (1954), *Garota de Fora*<sup>78</sup> (2018 - atualmente) e *Bela Vingança* (2020),

---

<sup>77</sup> Alemanha, minissérie de 4 episódios.

<sup>78</sup> Tailândia, série de 2 temporadas, 21 episódios ao todo.

que, inclusive, teve sua personagem principal incorporada ao corpus expandido de objetos empíricos em etapa mais adiantada da dissertação. Também foi em busca de filmes antigos, de forma a expor que esses construtos estão presentes no audiovisual há muito tempo e assim, embasar ainda mais essa pesquisa.

Outro movimento realizado foi a busca por construtos imagéticos de (des)empoderamento. A partir de filmes e séries, foram feitas diversas capturas de tela. Inclusive esse vaguear se estendeu também por cenas protagonizadas por homens, permitindo traçar paralelos com os construtos encontrados nas imagens analisadas. Ademais, foram coletados *frames* tanto de momentos positivos quanto negativos de diversas personagens de muitas séries<sup>79</sup> e filmes<sup>80</sup>, de forma a reunir material em abundância para possibilitar ainda mais percepções e *insights*.

## 5.2 Coleções

Em um segundo momento, foram criadas coleções, nas quais se busca realizar procedimentos tentativos e provisórios de organização, classificação, e categorização de elementos imagéticos – situações performadas pelas personagens femininas, no caso desta dissertação. O principal critério para o ordenamento desses arranjos seria o aspecto plástico das imagens, as similaridades que são expostas através das composições dos planos e da disposição das personagens. As situações pelas quais as personagens estão passando também são semelhantes de diversas maneiras, porém, o que nos é visível a olho nu é priorizado nesta etapa, e, o que se encontra nas lacunas será aprofundado posteriormente na análise.

A primeira coleção carrega o título de **a calma antes da tempestade** (Figura 10). Trata-se de situações em que as personagens aparentam estar no controle de si mesmas para, em seguida, terem suas posições ameaçadas, geralmente por personagens masculinos, que se valem da ordem de poder vigente de cada universo narrativo que ambientam tais situações. Portanto, essa coleção faz referência aos momentos em que as personagens se encontram já estabelecidas em situações de apogeu ou buscando alcançá-

---

<sup>79</sup> Algumas delas: outras personagens de *Game of Thrones* (2011 - 2019), *My Mister* (2018), *Mr. Sunshine* (2018), *Shadow and Bone* (2021 - atual), outras personagens de *The Handmaid's Tale*, *I May Destroy You* (2020).

<sup>80</sup> Alguns desses filmes: A saga *Jogos Vorazes* (2012 - 2015), *Cisne Negro* (2010), *Bonequinha de Luxo* (1961), *E Deus criou a Mulher* (1956).



lo, algumas até transparecem estarem felizes. Observando a plasticidade das imagens fixadas, é possível perceber a recorrência de códigos de escrituração audiovisual, que, ao longo de séculos de cultura visual, tornaram-se canônicos em representações que figuram o poder. O ângulo da câmera em leve *contra-plongée*<sup>81</sup>, utilizado para engrandecer o personagem, geralmente com o intuito de transmitir a sensação de superioridade e magnitude, é um dos procedimentos tecnoestéticos mais explorados nas imagens das personagens e será analisado com maior ênfase na análise.

Figura 10: *a calmaria antes da tempestade*



Fonte: *Game of Thrones* (2019); *The Handmaid's Tale* (2018); *X-Men: O Confronto Final* (2016); *Orange is The New Black* (2016). Capturas de tela feitas pela autora.

A segunda coleção se chama **a retomada do poder masculino** (Figura 11). Este agrupamento refere-se a quando as personagens perdem o poder conquistado ou têm seu poder ameaçado, através de alguma ação direta protagonizada por personagens masculinos. Pode-se perceber que em todas as quatro imagens a mulher se encontra abaixo dos homens, transparecendo estarem à mercê deles, o que revela que a ordem de

---

<sup>81</sup> O *contra-plongée* é um enquadramento em que a câmera se encontra abaixo do foco principal da cena, filmando-o de baixo para cima. Esse tipo de enquadramento gera no espectador uma sensação de grandiosidade e superioridade em relação ao objeto ou pessoa em questão. Disponível em: <<http://belaartecinema.blogspot.com/2013/10/o-que-e-plongee-e-contra-plongee.html>> Acesso em 15 de fev, 2021.

poder retorna ao “normal”, previamente estabelecido em cada universo, após a intervenção direta do homem.

Figura 11: *a retomada do poder masculino*



Fonte: *X-Men: O Confronto Final* (2016); *Game of Thrones* (2019); *Orange is The New Black* (2016); *Save Me* (2017). Capturas de tela feitas pela autora.

O terceiro agrupamento tem como título **a mulher destemperada** (Figura 12). Essa coleção é sobre as mulheres que passam por um processo de *gaslighting* por parte dos personagens dentro de seu universo ou que são levadas à insanidade por supostamente não serem capazes de exercer o poder quando o obtém. Imageticamente, a representação dessa mulher a retrata como desequilibrada, alterada e com aparência desalinhada. Em tais situações, o uso de recursos discursivos colabora para deslegitimar a sanidade mental das personagens.

Figura 12: a mulher destemperada.



Fonte: *Save Me* (2017), *Game of Thrones* (2019), *X-Men: O Confronto Final* (2006), *Scandal* (2015).  
Capturas de tela feitas pela autora.

A quarta coleção temática é chamada de **a desumanização da mulher como recurso narrativo** (Figura 13). Esta coleção se refere às mulheres serem apresentadas desprovidas de sua humanidade, coisificadas, através de recursos como, por exemplo, o da comparação destas com um objeto ou com um animal irracional. Na figura 13, no plano da esquerda superior, pode-se ver a utilização de um recurso de enquadramento, bastante explícito em seu propósito, de posicionamento da personagem Daenerys no centro do plano, de modo que, quando seu dragão alça vôo, a sobreposição causa a impressão de ela possuir grandes asas ameaçadoras. Considerando que no episódio anterior ao que apresenta a referida cena, a personagem protagoniza a devastação de uma cidade com crianças e civis inocentes, esse paralelo direto com o dragão pode simbolizar a desumanização de Daenerys, como será visto adiante.

Na figura 13, no plano superior direito, temos a personagem Joan, personagem que compunha o corpus expandido previamente, da série *Mad Men*<sup>82</sup> (2007 – 2015). Apesar de não enxergarmos isso no *frame* aqui exposto, ela está a ponto de usar seu corpo como mercadoria de troca por benefícios na empresa em que trabalha, em que ela deve dormir com o cliente para que sua empresa seja aceita por ele. Utilizando o recurso de

---

<sup>82</sup> Série se passa durante a década de 60, em Nova Iorque (EUA) A história se passa em uma agência de publicidade e Joan é secretária-chefe. À medida que a história se desenvolve, ela consegue se alavancar dentro da empresa.

montagem paralela<sup>83</sup>, vemos o *pitching*<sup>84</sup> do personagem Don<sup>85</sup> a este cliente, em que expõe sua ideia para a propaganda do carro deste cliente. Em contraponto, vemos Joan, que está se encontrando com este cliente na noite anterior ao *pitching*. Durante essa sequência, vemos Joan em nossa tela e escutamos, em *off*, o discurso de Don; uma das falas que ele profere explicita o artifício da desumanização: “Ele havia acabado de ver aquele objeto inatingível passar fora de seu alcance. Elas fazem isso, não é mesmo? Coisas bonitas”<sup>86</sup>. Dessa forma, objetificando-a e relacionando-a diretamente a um carro.

Nos planos inferiores da figura 13, temos Cersei Lannister, personagem poderosa de *Game of Thrones*, sendo obrigada a fazer uma caminhada de “expição” até o Castelo onde mora. Ela é presa pela Fé Militante, ordem religiosa informal, que impõe os ensinamentos de sua religião até mesmo nos nobres. E na última imagem, temos novamente a composição do plano brincando com Daenerys e o seu dragão, dando a impressão de que ele surge por meio de seu corpo.

Figura 13: a desumanização da mulher como recurso narrativo



Fonte: *Game of Thrones* (2019); *Mad Men* (2012); *Game of Thrones* (2015); *Game of Thrones* (2019).  
Capturas de tela feitas pela autora.

A quinta coleção se chama **o superior versus o inferior** (Figura 14). Nas imagens a seguir, pode-se ver algo que já observamos anteriormente: o *contra-plongée*

<sup>83</sup> Também conhecida como montagem dialética, é um recurso utilizado no audiovisual de forma a mostrar o choque entre os planos, justapondo imagens ou discursos para provocar o espectador.

<sup>84</sup> *Pitching*: termo utilizado para explicar rapidamente sua ideia e tentar vendê-la ao cliente.

<sup>85</sup> Don é o personagem protagonista de *Mad Men*, o diretor de criação da agência.

<sup>86</sup> *Mad Men* (2012), episódio 11 da temporada 5 (00:31:38). Tradução livre. No original: “He’d just seen that unattainable object speed by just out of reach. Because they do that, don’t they? Beautiful things.”

engrandecendo a personagem que obtém o poder na cena, ao mesmo tempo em que posiciona a pessoa dominada abaixo. Mesmo que não haja a presença do *contra-plongée*, a mulher está posicionada abaixo do homem, seja geograficamente ou na composição do plano. Ao contrário das imagens exibidas na coleção *a calmaria antes da tempestade*, desta vez os papéis estão invertidos e a mulher se encontra em posição de vulnerabilidade.

Figura 14: *o superior versus o inferior*



Fonte: *Game of Thrones* (2019), *Save Me* (2017); *Orange is the New Black* (2016); *My Mister* (2018).  
Capturas de tela feitas pela autora.

O último agrupamento de imagens tem o título de **a morte como a aniquilação definitiva do poder da mulher** (Figura 15). Nas três sequências, os planos se passam no fim da cena. Em contraponto à quando essas personagens possuíam algum grau de poder, o recurso narrativo de desempoderamento utilizado nessas cenas ocorre através do emprego do ângulo de câmera *plongée*<sup>87</sup> absoluto, que geralmente é utilizado no audiovisual para demonstrar inferioridade e o enfraquecimento do objeto ou personagem ali apresentado. Nesses casos, o *plongée* é usado para impactar ainda mais o fato dessas mulheres terem sido extirpadas de seu poder, deixando-as pequenas e ínfimas na tela.

<sup>87</sup> O *plongée* é um enquadramento em que a câmera está abaixo do foco principal da cena, filmando-o de cima para baixo. Esse tipo de enquadramento gera no espectador uma sensação de inferioridade em relação ao objeto ou pessoa em questão, diminuindo-o e mostrando que existe algo maior que ele. Disponível em: <<http://belaartecinema.blogspot.com/2013/10/o-que-e-plongee-e-contra-plongee.html>> Acesso em 15 de fev, 2021.

Figura 15: a morte como a aniquilação definitiva do poder da mulher



Fonte: *Game of Thrones* (2019); *Orange is the New Black* (2016); *X-Men: O Confronto Final* (2006); *A Bela Vingança* (2020). Capturas de tela feitas pela autora.

### 5.3 Dissecação

A terceira etapa metodológica apoia-se na metodologia das molduras<sup>88</sup>, de Suzana Kilpp (2003, 2010), utilizando como principal procedimento de análise a **dissecação**. O procedimento de dissecação almeja à desdiscretização da imagem técnica audiovisual com vistas a possibilitar melhor observação de enquadramentos, recursos de montagem, efeitos gráficos, sonoridades, bem como outros elementos presentes nas materialidades das imagens que escapam à observação em fluxo.

Segundo Kilpp, ao operar uma parada em seu dinamismo e promover a retirada e isolamento de elementos específicos, determinadas regiões das imagens ganham visibilidade, trazendo à tona mecanismos plásticos responsáveis pela produção de sentidos, os quais estavam soterrados pelo fluxo de reprodução audiovisual. (KILPP, 2003, 2010). A partir desse movimento metodológico, pode-se transformar o vídeo em fluxo em um uma imagem fixa, possibilitando a análise aprofundada dos enquadramentos, escolhas de posicionamento dos personagens, diversos sentidos e imaginários que possam vir a aflorar.

---

<sup>88</sup> Este trabalho apropria-se de um dos elementos que compõe a metodologia das molduras, porém, sem a intenção de mergulhar nos demais elementos.

## 5.4 Flanando, cartografando e dissecando

De modo a organizar essa explanação adequadamente, retornamos para a 1ª pessoa do singular brevemente. Em um movimento preliminar de dissecação, levando em conta que trabalho profissionalmente com edição, editei um vídeo, de aproximadamente seis minutos, compilando as personagens escolhidas a partir de algumas dessas coleções, especificamente as de número 1, 2, 5 e 6. Esse vídeo<sup>89</sup> foi feito antes da banca de qualificação, e por isso, contém algumas personagens que não fazem mais parte do corpus expandido do trabalho. Independentemente disso, o vídeo foi essencial para o desenvolvimento das constelações, por isso se mantém como um procedimento metodológico mesmo nesta etapa final do trabalho.

O material encontrado nesse vídeo é de meu arquivo pessoal, onde os mantenho para fácil acesso e melhor visualização das personagens e cenas aqui evocadas. Esse processo se deu através da utilização dos métodos de *flânerie*, cartografia e dissecação, já que todos esses movimentos puderam ser encontrados durante a feitura do vídeo. Foi necessário flunar por todos esses espaços diversas vezes, cartografar quais planos utilizar em meio a todo o material e retirar esses planos do fluxo, para visualizá-los separadamente e poder relacioná-los. Na figura 16, pode-se visualizar parte do processo de manuseio desses diversos arquivos, e também se elucida sua qualidade tecnocultural ao utilizar o *software* do *Adobe Premiere Pro* e a técnica para elaborar o vídeo, materializando uma forma de comunicar através dessa ferramenta.

Figura 16: timeline do vídeo no Premiere Pro



Fonte: Captura de tela do projeto no Premiere Pro feita pela autora.

A proposta inicial dessa montagem era incorporar as seis coleções existentes, porém, se analisou que as conexões seriam de natureza distinta. Através da análise dos materiais para montagem do vídeo, constatei que, por mais que Daenerys e as outras personagens e cenas escolhidas tenham situações e contextos muito diferentes, a mesma

<sup>89</sup> O vídeo está disponível em: <https://youtu.be/YQeZk4UDxbo>

ordem narrativa se repetia em todas elas. Utilizando a ordem diegética dos planos e das sequências das séries e filmes escolhidos, as cenas foram compiladas de forma a revelar os construtos que estão sendo analisados nessa pesquisa, para que seja possível enxergarmos (e escutarmos) essas imagens quando postas uma após a outra. Valendo-me de licença poética, também utilizei alguns diálogos ou falas dessas cenas, de forma a correlacionar ainda mais profundamente essas imagens. Por exemplo, nos primeiros segundos de vídeo ouvimos uma fala dizendo “O que seria necessário para fazer de você uma rainha?”<sup>90</sup>, de modo a fazer uma alusão às outras personagens que estão justamente em busca de mudança da ordem de poder imposta à elas, na busca de se tornarem “rainhas”, no sentido figurado.

O vídeo foi organizado da seguinte forma: no primeiro momento, estão agrupadas sequências de mulheres que se revoltam contra o *status quo*, tentando fazer mudanças ou simplesmente em um estado de controle sobre si mesmas. Pode-se perceber que é possível editar esses planos de diferentes séries/filmes de modo que se complementem ou se assemelhem. Características comuns entre eles é que a mulher se encontra posicionada acima dos homens ou de instituições de poder, seja na composição geográfica do cenário (Figura 17, imagens superiores) ou do ângulo de câmera, que em sua maioria são *contre-plongées* (Figura 17, planos inferiores). O olhar masculino entra nessa sequência, como um olhar de julgamento, de preocupação e de medo. Planos dos objetos de poder também são intercalados, como o Trono de Ferro<sup>91</sup> em *Game of Thrones* e o livro<sup>92</sup> em *The Handmaid's Tale*.

---

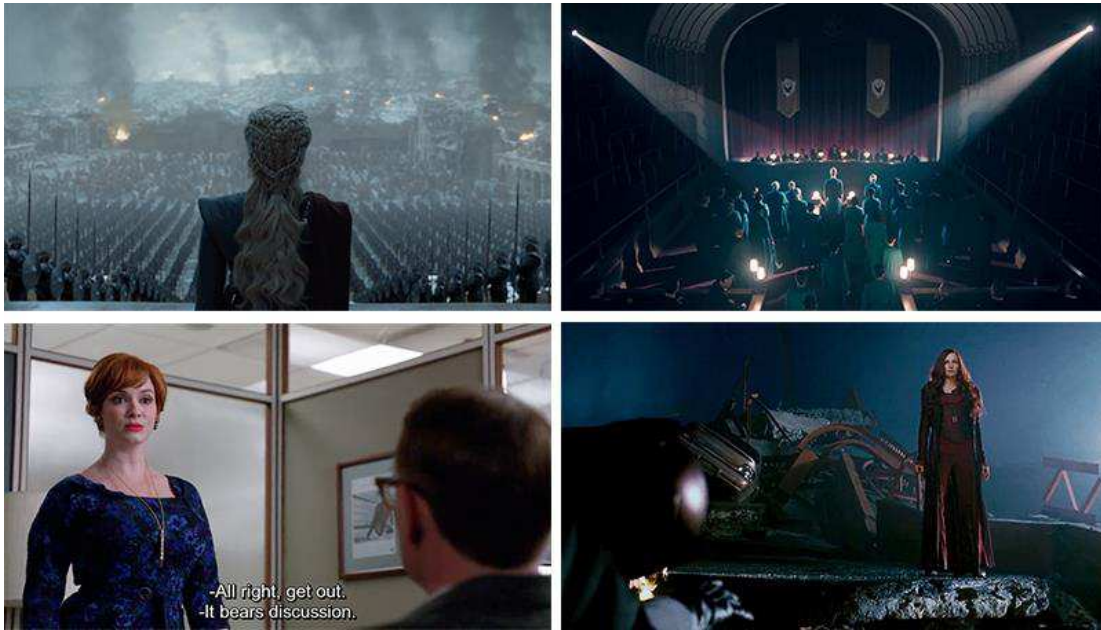
<sup>90</sup> *Mad Men*, temporada 5, episódio 11. Tradução livre. No original: “What would it take to make you a queen?”

<sup>91</sup> Considerado o símbolo máximo de poder no mundo fantástico de *Game of Thrones*, quem possui o poder de sentar no Trono de Ferro é também quem irá ser o rei ou a rainha do país de Westeros.

<sup>92</sup> Na sociedade de Gilead, as mulheres não são permitidas a ler, portanto seria um símbolo de poder e de conhecimento nessa sociedade.



Figura 17: mulheres no topo



Fonte: *Game of Thrones* (2019); *The Handmaid's Tale* (2018); *Mad Men* (2012); *X-Men: O Confronto Final* (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

Após posicionar as mulheres em cada um dos seus universos, entram em cena os homens, as instituições de poder (polícia, congresso de Gilead, o culto religioso, os guardas penitenciários, os publicitários da agência de Joan), que utilizam diferentes métodos para tomar de volta o poder, como o dinheiro (utilizado como propina), a religião, descredibilização da sanidade, uso de substâncias inebriantes, habilidades especiais (como as de Wolverine), manipulação e poder institucional. Muitas vezes dentro dessa narrativa o homem acredita ou finge acreditar que está correto, e que retomar o poder seria o melhor a ser feito, tanto para a mulher quanto para a sociedade na qual se inserem. Quando essa transferência de poder é realizada, instantaneamente podemos ver uma diferença nos ângulos dos planos e também quem é posicionado acima, tanto geograficamente quanto imagetivamente. Em seguida, todas essas mulheres são punidas, das mais diversas formas, através da mutilação, humilhação, violação de seus corpos, silenciamento e da morte.

A elaboração desse vídeo possibilitou-me perceber diversas coisas novas. Por mais que todas as situações fossem completamente distintas, pude perceber que a maior parte delas buscam transmitir ao espectador uma sensação de euforia ou de alívio, justamente por presenciarmos a ação de mulheres transgredindo e transpondo a ordem do universo a que se encontram circunscritas. Com elas, vamos em busca de seus objetivos. Porém, não passa de uma ilusão, de um fingimento para o espectador, que cai no bote e é

mergulhado de volta na realidade amarga, quando essas mulheres são arrebatadas de sua ascensão.

Também foi possível editar o plano de Daenerys descendo as escadas em direção à Jon e logo após o plano de Wolverine subindo as escadas em direção à Jean, o que me transmitiu diretamente a sensação de verticalidade das relações de poder existentes nas cenas. Ademais, o chão e o “abaixo” (Figura 18) apresentam-se como sendo um lugar recorrente onde essas mulheres se encontram ao final das sequências aqui dissecadas na edição deste vídeo.

Figura 18: o chão x mulher



Fonte: *Save me* (2017), *Orange is the New Black* (2016), *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Fazer esse experimento em vídeo me fez também sentir e potencializar a dor existente nesses acontecimentos selecionados. Meu desejo era ter criado três vídeos para serem apresentados em conjuntos com este trabalho, um para cada uma das constelações criadas. Infelizmente, por conta de diversas adversidades ao longo do processo de escrita, isso não foi possível. Ademais, vejo a montagem desses vídeos como um complemento essencial para o entendimento do trabalho e tenho como um dos objetivos realizá-los em breve.

## 5.5 Constelações

A partir da dissecação das imagens que integram as coleções e do vídeo produzido, iniciou-se o trabalho de reorganização dos materiais e articulações teóricas, em novos conjuntos temáticos, as **constelações**, de modo a concluir, assim, o último movimento metodológico dessa pesquisa. Segundo Benjamin, evocado por Canevacci (1997), é possível selecionar informações que tenham relação com a nossa percepção, montar esses dados a partir de um encadeamento lógico para que assim seja criada uma constelação, atingindo um senso de conhecimento.

Através de uma citação de Benjamin, Canevacci expõe o conceito de constelações, exemplificadas em relação às grandes cidades e o tráfego de carros e pedestres. Ele compara as constelações com o movimento feito pelas pessoas nas cidades, que é um movimento que gera colisões e choques, e, conseqüentemente, se converte em uma variedade de experiências. Contrastando essa metáfora com as constelações, pode-se dizer que elas seriam um apanhado de informações detentoras de significado, que pertencem a uma montagem imagética advinda das interpretações diretas de quem as idealiza. (CANEVACCI, 1997).

As constelações sofreram algumas mudanças conforme o andamento dessa pesquisa. Inicialmente, percebeu-se existir uma narrativa linear em meio a essas cenas e criou-se as constelações baseadas nisso. Anteriormente elas eram intituladas de Ascensão, Ameaça ao poder e Queda. Verificava-se que essas personagens ascendiam ou tentavam ascender no seu âmbito narrativo, depois surgia algo ou alguém que ameaçava essa ascensão e, por fim, elas passavam pelo processo de desempoderamento. Porém, de certa forma, essa linearidade apenas abarcava algumas das coleções (1, 2, 5 e 6) e desconsiderava certos construtos e que estavam escondidos em momentos anteriores a fatídica extirpação do poder.

Assim sendo, os agrupamentos temáticos foram reformulados de modo a englobar integralmente as inscrições visuais e narrativas que foram encontradas durante a elaboração das coleções. A personagem Daenerys Targaryen encabeça todos esses agrupamentos e as outras personagens estão distribuídas tematicamente dentro destes, tanto em relação às similaridades imagéticas quanto à compatibilidade narrativa. Além disso, reconhece-se que esses conjuntos, apesar de possuírem qualidades distintas, podem apresentar as mesmas inscrições tecnoculturais em mais de um conjunto. Identifica-se que as constelações são contagiadas umas pelas outras, pois as significações transpassam de diferentes formas, em que as “estrelas” tem a possibilidade de brilhar intensamente em dado agrupamento, enquanto em outro se apresentam superficialmente. Assim sendo, apresenta-se as constelações:

**A mulher poderosa:** O primeiro agrupamento é caracterizado por conter os momentos em que a mulher se encontra em um processo de empoderamento ou de conservação de seu poder, dos momentos de esperança no porvir para as personagens. Essa constelação também busca trazer as diferenças de representação do empoderamento

de Daenerys nas primeiras 6 temporadas da série, em comparação com as últimas duas. Além disso, exibe-se amostras de comparação entre a personagem feminina e personagens masculinos, de modo a verificar as diferenças. Esse agrupamento vai discutir quais significados advém dos construtos encontrados nessas imagens, quanto a discussões de gênero, relações de poder e da memória tecnoestética que vem a durar nelas.

**A *mulher incapaz*:** Este conjunto se refere aos impedimentos e obstáculos que são colocados em frente a estas personagens, nas suas diversas situações, sejam eles uma única pessoa ou instituições de poder. O agrupamento tem enfoque nas formas com que o audiovisual descredibiliza a mulher e a representa de forma incapaz de lidar com o poder. Pode-se mencionar alguns exemplos, como a descredibilização da mulher através de alegações quanto a sua sanidade mental e a reprodução de estereótipos negativos ligados a ela. O agrupamento também tem o papel de exibir os construtos que põe o homem e instituições patriarcais como os responsáveis por escolher onde o poder deve ser posicionado. Identifica-se que essas inscrições refletem diretamente no (des)empoderamento feminino no audiovisual.

**A *mulher descartada*:** A última constelação diz respeito às formas de descarte utilizadas contra as mulheres e como isso é transmitido imageticamente. São apresentados diversos rastros imagéticos que possibilitam e, muitas vezes, justificam a extirpação do poder da mulher. Ademais, será discutido como se dá o desempoderamento definitivo, através da morte.

## **6. A MULHER (DES)EMPODERADA**

O conceito de memória, em Bergson (2006), remete também às lembranças individuais do espectador, sentidos específicos produzidos, dependendo de cada vivência particular.

Uma palavra de uma língua estrangeira, pronunciada no meu ouvido, pode me fazer pensar nessa língua em geral ou em uma voz que a pronunciava outrora de certa maneira. Essas duas associações por semelhança não se devem à chegada acidental de duas representações diferentes que o acaso teria trazido sucessivamente para o campo de atração da percepção atual. (BERGSON, 2006, p. 55-56).

Nessa citação, Bergson se refere ao processo cultural e estético pelo qual as imagens são evocadas, e atesta que não são simples coincidências que essas associações sejam feitas por nosso cérebro. Segundo Kilpp (2013), a razão pela qual nós vemos o que vemos na imagem é devido ao fato de que algo nas imagens nos olha diretamente - já que o nosso próprio corpo é o primeiro receptor dessas durações -, então o que dura para cada um de nós é o que nos interessa diretamente. (BERGSON, 1999, *apud* KILPP, 2013).

Em sintonia com essa conceituação, o trabalho de investigação se realiza a partir da perspectiva e memória da pesquisadora, que percebe construtos culturais ao acolher em seu próprio corpo as imagens técnicas de (des)empoderamento feminino. Reconhece-se que, como dito anteriormente, os construtos audiovisuais encontrados não são simplesmente desconectados um do outro e que por mais que haja uma organização em agrupamentos e constelações, alguns elementos tecnoestéticos e narrativos são capazes de perpassar as três constelações. Entende-se que são construções que não são mutuamente excludentes, e sim, fazem parte de uma teia social, que se cruzam e se entrelaçam por entre os vestígios imagético-discursivos encontrados durante o desenvolvimento desta análise.

### **6.1 Constelação 1: A mulher poderosa**

Verifica-se que, para analisar os construtos do (des)empoderamento, é preciso também analisar a ascensão ao poder, tendo em vista que as personagens aqui observadas passam por um processo de busca pelo empoderamento através de ações coletivas ou individuais, antes de terem seu poder extirpado. Essa constelação também tem o papel de mostrar as diferenças de representação da personagem Daenerys em momentos de conquista de poder, os quais antecedem sua derrocada. Se reconhece que, no caso de

Daenerys, a sua ascensão é vista de forma negativa, tanto pelos personagens quanto pelos espectadores, por conta de sua crueldade ao escolher liquidar os civis que estavam na Capital e o exército inimigo, mesmo após todos se renderem. Entretanto, por mais que essa ascensão tenha uma qualidade ominosa, considera-se que ela seja classificada como pertencente a essa constelação também. Assim sendo, se busca explicitar os construtos ali expostos, compará-los com quando ela ascendeu ao poder de forma positiva (representada de forma heroica) e examinar os processos tecnoculturais presentes nas imagens relacionando com os outros objetos empíricos.

### **6.1.1 “Eu não sou uma mulher comum. Meus sonhos se tornam realidade.”<sup>93</sup>**

Este subcapítulo discute as diferenças de representação entre Daenerys nas primeiras seis temporadas da série em contraste com as últimas duas temporadas. Com enfoque na forma com que ela é representada como uma mulher poderosa em ambas as situações, se expõe os construtos memoriais de poder que rodeiam as personagens femininas. Como visto anteriormente, o sonho de Daenerys Targaryen sempre foi ser a Rainha legítima dos Sete Reinos, e desde a primeira temporada de *Game of Thrones* ela explicita esse desejo e se esforça para alcançá-lo. Durante todo seu percurso durante a série, Daenerys era definida por ser uma pessoa firme em seus posicionamentos, porém, justa quanto aos mais necessitados. Em sua trajetória, ela sempre buscava punir quem estava no poder e quem maltratava as pessoas de classe baixa, escravizadas ou inocentes. Apesar de temer herdar os problemas mentais e tirania do pai, a personagem demonstrava ter compaixão e tomava decisões positivas na maioria das vezes. Daenerys com certeza não se encaixava dentro da definição de heroína perfeita e íntegra, porém, ao visualizá-la dentro deste universo, ela sempre foi percebida, pela maioria dos espectadores e, também, pelos personagens, de forma positiva, como uma figura inspiradora.

Tudo muda completamente quando a personagem chega em Westeros na sétima temporada, e, principalmente, na oitava e última temporada da série. A mudança é especialmente relacionada à forma com que os realizadores escolhem retratá-la, que, antes vista como uma figura inspiradora, agora é retratada como inerentemente violenta e inapta a governar racionalmente. Através da conceituação de Geoff King (2002) e de Simon Lewis (2014), sobre o espetáculo audiovisual, Souza descreve a construção da

---

<sup>93</sup> *Game of Thrones* (2019), episódio 6, temporada 2 (00:33:47). Tradução livre. No original: “I am no ordinary woman. My dreams come true.”

personagem nas primeiras seis temporadas como um “espetáculo”, que é representada de forma a mostrar sua grandiosidade e inspirar admiração de quem a assiste - tanto dos espectadores quanto dos outros personagens inseridos no universo, que reconhecem seu poder. Portanto, somos constantemente levados a encarar a personagem como uma pessoa extraordinária, por conta do significado de seus feitos. (SOUZA, 2020). Quando chega em Westeros, no entanto, Daenerys não é mais vista como o próprio espetáculo e sim como uma participante dele, não mais se caracterizando como o centro da atenção.

Dessa forma, quando a abordagem audiovisual muda e deixa de representá-la como o próprio espetáculo a ser admirado, a personagem é esvaziada e reduzida à violência e à inabilidade ao governo. Assim, a análise identifica que essa mudança é uma escolha de linguagem que visa conter os méritos e a potência de Daenerys e mostrá-la como inabilitada a assumir o Trono de Ferro. (SOUZA, 2020, p. 147).

Um exemplo dessa diferença ocorre entre as cenas finais dos episódios, em que Daenerys participa nas primeiras seis temporadas (Figura 19), em relação às duas últimas (Figura 20). Pode-se ver no primeiro conjunto<sup>94</sup> (Figura 19), as similaridades são tantas que parece ter uma fórmula em todas essas cenas. Em todas as situações ela se encontra em uma condição vitoriosa, cada vez se aproximando mais do seu objetivo. Os realizadores buscam nos mostrar isso através de um plano fechado ou médio de Daenerys para, em seguida, um plano geral da cena, nos possibilitando enxergar todas as pessoas que se curvam por ela, seu exército ou sua frota. O uso de recursos tecnoestéticos, como a forma de enquadrar a personagem, acentuam a espetacularização dos acontecimentos, revelando toda a grandiosidade dessa personagem e o poder que ela conquista gradativamente.

---

<sup>94</sup> Cenas disponíveis para visualização no seguinte link: <<https://tinyurl.com/3a9n3s7m>>.

Figura 19: Cenas finais de alguns episódios das primeiras seis temporadas de Game of Thrones



*Game of Thrones*, temporada 1, episódio 10. Daenerys em meio as cinzas, após o nascimento de seus dragões. Todos se curvam perante a ela.



*Game of Thrones*, temporada 3, episódio 04. Daenerys após conquistar o exército dos Imaculados.



*Game of Thrones*, temporada 6, episódio 04. Daenerys queima os líderes *dothraki* e o povo se curva perante ela em sinal de servidão.



*Game of Thrones*, temporada 6, episódio 10. Daenerys se encaminha para Westeros com o seu exército.  
Fonte: *Game of Thrones* (2011 - 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Além da percepção da imagem, pode-se observar como a trilha sonora é apresentada nessas sequências. Todas essas cenas ainda são acompanhadas de uma trilha similar, com a presença de instrumentos de cordas e tambores, que cresce à medida que nos aproximamos do clímax. Um coro de vozes harmoniza a melodia, ampliando o



volume juntamente dos instrumentos. Segundo Chion (2008), trata-se de um estímulo sonoro, que produz a incorporação nas cenas de uma “dramatização dos planos, orientação para um futuro, um fim, e criação de um sentimento de iminência e expectativa” (CHION, 2008, p. 19), processo que Chion chama de vetorização.

Já nas cenas finais dos episódios das últimas duas temporadas<sup>95</sup> (Figura 20), a situação muda completamente. O enfoque não recai mais na quantidade de pessoas e aliados em torno da personagem, nos fazendo assimilar que ela está sozinha, e, mesmo quando ela tem alguém do seu lado, ela está envolta pelas sombras e a fotografia exhibe tons frios (como o cinza e azul). Além disso, nas duas últimas cenas da figura 20, Daenerys se encontra em uma situação extremamente desfavorável.

No aspecto sonoro também temos mudanças drásticas. Na primeira cena, apenas a diegese se apresenta, o som das ondas, dos passos, do vento e da voz, indo de contraste com o que Chion fala sobre a criação de expectativa, seja ela positiva ou negativa, e incorporando a linearização do tempo real, já que traz os sons presentes naquele ambiente apenas, transmitindo a estagnação. (CHION, 2008). Na segunda cena em questão, também se opta pelo som diegético e ela não é a figura central da cena em particular. Na terceira cena, o recurso de vetorização aparece mais uma vez, porém, dessa vez temos a inserção de sons irregulares agudos, que tem o intuito de deixar o espectador alerta. Com isso, o sonoro transparece ser imprevisível e, assim, cria tensão em quem assiste, por não saber como a personagem irá reagir ao acontecimento. (CHION, 2008, p. 19-20).

Figura 20: Algumas cenas finais das duas temporadas finais de *Game of Thrones*.



*Game of Thrones*, temporada 7, episódio 01. Daenerys retorna à morada de sua família. Termina a cena perguntando a Tyrion: “devemos começar?”, se referindo aos preparativos para a conquista do Trono de Ferro.

<sup>95</sup> Cenas disponíveis para visualização no seguinte link: <<https://tinyurl.com/ukspd7n6>>.



*Game of Thrones*, temporada 8, episódio 02. Daenerys acaba de descobrir a descendência Targaryen de Jon. Porém, eles trocam um olhar de entendimento pois os Caminhantes Brancos se aproximam e eles precisam se preparar.



*Game of Thrones*, temporada 8, episódio 04. Cersei acaba de decapitar sua melhor amiga e conselheira, Missandei.

Fonte: *Game of Thrones* (2011 - 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Além disso, existe uma disparidade considerável de quantidade de desfechos de episódios da personagem em comparação com outros personagens recorrentes e que estão presentes da primeira à última temporada, o que é, no mínimo, curioso. Daenerys acumula um total de 16 cenas finais como figura ativa e participante dentre os 73 episódios de *Game of Thrones*, enquanto Jon Snow detém doze e Arya Stark possui dez.

Outro exemplo, importante para a análise, são duas situações muito similares que ocorrem em *Game of Thrones*, mas que possuem formas bem distintas de representação (Figura 21). A primeira situação é com Jon Snow<sup>96</sup>, que acabou de se tornar o Senhor Comandante da Patrulha da Noite. Em dado momento, ele ordena a um de seus subordinados, Janos Slynt<sup>97</sup>, que tome o comando de um dos castelos da Patrulha da Noite. Slynt se recusa profusamente, mesmo após Jon afirmar que era uma ordem e não um pedido, e ainda agride Jon com palavras ofensivas. Jon o sentencia a morte por insubordinação, e mesmo após Janos pedir por misericórdia, Jon o decapita<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Jon Snow é um dos personagens principais da série. Suposto filho bastardo de Ned Stark, Jon luta pela Patrulha da Noite de forma a proteger os Sete Reinos das ameaças presentes do outro lado da Muralha. Nessa situação em questão, Jon se tornou o Senhor Comandante da Patrulha da Noite.

<sup>97</sup> Janos Slynt teve um papel importante na morte de Ned Stark e é rival convicto de Jon Snow. Janos costuma descredibilizar Jon, mesmo quando ele se torna o Senhor Comandante da Patrulha da Noite.

<sup>98</sup> *Game of Thrones* (2019), episódio 3, temporada 5 (00:39:35).

A segunda situação envolve Daenerys, que descobre que Varys, seu conselheiro, a traiu. Após descobrir que Jon também é um Targaryen - o que faz com que seja o primeiro na linhagem ao Trono -, Varys conspira contra Dany e envia cartas sobre a verdadeira identidade de Jon para enfraquecer sua reivindicação ao Trono, e, também, planeja matá-la envenenada. Porém, seus planos são desmascarados antes que isso se suceda, e Daenerys o sentencia a morte por traição, e ele é executado por Drogon<sup>99</sup>.

Figura 21: Jon Snow e Daenerys iniciando seus pronunciamentos<sup>100</sup> para com os condenados.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Ambas as cenas apresentam situações de líderes que precisam tomar medidas drásticas contra uma traição ou desobediência. Em relação aos personagens condenados, existe discrepância quanto a sua natureza - Janos é detestável ou irrelevante e Varys é importante na luta pelo Trono e evoca empatia de certos personagens principais -, mas tirando isso, pode-se dizer que ambas as situações são equivalentes enquanto táticas de manutenção do poder. Porém, as diferenças tecnoestéticas são visíveis ao comparar a representação de Jon e Dany nas duas cenas.

A cena de Jon Snow foca inteiramente no ponto de vista dele (Figura 22), em seus sentimentos e em sua necessidade de fortalecer seu poder, de forma a obter credibilidade com todos os membros da Patrulha da Noite. A câmera segue Jon, pois ele é o grande protagonista da cena, o apresentando de diversos planos fechados em que é possível enxergar sua expressão e, assim, interpretar suas emoções a partir disso. Não se vê reações negativas ao comando de execução de outro companheiro, apenas expressões de expectativa no que virá. Nem mesmo o aliado de Janos o defende. No momento em que o condenado pede perdão e misericórdia, o foco se torna Jon e o peso de sua eminente decisão de não acatar esse pedido, exibindo sua expressão de resignação.

<sup>99</sup> Dragão de Daenerys.

<sup>100</sup> Legenda presente nas capturas de tela, à esquerda: “Milorde, se você tiver alguma última palavra, agora é a hora.”. À direita: “Lorde Varys.”. Tradução livre.

Figura 22: Jon luta consigo mesmo para prosseguir com sua decisão.<sup>101</sup>



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019). Captura de tela feita pela autora.

Após decapitar Janos, novamente o enfoque do plano é Jon, cujo olhar recai sob Stannis Baratheon<sup>102</sup>, - figura importante na permanência de Jon no poder -, que acena positivamente com a cabeça, **aprovarando a escolha de Jon** (Figura 23).

Esse tipo de aceitação não acontece no caso de Daenerys. Primeiramente, a cena de Daenerys aqui explicitada nem é sobre ela. O enfoque da cena é claramente na interação entre Tyrion e Varys, que se despedem, e em Jon Snow, que aparenta **desaprovar a decisão de Dany**.

Durante a cena de três minutos, a personagem tem uma variação de quatro (4) planos médios (com metade de seu rosto encoberto pelas sombras) e aparece em dois (2) planos gerais de difícil visibilidade. Até mesmo nos planos em que se consegue visualizar melhor suas expressões, ela mantém um semblante apático e insensível. Enquanto Tyrion, Jon Snow e Varys possuem planos fechados que permitem acessar suas expressões, sejam elas de medo, desaprovação, tristeza ou luto. Isso é uma forma de abafar/ocultar a humanidade da personagem, conforme é exemplificado na coleção **a desumanização da mulher como recurso narrativo**. Assim que ela dá o comando de execução para Drogon, o dragão aparece como se fosse uma extensão da personagem (de modo similar com o que será apresentado de maneira mais aprofundada no próximo subcapítulo), surgindo das sombras detrás de Dany, reforçando imaginários de bestialidade através da criação técnica.

---

<sup>101</sup> Legenda presente na captura de tela: “Eu estava errado. Você é o Senhor Comandante. Todos nós servimos você. Perdão.”. Tradução livre.

<sup>102</sup> Um dos personagens que luta pelo Trono de Ferro em *Game of Thrones*.

Ainda, diferentemente da cena apresentada de Jon Snow, ela não recebe aprovação por seu ato, e sim, ela é apresentada em um plano médio anuviado pela fumaça das chamas e a cena termina com o olhar preocupado e desaprovador de Jon Snow em um plano fechado<sup>103</sup> (Figura 23).

Figura 23: Diferença de enfoque entre Jon Snow e Daenerys.:



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

A partir disso, pode-se inferir que a violência também se inscreve na loucura atribuída às mulheres. Quando a violência vem da mulher, a personagem feminina é vista como alguém “má” ou “louca”; já o homem, tem liberdade de utilizar da violência como algo trivial, pois a força física e a violência são percebidas como componentes da masculinidade. (YAUSS, 2020). Esta discussão será recuperada com mais profundidade na próxima constelação.

Pode-se até arguir que a decisão de Daenerys em relação à de Jon foi mais pertinente, dado que Varys ameaçou diretamente sua existência e sua possibilidade de reinar, enquanto no caso de Jon (apesar de ele precisar fortalecer seu comando), ele abriu brecha para que quem o opunha se sentisse ameaçado, e poderia instigar uma rebelião, já que um de seus foi executado apenas por desobediência. O que, diga-se de passagem,

---

<sup>103</sup> Por serem cenas muito extensas, optou-se por incorporar apenas alguns frames de modo a exemplificar as diferenças. O que foi exposto aqui pode ser visto com mais detalhes através da comparação em vídeo no link a seguir: <https://youtu.be/DHLbTLqV0Ec> ou na comparação em fotos neste link: <https://tinyurl.com/5n8k337c> .

realmente acontece - após diversos acontecimentos -, quando Jon é esfaqueado até a morte pelo grupo que o opunha.

### **6.1.2 “*Eu sou Daenerys Nascida da Tormenta, do antigo sangue de Valíria e eu vou tomar o que é meu. Com fogo e sangue, eu tomarei!*”<sup>104</sup>**

Para a cena de sua morte ser analisada, vê-se necessário discutir a sua ascensão ao poder, ou, melhor dizendo, a sua presença momentânea no ápice. Retornando para a breve contextualização antes do mergulho definitivo na análise da cena da morte da personagem, durante a oitava temporada, Daenerys se vê abandonada por todos em quem confiava e perde pessoas (e dois de seus dragões, quem ela considera como seus filhos) muito importantes para ela. Após, ela se vê resoluta em alcançar o Trono. Porém, a forma com a qual ela consegue finalmente tomá-lo choca a todos, tanto os personagens inseridos no universo quanto os espectadores. Ela mata todos os soldados, civis e inocentes, ação que vai contra as expectativas que tínhamos sobre a personagem até o momento.

Para começar, alguns planos da cena em que Daenerys dá seu discurso para seu grande exército, após destruir a Capital, serão discutidos. Importante sinalizar que essa (Figura 24) é a primeira vez que ela aparece após decidir destruir a cidade, pois assim que ela começa, não vemos mais seu rosto, ela é desumanizada e a partir daquele momento se transforma na “morte que vem do céu”. O recurso utilizado na cena da destruição<sup>105</sup>, é distanciar os espectadores o máximo possível de Daenerys, para assim, nos aproximarmos dos civis e de alguns personagens conhecidos que estão sendo o alvo direto da destruição dela, criando empatia e identificação com essas pessoas em questão. Colocado de outra forma, Souza afirma que “o rosto de Daenerys e o seu ponto de vista não aparecem mais,

---

<sup>104</sup> *Game of Thrones* (2019), episódio 6, temporada 2 (00:34:10). Tradução livre. No original: “I am Daenerys Stormborn of the blood of old Valyria and I will take what is mine. With fire and blood I will take it!”

<sup>105</sup> Temporada 8, episódio 5 (00:45:36)

ela é despersonalizada, é a própria violência, um espetáculo de destruição e barbárie.” (SOUZA, 2020, p. 144).

Figura 24: Daenerys aparece em frente ao seu povo após a conquista.



Fonte: Game of Thrones (2011 - 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Sobre a imagem acima, é necessário contextualizar a história que envolve a família Targaryen. Eles são uma das famílias mais poderosas deste universo e existe uma frase muito falada na série: “Toda vez que um Targaryen nasce, os deuses jogam a moeda e o mundo prende a respiração”<sup>106</sup>. Essa frase se refere ao fato de que, a partir de uma crença popular, os Targaryen são historicamente conhecidos por terem propensão à insanidade, crença que se conserva pela possibilidade de terem uma limitação genética advinda do incesto, prática comum da família. Um exemplo disso é o pai de Daenerys e antigo Rei dos Sete Reinos, conhecido como Aerys, o Rei Louco, morto após ameaçar colocar fogo em toda a cidade de Porto Real. Dito isso, pode-se ver nos frames do plano (Figura 24) referente à sua primeira aparição, após o acontecimento, para revelar que aqui o recurso de desumanização se mantém. Ao colocar o dragão de Daenerys alçando vôo exatamente atrás dela, é facilmente distinguível qual é a motivação dos realizadores, associando-a diretamente à figura do dragão, fazendo com que tudo o que ele representa se torne uma extensão dela.<sup>107</sup>

A figura do dragão está presente em diversas culturas e possui simbolismos diferentes dependendo delas. Na forma como é representado através de produtos audiovisuais hollywoodianos (de onde advém maior parte dos objetos empíricos), o

<sup>106</sup> Episódio 5, temporada 8 de *Game of Thrones* (00:05:46). Tradução livre. No original: “Everytime a Targaryen is born, the gods toss a coin and the world holds its breath.”

<sup>107</sup> Gif para melhor visualização do plano disponível no seguinte link: <https://tinyurl.com/f885e3pe>

dragão é visto como um monstro alado, maligno e cuspidor de fogo. Pode-se mencionar como exemplo a mitologia grega, que coloca o dragão como o obstáculo para a provação de muitos heróis, como Perseus e Apolo. (ESPÍRITO SANTO, 1997). Na cultura pop, a figura do dragão vem passando por uma atualização, já que é cada vez mais comum vermos filmes com a temática de que dragões podem ser amigos dos seres humanos<sup>108</sup>. Porém, o que permanece no imaginário da sociedade em geral é associar essa figura ao perverso. Yauss (2020) indica que esse recurso desumanizador pode trazer noções problemáticas:

Transferir essa conotação para Targaryens e Daenerys é perigoso, já que justifica eles serem merecedores da morte. Especialmente em contos de fadas, dragões são utilizados como um obstáculo que o príncipe precisa assassinar para salvar a princesa, o que faz do dragão um mero meio da trama para o príncipe atingir seu objetivo, não muito diferente de como a mulher é vista como um meio do homem encontrar o prazer no sistema patriarcal e de como Daenerys é tanto um meio de salvar a civilização quanto um empecilho para o comando de um homem. (YAUSS, 2020, p. 14).<sup>109</sup>

Assim, pode-se perceber que esse plano (Figura 24) evoca consigo conotações que reduzem a personagem a estereótipos machistas. A imagem de Daenerys sendo diretamente atrelada à imagem do dragão reforça a percepção de que essa mulher é inapta ao comando de um Reino, pois “dragões, como Targaryens e mulheres, são considerados impetuosos, egoístas, inerentemente destrutivos e, por fim, a maior ameaça à civilização”. (YAUSS, 2020, p. 15). Essas conotações e sentidos encontrados nas “vísceras” das imagens são inevitáveis.

Esse plano (Figura 24) também pode trazer outras conotações, percebe-se que Daenerys está atravessando o que parece ser um arco, transicionando de um lugar a outro. Outras cenas também possuem portas pelas quais as personagens fazem a sua passagem, que assim como Daenerys, também estão em busca de poder ou da retomada de sua autonomia. Essas escolhas de composição visual seriam uma coincidência? O que poderia significar essas travessias?

---

<sup>108</sup> *Como treinar seu Dragão* (2010); *Shrek* (2001); *Eragon* (2006).

<sup>109</sup> Tradução livre. No original: “Transferring this connotation to Targaryens and Daenerys is dangerous, since it justifies them being deserving of death. In fairy tales, dragons are used as an obstacle that the prince needs to slay in order to save the princess, which makes the dragon a mere means in the plot to the prince achieving his goal, not dissimilar to how women are viewed as a means to male pleasure under the patriarchy and how Daenerys is a means to saving civilization and an obstacle in the way of a man ruling.”



A partir das afecções da pesquisadora, ao ponderar os sentidos escondidos nessas imagens, evocou-se o deus da mitologia romana, Jano. Esse deus possui duas faces, a que está virada para a frente simboliza o porvir, enquanto a que fica virada para atrás exprime a apreciação pelo que já passou. Jano tem como incumbência de mediar as preces dos humanos para os outros deuses. Ele também era o grande protetor dos portais e das portas, assim como os começos e dos fins. (LEODORO, 2005). Além disso, esse deus fazia parte dos rituais de casamento, nascimentos e outros eventos transicionais.<sup>110</sup> No livro de fantasia infanto-juvenil A Batalha do Labirinto, da saga Percy Jackson e os Olimpianos, o deus Jano aparece e se apresenta da seguinte forma:

- Eu sou seu melhor amigo – disse o rosto da direita.
- Eu sou seu pior inimigo – disse o da esquerda.
- Eu sou Jano – disseram ambos em uníssono. – O Senhor das Portas. Dos inícios. Dos fins. Das escolhas. (RIORDAN, 2008, p. 109).

Esses inícios e travessias podem ser encontrados em todas essas imagens (Figura 25): Serena (superior esquerda) se encaminha para o púlpito no parlamento de Gilead, para propor que as meninas sejam ensinadas a ler, o que é visto como radical; Cassie (superior direita) chega ao seu destino, na casa onde está o homem responsável por abusar da amiga, para se vingar do mesmo; nesse momento, Olivia (inferior esquerda) acaba de conseguir abrir a porta que a aprisionava; Cersei está a ponto de entrar no salão principal em direção ao Trono de Ferro, para se tornar Rainha<sup>111</sup>.

Todas essas imagens se referem a situações de transição e de mudança do *status quo* atual das personagens ou da estrutura de poder em seu entorno. São tentativas de novos inícios, da tomada de escolhas que podem acarretar tanto resultados positivos quanto negativos, mas que vão ao encontro do que essas personagens almejam, empoderando-se.

---

<sup>110</sup> Disponível em: <<https://segredosdomundo.r7.com/jano-deus/>> Acesso em 20 fev, 2022.

<sup>111</sup> Gif disponível para melhor visualização no seguinte link:  
<<https://photos.app.goo.gl/asSs9N2NEtFHMmNPA>>

Figura 25: Serena, Cassie, Olivia e Cersei Lannister, respectivamente.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017 - atual); *A Bela Vingança* (2020); *Scandal* (2012 - 2018); *Game of Thrones* (2011 - 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

O segundo plano (Figura 26) da personagem nessa cena enquadra as costas da personagem, acompanhando Dany em sua caminhada, o que traz uma sensação de expectativa, pois vê-se apenas o que a personagem também vê. O enfoque na destruição apresentado na composição do plano e o tom de cor frio acinzentado reforça o agouro negativo que se põe em cima da personagem, conforme foi visto até aqui.

Figura 26: Daenerys se encaminha para dar seu grande discurso para seus subordinados.



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Captura de tela feita pela autora.

É curioso que mesmo havendo uma diferença gigantesca em relação às situações que Dany e os outros empíricos passam (Figura 27), códigos tecnoestéticos se repetem e se atualizam através dos produtos audiovisuais. Pode-se relacionar todos os planos um com o outro, pois, de certa forma, todas as personagens estão indo de encontro aos seus

objetivos, à sua liberdade e em direção a sua retomada de poder/obtenção de poder<sup>112</sup>. Fischer (2013) evoca Shaw (2008) para afirmar que é por meio das tecnologias que externaliza-se as nossas ideias construídas como uma linguagem, possibilitando que se apresente como são internalizadas as concepções de mundo.

Figura 27: Semelhanças nos planos traseiros dos empíricos.



Jean Grey e Cassie, respectivamente.



Sang-mi e Olivia, respectivamente. Ambas correm em direção à sua liberdade.



Serena e Poussey, respectivamente. Em conjunto, se unem em busca de mudanças.

Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Todas as personagens estão se empoderando, com expectativa no porvir e buscam as mudanças das estruturas de poder ao seu redor. Verifica-se, também, que os códigos tecnoestéticos são repetidos frequentemente, como essa última amostra acima, em que as personagens estão em busca de sua liberdade/do poder/de mudanças, que é representada através do plano traseiro (câmera posicionada atrás das personagens).

<sup>112</sup> De modo a observar melhor, foi feito um gif com a compilação de todos esses planos da Figura 27. Pode-se enxergar até mesmo as similaridades de movimentos de câmera entre os planos. Disponível em: <<https://photos.app.goo.gl/uERPF23xGUNNqzCx5>>

### 6.1.3 “*Eu farei o que Rainhas fazem. Eu governarei*<sup>113</sup>.”

Neste subcapítulo entra-se de fato na cena principal de análise, dissecando os planos da cena de forma a revelar as percepções da pesquisadora e os construtos memoriais encontrados nas imagens. Após a cena discutida anteriormente, Daenerys finalmente entra no salão do Trono de Ferro, que é o lugar que sonha chegar desde que decidiu que iria comandar Westeros. O cenário está tomado por destruição e cinzas, e a personagem entra em cena sozinha. A trilha sonora segue a mesma estrutura das cenas das duas temporadas finais discutidas anteriormente: a música vai crescendo lentamente em tom misterioso, criando tensão, misturando-se com o tema da série *Game of Thrones*. Em certo momento entra uma voz que faz coro com os instrumentos, porém, diferentemente dos momentos triunfantes nas primeiras seis temporadas, que apresentavam um coro de vozes juntamente dos tambores e instrumentos, essa voz é uma voz única. Essa voz solitária pode evocar o sentido de que nesse momento, independentemente de ter conseguido atingir seu objetivo, Daenerys está sozinha, tanto em relação às pessoas em quem confia estarem contra ela quanto em relação a ter perdido tantas outras com quem tinha uma relação importante. O tom da cena é melancólico e não triunfante como era esperado, gerando dúvida e expectativa em relação ao que acontecerá com a personagem.

Ainda assim, apesar do destino da personagem parecer austero, neste momento ela é a pessoa que possui o maior poder político e bélico dentro deste universo. A cena inicia com Daenerys (Figura 28) entrando no Grande Salão, o primeiro plano começa com um *fade in*<sup>114</sup> do preto, lentamente revelando Daenerys, que surge das sombras e caminha em direção à luz. O movimento de câmera começa em um ângulo  $\frac{3}{4}$  (Figura 28

---

<sup>113</sup> Temporada 4, episódio 5. Tradução livre. No original: “I will do what Queens do. I will rule.”

<sup>114</sup> Efeito de aparecimento gradual da imagem, mais comumente utilizado no começo de alguma cena. Geralmente adicionado na fase de pós-produção.

- 1a), procurando mostrar a expressão da personagem neste momento tão esperado por ela.

Figura 28 (1a e 1b): Primeiro plano de Daenerys na cena de análise



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

O figurino que ela está usando (Figura 28) também conta uma história. A forma como a personagem é construída durante a série, sua personalidade e as inscrições de poder e força nela inseridos, são diretamente relacionados aos elementos estéticos utilizados em seu figurino, e assim, o valor simbólico da personagem é invariavelmente transferido às suas roupas. (SILVA et al., 2017).

A primeira imagem (Figura 29) de Daenerys que temos em *Game of Thrones* é de uma menina jovem e inocente, que utiliza tecidos rosados, sedosos e fluídos, e por vezes até translúcidos, indicando sua vulnerabilidade. Após casar-se com Drogo e assumir o título de *khaleesi*, Daenerys passa a incorporar couro e tons amadeirados, que são elementos pertencentes à moda *dothraki* (1ª temporada). Após o nascimento de seus dragões (2ª e 3ª temporada), o azul começa a fazer parte do seu figurino, assim como as calças por baixo de seus vestidos, que segundo Michele Clapton - a figurinista da série –, a personagem usava por pensar que poderia precisar fugir, ou nas palavras de Clapton, que utiliza a 1ª pessoa do singular para simular a intenção de Dany: “eu posso ser uma Rainha, mas por baixo, eu posso correr”<sup>115</sup>. Além disso, a calça tem a função de trazer uma ideia de igualdade entre os gêneros, já que seria uma peça culturalmente entendida como masculina, e a capa significa soberania e poder. (SILVA et al., 2017).

Na quarta e quinta temporada, quando conquista o controle de Meereen e passar a reinar, ela abandona as calças, que dão lugar a vestidos que exibem um ar de nobreza, já que a personagem não precisa mais se afirmar enquanto Rainha. Ela também começa

---

<sup>115</sup> Disponível em: <<https://www.vox.com/the-goods/2019/4/19/18484819/game-of-thrones-daenerys-targaryen-costumes-michele-clapton>> Acesso em 20 fev, 2022.

a utilizar do decote em V (5ª temporada) preso em cima por alguma joia, pois de acordo com Clapton, ela deseja transparecer sua beleza, mas ao mesmo tempo quer estar no controle. Suas joias temáticas de dragões também tendem a crescer em paralelo com o crescimento de seus dragões. Após perder o controle de Meereen (6ª temporada), Dany retorna para as calças por baixo de seus vestidos e exibe cores mais escuras em conjunto com um estilo mais militarizado. E por fim, quando ela vai para Westeros (7ª e 8ª temporada), sua vestimenta finalmente adere às cores preta e vermelha (embora de modo um tanto tímido<sup>116</sup>), consolidando sua identidade enquanto Targaryen, já que essas são as cores do emblema da Casa. As ombreiras pontudas relembram as vestes utilizadas por Viserys<sup>117</sup>, seu irmão morto no início da série, e transmitem força.

Figura 29: Evolução das vestimentas de Daenerys Targaryen<sup>118</sup>.



Fonte: Quadro elaborado pela autora.

A escolha da figurinista de retornar com as calças por debaixo dos vestidos nas últimas duas temporadas, pode-se dever ao fato de que Daenerys, enfim, decide utilizar da forma tradicionalmente masculina de conquistar poder para tomar o Trono, através da violência. Segundo Shaw (2008), as artes - como o cinema - se caracterizam através do reflexo dos efeitos que as tecnologias produzem na vida social e, também, das possibilidades que a máquina tem de elaborar arte. Sobre isso, Fischer (2013, p. 50) complementa que “é o objeto no mundo e o mundo no objeto”, ou seja, a forma com que a tecnologia (objeto) acrescenta significado ao mundo somada às inscrições de sentido (o

<sup>116</sup> Para visualizar os detalhes em vermelho, acesse o seguinte link: <<https://tinyurl.com/56dymw9a>>. Disponível em: <https://tinyurl.com/bdz7xn3u>> Acesso em 20 fev, 2022.

<sup>117</sup> Acesse o seguinte link para visualizar: <<https://photos.app.goo.gl/uvNQdwBhhQvGA8Sc9>>

<sup>118</sup> Para melhor visualização, acesse no seguinte link: <<https://photos.app.goo.gl/onCTngwAMnKYfKej8>>

mundo) presentes na forma com que a técnica produz. Portanto, fica evidente que inscrições tecnoculturais estejam presentes na vestimenta da personagem, de modo a operar enquanto códigos culturais de uma convenção social (feminino/masculino; delicadeza/violência) – em uma ordem tecnoestética. Há um sentido cultural e esse movimento pode produzir obras/produtos que venham a se caracterizar por um sintoma. (ARANTES, 2005).

Retornando para a análise dos planos da cena, a câmera toma a personagem como ponto central de referência e gira ao seu redor, até revelar o Trono de Ferro, colocando os espectadores praticamente em seu ponto de vista (Figura 30 - 1c). Esse plano funciona como um plano aberto de ambiência, nos mostrando os destroços causados por ela e o “objeto” principal, que está localizado no topo de uma escadaria. Pode-se observar que na geografia diegética, o Trono se encontra acima da personagem. O Trono de Ferro é o grande símbolo de poder dentro desse universo, almejado por muitos outros personagens e que conduz a narrativa desde o início da história<sup>119</sup>. A relação alto e baixo, topo e base será muito explorada nessa análise, por revelar diversos construtos utilizados para representar o poder. O segundo plano (Figura 30 - 2) tem o papel de nos revelar a expressão de fascínio da personagem, que esperou tanto tempo por isso.

Figura 30 (1c e 2): O primeiro encontro de Daenerys e o Trono de Ferro



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Daenerys começa seu percurso em direção ao Trono de Ferro (Figura 31), que está sendo filmado como se fosse um personagem. Pode-se observar que a relação entre os dois se mantém, no plano 3 (Figura 31 - 3) é um ponto de vista do Trono, em leve *plongée*, enquanto Daenerys permanece abaixo. No plano 4 (Figura 31 - 4) o ângulo se

<sup>119</sup> Pode-se considerar o Trono de Ferro o símbolo condutor da narrativa, já que *Game of Thrones* foca nas histórias de diversos personagens inseridos na disputa política e bélica pela conquista do Trono, que consequentemente leva ao comando dos Sete Reinos.

inverte para o *contra-plongée*, dando a impressão de que à medida que se aproxima do Trono ela vai engrandecendo.

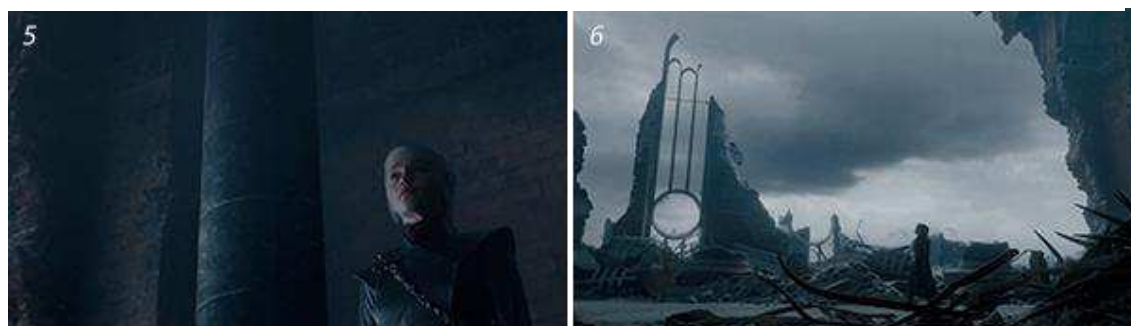
Figura 31 (3 e 4): Daenerys se encaminha para o Trono



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

O mesmo pode ser dito dos dois planos seguintes (Figura 32), o primeiro em *contra-plongée* acentuado e o segundo mostrando o ambiente destruído juntamente da personagem em leve *contra-plongée*. Essas escolhas de ângulo nessa cena fazem coro com outras cenas em que a personagem adquiriu poder, porém, diferentemente desses exemplos anteriores, contém qualidades que transparecem ser desfavoráveis, como a paleta de cor acinzentada, o enfoque na destruição e a música ominosa anteriormente mencionada. Por mais que Daenerys esteja ascendendo diegeticamente, como a nova conquistadora dos Sete Reinos, o tom transmitido é agourento.

Figura 32 (5 e 6): Seu caminho para o Trono



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

De modo a comparar com outras situações de ascensão ao poder pelas quais a personagem passa, expõe-se alguns frames desses momentos (Figura 33 e 34). Além de todas essas cenas pertencerem a um contexto de obtenção de poder da personagem, pode-se enxergar recursos que se repetem em todos esses planos, como a utilização do *contra-plongée* para retratar Daenerys de forma intensa, a colocando em uma posição



preponderante e que não demonstra medo. Apesar de vários feitos cruéis em algumas dessas cenas, o tom que as cenas passam para os espectadores é de triunfo e de admiração, o que as diferencia da cena em análise.

Figura 33: Daenerys no episódio 4 da terceira temporada. Conquista o exército de Imaculados.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 - 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Pode-se perceber também (Figura 34) que ela, diferentemente da cena de análise, possui companhia e está rodeada de pessoas, o que reforça o aspecto positivo dessas cenas, nos influenciando a visualizar a personagem de forma favorável.

Figura 34: Daenerys acaba de ver seu irmão abusivo morrer (esquerda). Daenerys é ovacionada por seus novos súditos, que a chamam de Mhysa (direita).



Fonte: *Game of Thrones* (2011 - 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

A partir de agora, conseguiremos enxergar a troca ou equilíbrio da relação de poder existente dentro dessa sala (Figura 35 – 7 e 8a). Sendo o Trono de Ferro a representação do poder no universo e, também, sendo retratado como um personagem na cena, pode-se ver que Daenerys ainda está abaixo e o Trono acima. Os planos são angulados de modo a contrapor um ao outro, ou seja, como um plano e um contra-plano entre personagens dialogando.

Figura 35 (7 e 8a): Daenerys se aproxima do Trono



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Pode-se ver que no início do plano 8, Daenerys se encontrava nos pés da escada e no final dele (Figura 35 – 8b) ela já se encontra na mesma altura do Trono, agora a câmera está no nível dos olhos da personagem, como se a relação entre os dois estivesse se igualando. Isso é enfatizado quando Daenerys finalmente toca no Trono (figura 36 - 9), enquadrado em um plano detalhe, que consolida a tão esperada conquista dos Sete Reinos, que foi seu objetivo desde o princípio.

Figura 36 (8b e 9): Daenerys tocando no Trono



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Esse plano detalhe (Figura 36 - 9), em que a personagem finalmente encosta no maior símbolo de poder desse universo, pode ser visto similarmente em diversas das personagens pertencentes ao corpus expandido. Nas situações da figura 37, vê-se, respectivamente: Serena segura a Escritura Sagrada, que simboliza o poder pois apenas homens são permitidos a ler na sociedade de Gilead; Cassie possui um bisturi em mãos, objeto utilizado para realizar procedimentos médicos, mas que nesse caso, ela está utilizando de modo a ameaçar a vida de alguém; Olivia segura uma arma, artefato que tem o intuito de matar e ferir, portanto, ele assegura poder a quem o carrega; e Sang-mi busca retomar sua liberdade pedindo ajuda à polícia, instituição de poder na sociedade.

Figura 37: Serena, Cassie, Olivia e Sang-mi e os objetos de poder



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017 – atual); *A Bela Vingança* (2020); *Scandal* (2012 – 2018); *Save Me* (2017). Capturas de tela feitas pela autora.

Enquanto admira o Trono de Ferro de perto, Daenerys (Figura 38 - 12) transpõe alívio e alegria em sua feição. Ela ouve Jon Snow chegar no salão e vira-se em sua direção. Pode-se observar que, agora que Daenerys está no mesmo patamar do Trono, ele parece apenas complementar o plano e não mais protagonizá-lo, o foco está na expressão da personagem e o ângulo da câmera em *contra-plongée* reforça sua posição de poder. Esse fragmento da cena e plano em particular remete a muitas evocações de outras personagens, tanto pela situação em que Daenerys se encontra, quanto por sua composição plástica.

Figura 38 (12): Daenerys olha para Jon com o Trono de Ferro ao fundo.



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Captura de tela feita pela autora.

Várias imagens foram evocadas a partir desta (Figura 39). A lembrança que geralmente ressurge é a que se assemelha com a percepção de algum aspecto que esclarece e direciona a ação que está por vir. (BERGSON, 2006). Ou seja, cada pessoa pode ter uma percepção diferente a partir de uma imagem, pois as durações que permanecem conosco são acumuladas através do que vemos e assistimos ao longo de nossa vida. O que evocamos é a assimilação de que compreendemos o presente e podemos antecipar o que virá baseado em lembranças das imagens que um dia já nos foram expostas. Todas essas personagens compartilham aspectos plásticos e narrativos com Daenerys: todas estão em um ponto elevado ou se encontram acima do que as ameaça; os planos estão em *contra-plongée* acentuado ou leve; todas estão em vias de empoderamento, seja ele negativo ou positivo para a trajetória das personagens e da narrativa.

Figura 39: a busca por mudança através de ações coletivas ou individuais de empoderamento



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2018); *X-Men: O Confronto Final* (2003); *Orange is the new black* (2016); *A Bela Vingança* (2020). Capturas de tela feitas pela autora.

A noção de cima *versus* baixo para representar as transições de poder são inscrições presentes em grande parte do espectro audiovisual investigado neste trabalho. Essas inscrições não se limitam apenas ao cinema, Beauvoir (1967) afirma, ao discutir sobre as diferenças culturalmente impostas de gênero, que:

as noções de alto e baixo têm grande importância, a ideia de elevação espacial implicando uma superioridade espiritual, como se vê através de numerosos mitos heroicos; atingir um cume, um pico, é emergir para

além do mundo dado, como sujeito soberano; é entre meninos um pretexto frequente de desafio. [...] Quanto mais a criança cresce, mais o universo se amplia e mais a superioridade masculina se afirma. (p. 28).

Como visto no caso do Trono de Ferro, percebe-se que a utilização da angulação de *plongées* e *contra-plongées* são códigos audiovisuais muitas vezes utilizados para representar diferentes posições nas relações de poder – quem possui menos poder e quem possui mais, respectivamente. Vê-se que as noções de cima e baixo, topo e base, enquanto inscrições tecnoestéticas de superior e inferior, já podem ser vistas superficialmente, e serão aprofundadas a seguir. É possível encontrar essas inscrições por conta do reflexo que as tecnologias/técnica tem na vida social e pela forma com que a estas elaboram, a arte.

## 6.2 Constelação 2: A mulher incapaz

Essa constelação pretende discutir a forma com que se inscrevem os códigos audiovisuais e tecnoestéticos na representação da mulher enquanto um ser incapaz. Incapaz de ter a aptidão de ocupar uma posição de comando, de buscar por/possuir poder e de tomar suas próprias decisões. Ademais, pretende-se expor o modo com que o patriarcado posiciona a figura masculina perante a da mulher, e que - de diferentes formas - coloca o homem como quem é capaz e responsável por designar a quem pertence o poder, e até mesmo se autoconsiderando como o sujeito apto de possuí-lo/retomá-lo. Além do indivíduo homem como quem domina, algumas das personagens em análise também são (des)empoderadas através da ação de instituições religiosas, governamentais ou órgãos policiais.

Esse agrupamento reúne imagens pertencentes às coleções: a mulher destemperada; a desumanização da mulher como recurso narrativo e o superior *versus* o inferior. Além disso, outras imagens encontradas durante a continuação do processo extenso de cartografia e dissecação feito para a pesquisa também serão exibidas.

### 6.2.1 “*Que tipo de pessoa sobe em um dragão? Um louco ou um rei!*”<sup>120</sup>

Como já visto, a loucura e a histeria são frequentemente atribuídas às mulheres por conta do contexto histórico e tecnocultural em que estamos inseridos. Esse

---

<sup>120</sup> Episódio 4, temporada 8 de Game of Thrones (00:16:55). Tradução livre. No original: “What kind of person climbs on a fucking dragon? A mad man or a king!”

subcapítulo irá abordar os construtos tecnoestéticos, presentes nas imagens, que se relacionam ao atrelamento da loucura com a figura feminina poderosa ou como forma de descredibilização da mesma, a fim de manter o *status* de dominação sob ela.

Para contextualizar o título dessa seção e, também, para compreender o desfecho da personagem estudada, vê-se necessária a retomada de alguns acontecimentos da jornada de Daenerys. O seu maior medo sempre foi se tornar o próprio pai, que era conhecido como o Rei Louco, por ser violento e homicida. Após Dany ter um importante papel na batalha contra os Caminhantes Brancos, quando fornece todo seu exército e dragões para a luta (um deles "pilotado" por ela, outro por Jon Snow), são utilizados recursos narrativos que acabam por colocá-la em uma posição desconfortável.

Após a vitória contra o Rei da Noite, Tormund<sup>121</sup>, ao se referir a Jon Snow (herdeiro homem da Casa Targaryen e potencial ameaça a ela caso essa revelação venha à tona), profere a seguinte frase em sua frente: "Que tipo de pessoa sobe em um dragão? Um louco ou um rei!" (Figura 40). Pode-se considerar que é uma insinuação ou um prenúncio de que ela poderia vir a se tornar a Rainha Louca, já que enquanto essa frase é dita, o foco torna-se o rosto de Daenerys através de um plano fechado, sentindo-se preterida e sozinha — o que é compreensível, já que, ao contrário de Jon, ela monta seus dragões há anos. Esse apagamento dos feitos da personagem e o enaltecimento do homem por algo que ela já havia realizado, pode evocar “fenômenos” que ocorrem na sociedade, como o *bropropriating*<sup>122</sup>, termo criado para explicar episódios onde o homem se apropria de uma fala, de uma ideia ou de algo que uma mulher já fazia anteriormente, sem que lhe dê o devido crédito.

---

<sup>121</sup> Pertence ao povo livre ou o “povo além da Muralha”, grande amigo de Jon Snow. Anteriormente, foi salvo por Daenerys do Exército dos Mortos, enquanto ela montava em um de seus dragões.

<sup>122</sup> Disponível em: <<https://annelisegripp.com.br/gaslighting-mansplaining-maninterrupting-bropropriating/>> Acesso em: 26 jun, 2020.

Figura 40: Daenerys observa Jon ser exaltado por Tormund.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 - 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Assim sendo, através dessa análise, identificou-se que no audiovisual existem diversas formas de atribuir loucura ou desequilíbrio emocional como características inerentes da mulher. Uma dessas maneiras, previamente e brevemente exposta na coleção “a mulher destemperada”, é o modo com que se representam as personagens quanto à sua suposta instabilidade mental, incorporando significações que contribuam para a associação a essa condição através de escolhas do figurino, mudanças nos penteados, maquiagem e, também, de escolhas narrativas e de roteiro.

A aparência de Daenerys, que praticamente durante todo o percorrer da série se manteve imaculada e impecável, nesta cena (Figura 41), se mostra desalinhada e descuidada. A personagem havia acabado de perder um de seus dragões e Missandei, sua conselheira e melhor amiga. Tanto sua aparência quanto a iluminação da cena enfatizam seu estado de espírito. Suas olheiras e marcas de expressão chamam atenção, e a coloração escura e acinzentada da fotografia dão um tom letárgico, resultando na cor de seu rosto descorado, aparentando um aspecto doentio. Wischhover (2019, online) afirma que seu cabelo despenteado expressa uma mensagem direta através do uso de um tropo antigo. Em suas palavras, “deve haver algo de errado para uma mulher não se importar mais com sua aparência. É estereotipado, sim, e uma imagem superficial do luto e possivelmente até da depressão, mas a mensagem é clara: Ela está ficando desequilibrada”.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Tradução livre. No original: “there must be something wrong for a woman to no longer care about her appearance. It’s stereotypical, yes, and also a superficial image of grieving and possibly even depression, but the message is clear: She is becoming unhinged.”. Disponível em: <<https://www.vox.com/the-goods/2019/4/19/18484819/game-of-thrones-daenerys-targaryen-costumes-michele-clapton>> Acesso em 20 fev, 2022.

Figura 41: Daenerys enlutada por suas perdas.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Do mesmo modo, essas inscrições também podem ser encontradas em imagens de outras personagens. Na figura 42, Sang-mi (superior esquerda) transparece descontrole, enquanto chora e se debate contra seus captores. Olivia (superior direita) fica vários dias sem tomar banho, por estar em cativeiro, e seu cabelo fica volumoso e emaranhado, em contraste com o penteado liso e escorrido que a personagem geralmente usa em seu cabelo. Estando ela em uma situação em que não possui poder algum, à mercê de terceiros, seu cabelo se avoluma. É emblemático que, assim que Olivia consegue sair do cativeiro, a primeira coisa que ela faz é novamente alisar os cabelos.

Ao tratar a respeito da representação do cabelo da mulher negra, Santos Machado (2018) afirma que isto é uma forma de associar a representação de poder ao cabelo liso e ainda complementa que essas inscrições têm o intuito de expressar que a mulher negra “só pode ter voz e ser ‘respeitada’ se o cabelo estiver performando diante da branquitude”. (SANTOS MACHADO, 2018, p. 81). Sobre isso, Félix (2010) reitera que o cabelo é um símbolo da identidade negra e, por isso, é reprimido com o intuito de enquadrar as pessoas nos padrões de beleza eurocêntricos. Portanto, muitas vezes, as pessoas acabam cedendo à pressão estética que dita que cabelo “bom” é o cabelo liso, e são manipuladas a tentar “se emoldurar no perfil ditado pela sociedade como o ideal”. (FÉLIX, 2010, p. 6). A partir disso, pode-se concluir que, com o objetivo de descredibilizá-las, as personagens são retratadas com a aparência descuidada e desalinhada. Vê-se, no caso da caracterização de Olivia, como o audiovisual acaba por reforçar estereótipos racistas. A vulnerabilidade da personagem é atribuída diretamente ao seu cabelo crespo, visto que quando ela se encontra em situação de poder, seu cabelo está sempre alisado. Isso também pode evocar a noção de que uma mulher negra, para ser vista de forma que imponha algum respeito, precisa “camuflar” seu cabelo natural.



Figura 42: Sang-mi, Olivia e Jean, respectivamente.



Fonte: *Save Me* (2017); *Scandal* (2012 – 2018); *X-men: O Confronto Final* (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

Nos frames de Jean Grey (Figura 42, inferiores), ela, além de ser mostrada com aparência desalinhada, nem mesmo parece humana (inferior direita). Da mesma forma que Dany é intrinsecamente associada às características da Casa Targaryen e é paralelizada ao dragão, Jean é bestializada/animalizada. Quando ela “sai do controle”, suas feições “escurecem”: as pupilas se transformam e tomam toda sua córnea, seus lábios perdem sua cor natural e suas veias ficam preponderantes. Inclusive, o Professor Xavier dá o nome de “Fênix<sup>124</sup>” a essa segunda personalidade de Jean, e ao explicar a situação em que a personagem se encontra para Wolverine, ele declara: “estou tentando restaurar os bloqueios psíquicos e aprisionar a fera novamente”. Em *Orange is the new Black* (2013 – 2019), este discurso também é utilizado quando o guarda penitenciário se refere a uma personagem que possui transtorno mental e está tendo uma crise como a um animal que precisa ser retirado do recinto, como pode ser visto nas imagens abaixo (Figura 43).

---

<sup>124</sup> A fênix é um animal da mitologia grega conhecido por possuir força extraordinária. No final de sua vida, o animal canta uma lamúria e entra em autocombustão. Após um tempo, ele renasce das cinzas. Portanto, símbolo de imortalidade e renascimento. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9nix>> Acesso em 02 mar, 2022.

Figura 43: Professor Xavier sobre Jean<sup>125</sup>; Piscatella, guarda penitenciário, sobre detenta<sup>126</sup>.



Fonte: *X-men: O Confronto Final* (2006); *Orange is the new Black* (2013 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

A seguir, exibe-se algumas amostras de como, através do discurso, a mulher é vinculada à loucura como uma forma de contenção de seu poder e de dominação sobre ela. No seguinte diálogo, os conselheiros de Dany discutem sobre Jon, por conta de terem descoberto que ele seria na verdade filho de Rhaegar Targaryen<sup>127</sup>, e, portanto, pertencente à linha de sucessão como herdeiro ao Trono.

Varys: Ele tem uma melhor reivindicação para o Trono.

Tyrion: Ele não quer o Trono.

Varys: Acho que não importa o que ele quer. O fato é que as pessoas são atraídas por ele. Ele é um herói de guerra.

Tyrion: Ele ama nossa Rainha. E ela o ama. Se os casarmos, eles poderiam reinar juntos.

Varys: (...) você conhece nossa Rainha melhor que eu. Você acha que ela quer dividir o Trono? Ela não gosta de ter sua autoridade questionada.

Tyrion: Algo que ela partilha com todo monarca que já existiu.

Varys: Me preocupo com o estado mental dela. (*Game of Thrones*, 2019, Episódio 04, temporada 8, 00:51:12).<sup>128</sup>

<sup>125</sup> Tradução livre da legenda na imagem: “Estou tentando restaurar os bloqueios psíquicos e aprisionar a fera novamente.”

<sup>126</sup> Tradução livre da legenda na imagem: “Bayley! Tire esse maldito animal daqui agora! Leve-a para a ala psiquiátrica!”

<sup>127</sup> Irmão de Daenerys. Filho mais velho e herdeiro do Rei Aerys II Targaryen.

<sup>128</sup> Tradução livre. No original: “Varys: He has the better claim to the throne.

Tyrion: He doesn't want the throne.

Varys: I'm not sure it matters what he wants. The fact is, people are drawn to him. Wildlings, Northmen. He's a war hero.

Tyrion: He loves our queen. And she loves him. If we marry them, they could rule together.

Varys: (...) You know our queen better than I do. Do you think she wants to share the throne? She does not like to have her authority questioned.

Tyrion: Something she has in common with every monarch who ever lived.

Varys: I worry about her state of mind.”

Não é nada sutil. Daenerys é imediatamente colocada de lado, assim que descobrem o segredo da ascendência de um homem que seria capaz de combatê-la, mesmo que, até aquele momento, não houvesse nenhuma indicação de que isso seria necessário, uma vez que ela havia acabado de auxiliar na derrota do Rei da Noite, sendo fundamental na luta, com seu exército inteiro e seus dragões. Porém, não há gratidão, ela acaba sendo de imediato punida por suas boas ações. É descrita como sendo excessivamente ambiciosa e autoritária, mesmo que, de modo geral, tenha dado ouvidos aos conselhos dos que a orientaram durante toda a série. Seu estado mental é colocado em questão, de forma a justificar sua potencial incapacidade, pois “ser uma mulher, visivelmente, fisicamente, é estar predisposta a uma natureza emocional elevada que pode levar à loucura”.<sup>129</sup> (CRANNY-FRANCIS et al., 2003, p. 144). Na mesma linha, Yauss (2020) afirma que, invariavelmente, a mulher não tem lugar na sociedade, independente do papel que assuma, pois, ou ela é vista como um ser divino disposto em um pedestal ou como um monstro que vive debaixo deste. A autora ainda complementa que “a ambição de qualquer mulher é o que ameaça transformá-la em um “monstro” que representa uma ameaça ao homem”.<sup>130</sup> (YAUSS, 2020, p. 9).

Como sugerido na figura anterior, outra personagem que apresenta uma narrativa similar é Jean Grey, uma mutante, extremamente poderosa e detentora de poderes telecinéticos e telepáticos. Ela, do mesmo modo que Daenerys, também sempre foi retratada como uma pessoa boa, que lutava pelos direitos básicos dos mutantes - que sofriam muito com o preconceito. Até que, ao se sacrificar por seus colegas e amigos, acaba sumindo após uma missão e todos a dão como morta. Apesar disso, Jean volta, misteriosamente, de maneira diferente, mais poderosa do que jamais fora e sem controle algum em relação aos seus poderes. Descobre-se, através do Professor Xavier, em uma conversa com Wolverine, que Jean tem duas personalidades, e que, quando ela era criança, o Professor criou barreiras psíquicas dentro de sua mente - sem o seu consentimento - para evitar que a sua personalidade “maligna” viesse à tona. Desta forma, Jean Grey teve a autonomia de suas ações e de seus desejos expropriados, quando seu mentor a considerou ingovernável. Apresenta-se aqui um trecho dessa conversa entre

---

<sup>129</sup> Tradução livre. No original: “to be a woman, visibly, physically, is to be predisposed to a heightened emotional nature which can turn to madness.”

<sup>130</sup> Tradução livre. No original: “The ambition of any woman is what threatens to turn her into a “monster” that poses a threat to men.”

Wolverine e Professor X, enquanto Jean se encontra desacordada na mesma sala, de modo a compreender como a necessidade de controlá-la é justificada:

Professor Xavier: Sua mutação se encontra em sua parte inconsciente da mente e lá está o perigo. Quando ela era uma menina, eu criei uma série de barreiras psíquicas para isolar seus poderes de sua mente consciente. Como resultado, ela desenvolveu uma personalidade dupla. (...) A Jean consciente, cujos poderes estavam sempre em controle, e seu lado dormente. Uma personalidade que, nas nossas sessões, veio a se chamar de A Fênix. Uma criatura puramente instintiva, cheia de desejo, alegria e raiva.

Wolverine: Ela sabia tudo isso?

Professor Xavier: Não é claro o quanto ela sabia. Mais preocupante ainda é saber se a mulher na nossa frente é a Jean Grey que conhecemos ou a Fênix lutando para se ver livre.

Wolverine: Ela parece tranquila.

Professor Xavier: Eu a estou mantendo assim. Estou tentando restaurar os bloqueios psíquicos e aprisionar a fera novamente. (*X-Men: O Confronto Final*, 2006, 00:29:17)<sup>131</sup>.

Pode-se ver que Wolverine até tenta levantar brevemente a questão sobre consentimento, mas, ao longo do filme, logo é levado a crer que a morte de Jean seria o único jeito de controlá-la. Através desse diálogo, pode-se entender que Professor Xavier dominou Jean desde que ela era criança, por suspeitar de um poder ingovernável. A ela não foi dado o benefício da dúvida se ela teria a capacidade de conter-se. Deduz-se que por ser reprimida desde sua infância, ela provavelmente não teve a oportunidade de desenvolver meios de refrear a suposta “fera” que havia dentro de si.

Em seu artigo sobre as diferenças de representação da Jean Grey/Fênix nas histórias em quadrinhos e nos filmes, Prater (2012) relata a modificação do evento catalisador para a transformação de Jean na Fênix Negra<sup>132</sup> de um para o outro. A autora

---

<sup>131</sup> Tradução livre. No original: “Professor Xavier: Her mutation is seated in the unconscious part of her mind and therein lay the danger. When she was a girl, I created a series of psychic barriers to isolate her powers from her conscious mind. As a result, Jean developed a dual personality. (...) The conscious Jean, whose powers were always in her control, and the dormant side. A personality that, in our sessions, came to call itself the Phoenix. A purely instinctual creature, all desire and joy and rage.

Wolverine: She knew all this?

Professor Xavier: It's unclear how much she knew. Far more critical is whether the woman in front of us is the Jean Grey we know, or the Phoenix furiously struggling to be free.

Wolverine: She looks peaceful to me.

Professor Xavier: I'm keeping her that way. I'm trying to restore the psychic blocks and cage the beast again.”

<sup>132</sup> Originalmente, nos quadrinhos, a Fênix não é uma pessoa e sim, uma entidade cósmica de poder imensurável. Ela também não é necessariamente maligna. Essa entidade buscava viajar pelo universo, destruindo e reconstruindo espaços cósmicos. Porém, ela encontra Jean e acaba se ligando a ela. Por conta de manipulações externas, a Fênix é corrompida e se transforma na Fênix Negra. Disponível em <<https://ovicio.com.br/x-men-o-que-e-fenix-negra/>> Acesso em 15 fev, 2022.

reforça a significância de, nos filmes, a razão pela qual a Fênix se liberta é porque Jean se sacrifica para salvar seus amigos, enquanto, nos quadrinhos é quando ela é atacada por um grupo de vilões. Prater (2012) também menciona o fato de que a Jean Grey dos filmes, possui a sua “personalidade” da Fênix alojada dentro de si desde que nasceu. Já nos quadrinhos, a personagem adquire essa força quando é exposta a um nível extremo de radiação, e, portanto, esse poder vem do exterior para o interior, ele não é desenvolvido naturalmente. Deste modo, a Jean Grey dos filmes possui a malignidade da Fênix totalmente incorporada em seu interior, e assim “é a sua incapacidade de controlar seu poder que cria um monstro assassino”.<sup>133</sup> (PRATER, 2012, p. 163). Assim sendo, a Jean dos quadrinhos adquire esse poder por conta de um acidente, ao passo que em *X-Men: O Confronto Final* (2006), a personagem nasce com a Fênix e é estabelecida na narrativa como inerentemente monstruosa, como é também o caso de Daenerys.

Conforme exposto anteriormente, Plumwood (1993) introduziu os dualismos existentes no tecido social - como razão/natureza, masculino/feminino, civilizado/primitivo etc. - dualismos estes que, através do discurso e das inscrições tecnoestéticas, se evidenciam refletindo diretamente no audiovisual. Como representado nas histórias das personagens Daenerys e Jean Grey, homens julgam saber o que é correto, de modo a dominá-las, descredibilizando o estado mental delas ou afirmando uma suposta necessidade de controlá-las. Pode-se perceber que as características comumente ligadas à natureza - como a emoção, irracionalidade e animalidade -, são amarradas à imagem dessas mulheres, ao denominá-las de “feras”, ambiciosas e poderosas demais.

Ainda, a partir da personagem Sang-mi, de *Save Me* (2017), exhibe-se outra amostra de como é performado o atrelamento da loucura à mulher, através do *gaslighting* e da utilização de instituições de poder como os supostos detentores da credibilidade sobre os fatos. Contextualizando brevemente o diálogo exposto a seguir, após o suicídio do irmão de Sang-mi, sua mãe entra em depressão profunda e a empresa de seu pai vai à falência, o que possibilita ao culto religioso de Guseonwon<sup>134</sup> cooptar a família no seu momento de vulnerabilidade. A família se muda para os terrenos da igreja, a mãe se interna na ala hospitalar e seu pai começa a crer cegamente na ideologia do culto. Após três anos, o Pai Espiritual (líder da organização) declara que Sang-mi seria a sua

---

<sup>133</sup> Tradução livre. No original: “It is her inability to control her power that creates a murderous monster.”

<sup>134</sup> O líder da seita utiliza seu poder de persuasão para conseguir as propriedades e bens dos devotos, sob a pretensão de que eles irão poder entrar no barco da salvação.

Prometida de Deus e aproveita de sua influência para subordiná-la a ele, por mais que ela tente resistir. Nesse momento, a personagem se encontra encarcerada, pois sua mãe está incapacitada<sup>135</sup>, seu pai acredita piamente na congregação, e ela não tem permissão de sair sozinha. Após Sang-mi flagrar um dos apóstolos batendo em Jeong-gu, menino com deficiência mental por quem ela se afeições, ela tenta fugir com ele. Porém, o apóstolo consegue capturá-los perto da linha do trem, propositalmente persuade Jeong-gu a subir nos trilhos quando o trem está vindo, e o menino é atropelado. Sang-mi testemunha tudo, aos prantos. O diálogo a seguir se passa logo que ela consegue escapar novamente e pedir socorro à polícia. O apóstolo, porém, consegue ligar para os mesmos oficiais para avisar que ela havia se perdido. Ela chega na delegacia com os policiais e o apóstolo, seu pai, a pastora e o motorista da van estão à sua espera.

Sang-mi: Não! Precisa me ajudar! [*ela suplica ao policial*].

Policia: O quê?

Sang-mi: Essas pessoas são assassinas! Jeong-gu... Eles levaram o Jeong-gu para a linha do trem... (...)

Policia: Você disse a verdade [*diz ao Apóstolo*]. Uma moça tão jovem. Que triste! Odeio imaginar o que aconteceria se não a encontrássemos tão rápido. Cuidem muito bem dela para que não fuja e cause acidentes, certo? Sabe como o mundo está perigoso ultimamente.

Pastora: Ela também estava perto dos trilhos do trem. Acho que foi traumatizante.

Policia: Nossa! Presenciar um acidente horrível desses quando já se é instável. Ela deve ter a idade do meu filho. Senhorita, de agora em diante, não saia na rua e fique em casa, está bem?

Sang-mi: Eu não sou louca! Papai! Diga alguma coisa!

Pai: Sang-mi! Por favor. Pelo amor de Deus... Quando age assim, fico de coração partido. O que houve com a sua mãe pode acontecer com você. Por favor, se recomponha! (...) Todas as coisas que viu são mentiras inventadas por Satanás. Por que cai nas armadilhas dele? Ele é mentiroso e assassino! Se esqueceu do que o Pai Espiritual disse?. (*Save Me*, 2017, Episódio 05, temporada 1, 00:51:13).

Percebe-se que, para colocar a capacidade mental de Sang-mi em jogo, é utilizado o recurso de *gaslighting*, forma de abuso psicológico em que as informações são distorcidas ou omitidas para beneficiar o abusador. O apóstolo sabe que é muito mais provável que os policiais acreditem nele e na instituição religiosa da qual ele pertence do que em uma mulher de 20 anos que transparece estar alterada. Ele se utiliza de sua vantagem enquanto homem pertencente a uma organização historicamente conhecida por

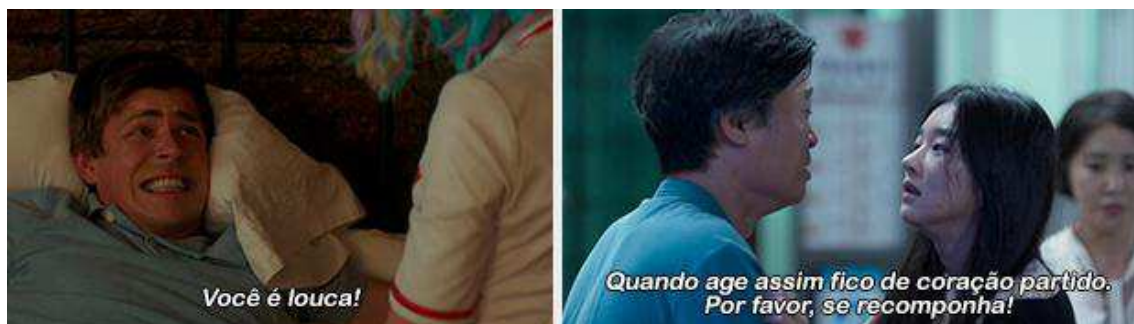
---

<sup>135</sup> A mãe de Sang-mi é propositalmente medicada com remédios impróprios para sua condição, o que acaba piorando cada vez mais seu estado e a deixando praticamente catatônica.

disseminar o bem para reafirmar seu poder e dominá-la novamente, sob a justificativa de que Sang-mi é louca e precisa de cuidados. Segundo Plumwood (1993), os dualismos, como o da razão/natureza neste caso, são utilizados para manter a dominação ao retratar os valores do outro como inferiores. Portanto, a personagem é submetida ao lugar de instabilidade e descontrole, características atreladas à mulher e à natureza, e é dessa forma que esses construtos se incorporam, tanto no âmbito social quanto nos permeios tecnoestéticos e narrativos no audiovisual.

Como visto de forma breve no capítulo 6.1, ao comparar uma situação entre Jon Snow e Daenerys, a balança moral funciona de formas diferentes quando a violência vem de um homem e quando vem de uma mulher. A violência pertence às características incorporadas na masculinidade, e conseqüentemente, uma mulher violenta deve possuir algum transtorno ou estar fora de si. Na figura 44 (à esquerda), Cassie engana o abusador de sua amiga, o prende na cama utilizando algemas e o intimida com um bisturi em mãos, dizendo que irá escrever o nome de sua amiga pelo seu corpo, e por isso ele a chama de louca. Já Sang-mi (Figura 44 – direita), é rechaçada pelo pai, que implora para que ela se recomponha, dizendo também que está histérica, falando absurdos e sendo cooptada pelo Satanás.

Figura 44: Cassie e Sang-mi, respectivamente.



Fonte: A Bela Vingança (2020); Save Me (2017). Capturas de tela feitas pela autora.

Yauss (2020) evoca Gentry e Sjoberg (2015), que afirmam que a violência tem um papel importante na associação da mulher com a loucura. Uma mulher violenta não é exemplar em ser mulher, e, por essa razão, é considerada nociva para a sociedade. A violência quando parte de uma mulher é vista de forma mais perigosa do que quando vem de um homem. Além disso, Gentry e Sjoberg expõem que essas mulheres violentas são retratadas como monstruosas, “expropriadas de sua humanidade e racionalidade, já que a

violência supostamente deriva da loucura e a loucura deve ser causada por uma falha biológica.” (GENTRY & SJOBERG, 2015 *apud* YAUSS, 2020, p. 10).

Atar os comportamentos da mulher diretamente à sua biologia e genética acontece com a maioria das personagens em análise deste trabalho. No trecho de *Save Me* (2017) apresentado anteriormente, o pai de Sang-mi relaciona o seu descontrole e suas supostas mentiras à doença de sua mãe, como se sua loucura fosse resultado de um determinismo biológico. Tyrion define Daenerys (Figura 45 – superior) com as características comumente atreladas aos Targaryen, a loucura e irracionalidade. Chama a atenção o fato, destacado por Yauss (2020), de que Daenerys é incapaz de fugir de seu destino biológico, mas que em nenhum momento o estado mental e a aptidão ao poder de Jon Snow são questionados, mesmo ele também sendo um Targaryen. A autora complementa:

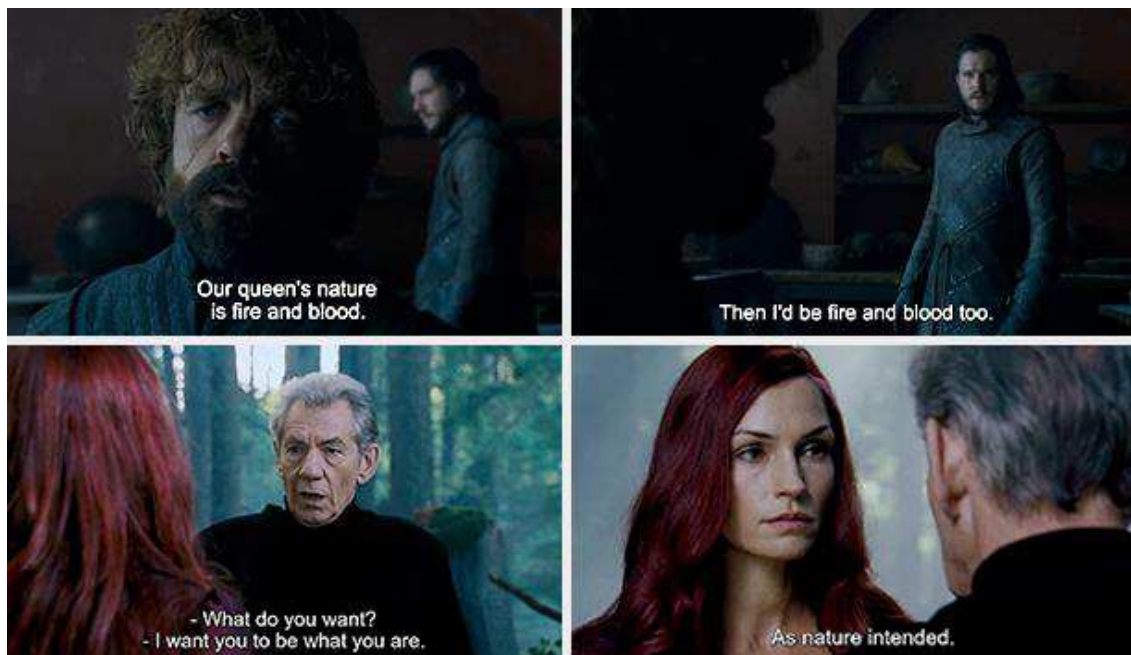
Similarmente a como as mulheres não conseguem escapar dos estereótipos com os quais elas nascem, Daenerys é inteiramente definida por seus genes que a marcam como mulher e Targaryen. A biologia é seu destino nessa série (...). A Jon Snow, por outro lado, é permitida a abordagem construtivista, em que o gênero e a identidade são criados através da experiência e de fatores externos, ao invés de ser algo com que se nasce.<sup>136</sup> (YAUSS, 2020, p. 16).

---

<sup>136</sup> Tradução livre. No original: “Similar to how women cannot escape the stereotypes they are born into, Daenerys is wholly defined by her genes that mark her as a woman and a Targaryen. Biology is her destiny, in this show (...). Jon Snow, on the other hand, is permitted the constructivist approach, where gender and identity is created by experience and external factors, rather than being something one is born into.



Figura 45: Conversa entre Tyrion e Jon Snow (superior)<sup>137</sup>; Magneto e Jean Grey (inferior)<sup>138</sup>



Fonte: *Game of Thrones* (2019); *X-Men: O Confronto Final* (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

Assim como Dany, Jean (Figura 45 – inferior) também nasce supostamente propensa a desenvolver o descontrole e a violência desenfreada, pois a Fênix é uma parte de si. Jean acaba sendo incapaz de fugir de seu destino pois ela não consegue controlar a monstruosidade que lhe é inerente sem que seja através da ajuda de um homem (como quando Professor Xavier a regulava). Magneto deseja que ela seja como ela é - o seu “verdadeiro eu” -, mas no fim das contas, seu “verdadeiro eu” não pode existir.

Sobre as questões discutidas aqui neste subcapítulo, Yauss (2020) convoca os autores Alshammari (2016) e Chesler (1972), e afirma que as mulheres são rotuladas de “loucas” quando elas tentam buscar a transformação de estruturas sociais, ideológicas e culturais. Muitas vezes o que é considerado loucura são sintomas advindos de traumas, depressão ou decorrente do fato de ela não ser acreditada. A autora ratifica a importância dessas construções estereotípicas na sociedade, pois elas têm o papel de apoiar o diagnóstico de loucura como algo aplicado de forma subjetiva e utilizado para descreditar mulheres que tentam mudar o sistema opressivo em que se encontram (YAUSS, 2020).

<sup>137</sup> Tradução livre da legenda presente nas imagens. “**Tyrion:** A natureza da nossa rainha é fogo e sangue. **Jon:** Então eu também seria fogo e sangue.”

<sup>138</sup> Tradução livre da legenda presente nas imagens. “**Jean:** O que você quer? **Magneto:** Eu quero que você seja o que você é. Como a natureza a fez.”

E, como pode ser visto nesta análise, esses construtos perpassam pelas escolhas tecnoestéticas no audiovisual também.

### 6.2.2 “*Eu receio que pintos sejam importantes.*”<sup>139</sup>

Este subcapítulo discute o posicionamento do homem como quem é moralmente capaz de decidir onde o poder será depositado. Ademais, também será trazido o papel de instituições políticas, religiosas e policiais nessa perpetuação do patriarcado. Para exemplificar, o olhar de reprovação alheio em relação às mulheres que estão no poder ou estão se empoderando é um recurso bastante utilizado (Figura 46). Nas cenas das personagens sendo analisadas aqui, esses olhares vêm, em sua grande maioria, dos homens. Esses olhares são responsáveis por ditar o correto, independente do lado de quem os espectadores estão na narrativa, eles sabem o que é certo e é errado dentro da configuração social existente na diegese e comunicam que a mulher está sob julgamento.

Figura 46: O olhar que julga



Fonte: *Orange is the new Black* (2013 - 2019); *X-Men: O Confronto Final* (2006); *Game of Thrones* (2011 – 2019); *The Handmaid's Tale* (2017 – atual). Capturas de tela feitas pela autora.

Mulvey (1989) explica que no audiovisual existe uma divisão entre o espetáculo e a narrativa, em que a narrativa sustenta o papel do homem como o que faz a história prosseguir. Pode-se dizer que isso certamente acontece no caso de *X-Men: O Confronto Final* (2006) e *Game of Thrones* (2019), conforme exposto nas imagens acima, bem como

<sup>139</sup> Tradução livre. Episódio 4, temporada 8 de *Game of Thrones* (01:01:47)

nas outras séries também, mas em graus diferentes. A autora afirma que a fantasia fílmica é controlada pelo homem, que, conseqüentemente, também é o detentor representativo de poder. Ele detém o poder por ser o portador do olhar do espectador e isso funciona por conta do processo de estruturação do filme ao redor de uma figura controladora com quem o espectador se identifica. (MULVEY, 1989). No caso de Daenerys e Jon, os espectadores são convidados a concordar e a se identificar com as ações dos homens, enquanto com os outros empíricos, o ponto de vista das mulheres é o foco. Porém, mesmo assim, a narrativa das demais personagens muitas vezes se sustenta e avança através das decisões e ações dos homens e instituições de poder.

Beauvoir (1970) aponta que à mulher resta executar o papel do Outro, pois não possui a permissão de escolher seu destino, estando assim, condenada a desempenhar o papel de escrava ou ídolo. Segundo ela, os homens são os responsáveis por estabelecer o lugar da mulher na sociedade, “são eles que decidem se as divindades supremas devem ser femininas ou masculinas”. (BEAUVOIR, 1970, p. 97). Pode-se ver como isso é posto em prática nas imagens a seguir (Figura 47), em que Tyrion afirma que Jon seria o único capaz de salvar a nação ao decidir o futuro da mulher no poder. Sansa<sup>140</sup> não é colocada como opção quando se põe em questão quem é capaz de escolher onde irá o poder, e sim Jon, que detém esse poder por conta de sua proximidade com Dany, por ser homem e herdeiro ao Trono. Mesmo Jon sendo um Targaryen, em relação a ele não é levantada a dúvida sobre sua moralidade e sua capacidade de receber o título de Rei dos Sete Reinos.

Figura 47: Jon e Tyrion discutem sobre o destino de Daenerys



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Yauss (2020) relembra a revelação do segredo da ascendência de Jon e traz a reflexão de que de todo o conhecimento que Bran (irmão adotivo de Jon, possuidor do poder de visualizar passado, presente e futuro, e responsável pela revelação) possui sobre

<sup>140</sup> Sansa Stark, irmã adotiva de Jon e atual Lady de Winterfell, governa o norte na ausência de Jon.

o mundo - como, por exemplo, informações para auxiliar na batalha contra os mortos - ele escolhe usá-lo para desmantelar uma mulher poderosa. Dessa forma, assume um papel fundamental na escolha de quem deve ser o detentor do poder em *Game of Thrones*. Yauss (2020) recorda a fala do personagem Varys: “os homens decidem onde o poder reside, saibam eles ou não”, que não pode ser mais explícita, e, como vimos, parece que vem orientando as narrativas de (des)empoderamento feminino do audiovisual. De maneira similar, Wolverine (Figura 48) também acredita ser o único capaz de expropriar Jean de seu poder e dominá-la.

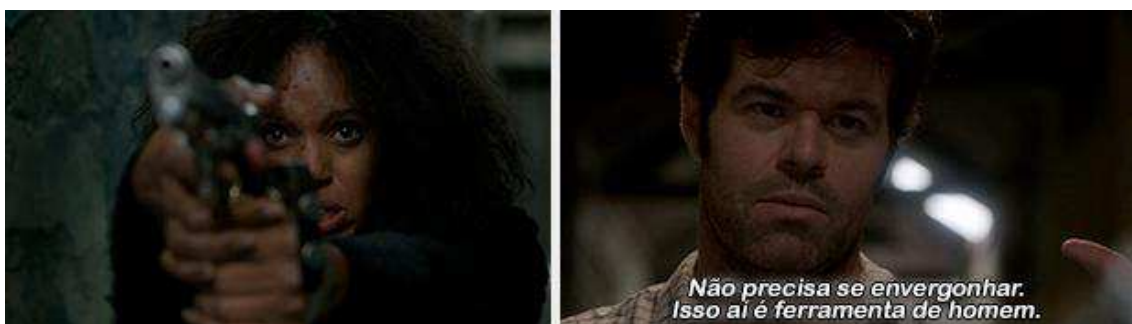
Figura 48: Wolverine declara ser o único capaz de parar Jean.



Fonte: X-Men: O Confronto Final (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

Além de supor que deve controlá-la, ele também a considera incapaz de gerir seu próprio poder. Portanto, a única saída seria findar a existência da Fênix. Em outra amostra de cena em que se tem o homem colocando na mulher o rótulo de incapaz, Olivia (Figura 49) aponta a arma para seu raptor, enquanto o mesmo faz pouco da situação, associando o ser mulher à sua suposta incapacidade de se utilizar da violência para se defender.

Figura 49: Olivia aponta a arma para seu captor.



Fonte: *Scandal* (2012 – 2018). Capturas de tela realizada pela autora.

Sobre essa presumida necessidade de decidir o que a mulher pode ou não fazer, Yauss (2020) afirma que isso faz parte da forma com que os homens mantêm seu poder sobre as mulheres, pois elas devem parecer fracas. Caso contrário, quebra-se o paradigma

de que mulheres não podem ser detentoras de poder e teme-se que elas reconstruam a sociedade de modo a beneficiar outras pessoas para além do homem cis, hétero e branco. (YAUSS, 2020). Com isso, expõe-se mais um trecho da conversa entre Wolverine e Professor X:

Wolverine: O que você fez com ela? (...) Você está falando sobre a mente de uma pessoa.

Professor Xavier: Ela precisa ser controlada. (...) Você não tem ideia do que ela é capaz. (...) Eu tinha uma terrível escolha, eu escolhi o menor dos dois maus.

Wolverine: Me parece que Jean não teve nenhuma escolha.<sup>141</sup> (*X-Men: O Confronto Final*, 2006, 00:29:17).

Segundo Prater (2012), a perda de controle de Jean é relacionada repetidamente à sua apropriação do poder masculino, pois ela usurpa os papéis de onisciência e de patriarca prestigioso do Professor Xavier, se tornando mais poderosa que ele. Porém, ela é incapaz de administrar seu poder colossal, e quando ele tenta auxiliá-la a controlar-se, ela o mata em um ataque de fúria. (PRATER, 2012). É irônico que as últimas palavras do Professor para Jean sejam “Não deixe isso controlá-la.”<sup>142</sup>, já que parte dos seus poderes foram suprimidos por ele desde sua infância, e a ela nunca foi concedida a opção de aprender a dominá-los nem tampouco a de ter conhecimento de sua existência.

Além disso, temos o seguinte diálogo entre os dois mentores de Daenerys — Varys e Tyrion —, no qual se explicita que Jon Snow seria a escolha mais adequada para comandar os Sete Reinos, mesmo isso sendo algo ao qual ele nunca aspirou. Daenerys, que esteve nessa jornada por anos, é posta de lado ao ser comparada a um homem.

Varys: Ele é controlado e comedido. Ele é um homem, o que o torna mais atraente para os lordes de Westeros, cujo suporte precisaremos.

Tyrion: Joffrey era um homem, eu não acho que um pênis seja uma qualificação válida, como tenho certeza de que você concordaria.

Varys: Ele é o herdeiro do Trono de Ferro. Sim, porque ele é um homem. Eu receio que pintos sejam importantes.

Tyrion: E o que acha da minha proposta anterior? Eles poderiam reinar juntos como Rei e Rainha.

Varys: Ela é forte demais para ele. Ela o submeteria à sua vontade, como já o fez.

---

<sup>141</sup> Wolverine: What have you done to her? (...) You're talking about a person's mind.

Professor Xavier: She has to be controlled. (...) You have no idea of what she is capable. (...) I had a terrible choice to make. I chose the lesser of two evils.

Wolverine: It sounds to me like Jean had no choice at all.”

<sup>142</sup> *X-Men: O Confronto Final*, 2016, 00:49:20.

Tyryon: Ele poderia controlar seus piores impulsos. (*Game of Thrones*, 2019, Episódio 04, temporada 8, 01:01:27).<sup>143</sup>

Esse diálogo explicita que mulheres assertivas e fortes são ameaças que precisam ser dominadas, se transformando em uma fonte de temor, reforçando também a ideia de que as mulheres precisam de uma presença masculina para torná-las mais racionais. Esse discurso tem o papel de justificar agressões ou a destituição dessas mulheres de seu poder, por não serem consideradas aptas a possuí-lo.

Neste momento, retornamos rapidamente para a cena da morte de Daenerys, que revela o ponto de vista de Jon (Figura 50), ao ver o Trono de Ferro pela primeira vez. De modo a fazer um comparativo com as outras personagens, exibe-se todos esses planos (figura 51), que demonstram uma composição muito similar, posicionando as mulheres em um ponto elevado dentro da configuração de cada cena. Em todas essas cenas, são os personagens homens que estão de costas, e por estarem posicionados mais próximos à câmera dão um sentido de confronto.

Figura 50 (13): Jon Snow entra em cena



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Captura de tela feita pela autora.

Esse tipo de enquadramento (Figura 51) e de posicionamento das personagens, demonstra o câmbio de poderes entre as mulheres e os homens que se encontram abaixo

---

<sup>143</sup> Tradução livre. No original: “Varys: He's tempered and measured. He's a man, which makes him more appealing to the Lords of Westeros, whose support we are going to need.  
Tyryon: Joffrey was a man. I don't think a cock is a true qualification, as I'm sure you'd agree.  
Varys: And he's the heir to the Throne. Yes, because he is a man. Cocks are important, I'm afraid.  
Tyryon: What about my earlier proposal? They could rule together as King and Queen.  
Varys: She's too strong for him. She'd bend him to her will, as she already has.  
Tyryon: He could temper her worst impulses.”

delas. Porém, ele também nos revela quais serão seus obstáculos e quem serão os adversários diretos que elas irão enfrentar. Por mais que essas mulheres estejam no caminho do empoderamento e da busca por mudança do *status quo*, essas ações contrapõem diretamente os seus opositores ali colocados, criando assim um conflito de interesses que irá acarretar um desfecho em particular, como veremos na constelação a seguir.

Figura 51: Os adversários



Fonte: *A Bela Vingança* (2020); *X-Men: O Confronto Final* (2006); *The Handmaid's Tale* (2018); *Orange is the New Black* (2016). Capturas de tela feitas pela autora.

Além da imagem do homem apresentado como quem agride, pode-se ver também que as instituições de poder têm um papel fundamental na contenção da mulher e na sua consequente submissão. Para demonstrar como o poder se imbrica na sociedade, Lagarde (1993) evoca Foucault e aponta que o poder é disseminado por entre as mais diferentes instituições civis e estatais. No caso de Sang-mi (*Save Me*, 2017), a instituição religiosa da qual faz parte se utiliza de sua influência com a polícia para a manter cativa. Com Poussey (*Orange is the new black*, 2013 – 2019), os guardas penitenciários desumanizam as presidiárias e as mantêm contidas. Isto não se enxerga, pois essas mulheres estão invisíveis para a sociedade. Serena (*The Handmaid's Tale*, 2017 – atual) também é agredida pelo Estado, ao ser severamente punida por fazer uma solicitação que vai contra o que é esperado dela enquanto esposa e mulher. De acordo com Ana Alice Costa:

As instituições e estruturas do Estado são elementos dentro de certas esferas de poder, cujas concepções se fundem na complexa rede de relações de força. Nesse sentido, o poder pode ser visto como um aspecto inerente a todas as relações econômicas, sociais e pessoais. Pode-se afirmar que o poder está presente do leito conjugal de um casal à sala presidencial do Palácio do Planalto. (COSTA, 2004, p. 4).

A partir das inferências aqui apresentadas, pode-se concluir que tanto o homem quanto instituições de poder são colocadas na posição de capazes de decidir onde o poder será depositado ou como será extirpado, o que pode justificar possíveis agressões contra as personagens femininas.

### **6.3 Constelação 3: A mulher descartada**

Essa última constelação reúne os momentos em que as personagens em análise são (des)empoderadas: seja definitivamente, através da morte, ou através do silenciamento, da mutilação e do encarceramento. Em um primeiro momento, serão expostas diversas similaridades e recorrências tecnoestéticas produtoras de sentidos entre essas personagens, por meio da retirada de fluxo dos planos para serem dissecados. Similarmente, no segundo subcapítulo, busca-se trazer as semelhanças dos códigos audiovisuais ao representar o (des)empoderamento, porém, construído linearmente conforme a linha do tempo da morte de Daenerys Targaryen e com maior enfoque nessa extirpação definitiva do poder.

Em concordância com as concepções anteriormente apresentadas no trabalho, busca-se encontrar as significações justapostas nas imagens de forma a posicionar o corpo da autora como o que percebe, de acordo com os seus próprios repertórios culturais e pessoais. Reconhece-se que os sentidos são transmitidos entre emissor e receptor, e, portanto, são diversas memórias que percebem de diferentes formas a mesma matéria. (KILPP, 2010). Assim sendo, levando-se em conta tudo o que foi visto até aqui, esse capítulo de análise apresenta caráter ainda mais memorial afetivo, sendo as percepções da pesquisadora a forma predominante de encarar as imagens que aqui serão apresentadas.



### 6.3.1 “*Você é o escudo que guarda os reinos dos homens.*”<sup>144</sup>

A frase que dá título a essa seção é proferida por Tyrion, na conversa com Jon Snow em que ele o convence a matar Daenerys. A frase foi utilizada durante a série inteira para se referir à necessidade de proteção contra os Caminhantes Brancos e contra os selvagens do outro lado da Muralha. É emblemático que nesta ocasião seja utilizada para colocar Daenerys na posição de vilã. Agora, Jon precisa proteger os Sete Reinos dela, da mulher poderosa. Este subcapítulo tem o objetivo de discutir os rastros imagéticos que constroem uma linguagem técnicoestética audiovisual do (des)empoderamento, a partir dos códigos encontrados em meio às imagens em análise.

Conforme discutido anteriormente, as significações que diferenciam o superior e o inferior são inscritas diretamente na imagem, muitas vezes de formas bem evidentes. Percebe-se que essas inscrições são recorrentes nas imagens que apresentam as relações de poder e, portanto, são substanciais para observar como é construído o (des)empoderamento no audiovisual. Nas imagens a seguir (Figura 52), percebe-se que o Trono de Ferro está posicionado no topo de uma escadaria, juntamente de Daenerys; Jean também se encontra em uma elevação do terreno; Poussey e as outras detentas estão em cima das mesas, enquanto os guardas penitenciários se encontram abaixo. Todas as imagens à esquerda mostram, na localização dos antagonistas (mulheres em cima x homens embaixo) uma disparidade no poder em favor das primeiras. No momento seguinte das cenas, se dá uma equiparação em relação ao nível em que se encontram: Dany e Poussey descem ao nível de Jon e dos guardas, enquanto Wolverine sobe ao nível de Jean. Percebe-se, assim, uma transição de poder nas cenas.

---

<sup>144</sup> *Game of Thrones* (2019), episódio 4, temporada 8 (00:27;05). Tyrion fala essa frase para Jon Snow. Tradução livre. No original: “You are the shield that guards the realms of men”.

Figura 52: acima e abaixo



Daenerys desce as escadarias de encontro à Jon.



Jean está em cima de uma elevação, Wolverine sobe de encontro à ela.

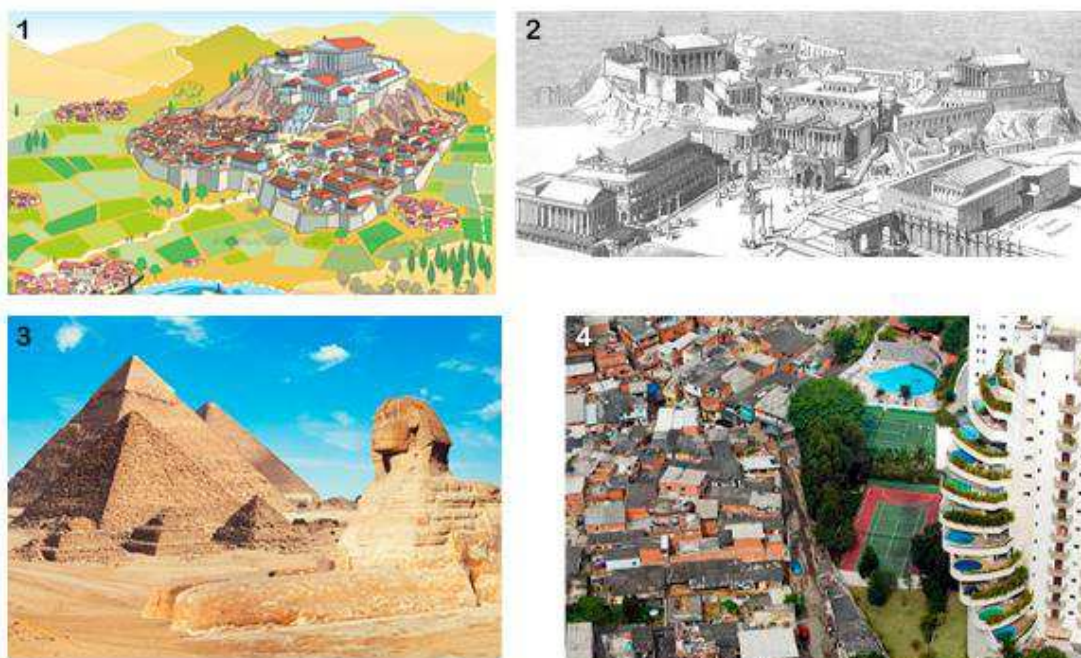


Os guardas obrigam as detentas a descer de cima das mesas.

Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019); *X-Men: O Confronto Final* (2006); *Orange is the new black* (2013 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

A diferença na posição de nível - em cima e embaixo, elevado e rasteiro, topo e base - como exibição de diferença de poder pode ser encontrado historicamente por todo o âmbito social. Pode-se exemplificar utilizando a forma com que a arquitetura urbana foi desenvolvida durante toda a História. Segundo Bonametti (2010), na Grécia antiga, as cidades possuíam uma fortificação devido à iminência de possíveis guerras com outros povos e eram estruturadas através da construção de ágoras e acrópoles. As acrópoles se encontravam no ponto mais alto da cidade e eram um espaço com grandes templos e casas dos sacerdotes, sendo o centro de poder religioso. As ágoras eram localizadas na parte

mais baixa da cidade, na base da colina e no entorno da acrópole, e era neste mesmo nível que habitava o resto do povo, tanto escravos quanto homens livres (Quadro 1, figura 1). Na sociedade romana, o Fórum Romano também foi construído de modo a fortalecer o poder do imperador, com construções altas imponentes, edifícios públicos importantes e um templo bem no centro (Quadro 1, figura 2). No Egito antigo, a sociedade era baseada em uma hierarquia que colocava os faraós como seres que deveriam ser divinizados, por isso, executava-se a construção de grandes e altas pirâmides para abrigar seus corpos mumificados e para serem adorados (Quadro 1, figura 3). O autor afirma que “nas civilizações antigas era muito explícita a relação entre poder, crenças religiosas e força militar”. (BONAMETTI, 2010, p. 263).



Quadro 1: Construições arquitetônicas e sua relação com o poder

Fonte: Quadro elaborado pela autora.<sup>145</sup>

Pode-se dizer que essas relações continuam explícitas atualmente, ainda mantendo o povo afastado do poder, localizado nas margens e periferias, em pequenas e aglomeradas construções predominantemente horizontais, enquanto os edifícios de poder

<sup>145</sup> Imagem 1 disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/polis-grega/>> Acesso em 10 mar, 2022. Imagem 2 disponível em: <<https://apaixonadosporhistoria.com.br/artigo/276/o-forum-na-roma-antiga>> Acesso em 10 mar, 2022. Imagem 3 disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/piramides-do-egito/>> Acesso em 10 mar, 2022. Imagem 4 disponível em: <<https://tinyurl.com/bdfbuxzs>> Acesso em 12 mar, 2022.

estão geralmente no centro e são extensos verticalmente ou horizontalmente. É possível ilustrar esse tipo de significação na arquitetura atual, expondo essa imagem aérea de São Paulo, mostrando os limites entre o bairro pobre de Paraisópolis e o elitista Morumbi (Quadro 1, figura 4), muito difundida nas redes sociais para demonstrar a desigualdade social e divisão de poderes na sociedade brasileira, ou, até mesmo, o significado emblemático das Torres Gêmeas, símbolos inequívocos do poder capitalista, em Nova Iorque, terem sido destruídas pelo alto, por aviões. Conclui-se, assim, que as inscrições de significado sobre o superior e inferior, são entalhadas nos diversos espaços em que a técnica é criada, durando e se atualizando nelas. Portanto, esses sentidos são representados e construídos tecnicamente, socialmente, esteticamente e culturalmente. Esses vestígios também estão explícitos em *Game of Thrones*, que, na geografia do universo, posiciona o Castelo (Figura 53) – que é onde está o Trono de Ferro - no topo, enquanto a população se concentra em um nível abaixo.

Figura 53: Porto Real, a capital dos Sete Reinos.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 -2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Ademais, o “subir” e o “descer” também se inscreve nesses sentidos. O local em que os personagens se encontram importa para a narrativa e seu desenvolvimento. Portanto, as personagens descenderem ou subirem e ficarem diegéticamente no mesmo nível de seus futuros agressores, se mostra como uma transição de poder delas para eles. Um filme que se utiliza muito desse imaginário - da escada e do alto e do baixo -, é *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho. Quase todas as cenas possuem o descer e ascender durante o filme, que utiliza esse recurso para demonstrar a divisão de classes na Coreia do Sul. A cena da figura 54, expõe todo o longo caminho que a família pobre deve fazer para chegar em casa, e o quão abaixo da família rica eles moram<sup>146</sup>.

<sup>146</sup> Disponível em: <<https://www.austinchronicle.com/screens/2019-11-01/upstairs-downstairs-the-metaphors-of-parasite/>> Acesso em: 13 mar, 2022.

Figura 54: As escadas em Parasita.



Fonte: Parasita (2019). Capturas de telas feitas pela autora.

As instituições e o poder que possuem também fazem parte da teia social existente, que sistematicamente mantem as mulheres em um lugar de submissão. As convenções criadas ao longo do tempo e que perduram culturalmente, são consolidadas e reforçadas pelas instituições e todos que fazem parte delas. Portanto, essas convenções transparecem pelas imagens, de formas sutis ou, às vezes, extremamente óbvias. Na figura 55, vê-se a apatia em relação ao corpo agredido por conta das instituições e do patriarcado, pois é de consenso imbuído na sociedade que o corpo feminino submisso é o aceitável.

Figura 55: O corpo de Poussey permanece no refeitório, mesmo após quase um dia desde sua morte (à esquerda); Sang-mi desmaia após ser fisicamente agredida por seu pai em frente aos policiais e membros do culto, enquanto todos olham sem tentar impedir (à direita).



Fonte: *Orange is the new Black* (2013 – 2019); *Save Me* (2017). Capturas de tela feitas pela autora.

Nas próximas imagens (Figura 56), vê-se a religião e o culto a algum Deus sendo utilizado como justificativa para a agressão contra a mulher. Na imagem da esquerda, Sang-mi nem está visível, mas se encontra deitada na cama e encoberta pelo corpo do Pai Espiritual (líder do culto) que está prestes a violá-la, e a obrigou a casar-se com ele sob a pretensão de que ela seria a escolhida de Deus para ser sua noiva, sendo que nenhum dos integrantes do culto se opôs a essa decisão, nem mesmo seu pai. Foucault (1986) explana que esse tipo de relação se dá por conta do poder disciplinar:

o discurso da disciplina é alheio ao da lei e da regra enquanto efeito da vontade soberana. As disciplinas veicularão um discurso que será o da regra, não da regra jurídica derivada da soberania, mas o da regra "natural", quer dizer, da norma; definirão um código que não será o da lei mas o da normalização. (FOUCAULT, 1986, p. 189).

Figura 56: Sang-mi está deitada na cama, coberta pelo corpo do líder do culto (à esquerda); Uma cruz é refletida na pupila de June.



Fonte: *Save Me* (2017); *The Handmaid's Tale* (2017 – atual). Capturas de tela feitas pela autora.

A disposição da cruz em ambas as imagens (Figura 56) e das asas de anjo emoldurando o corpo do Pai Espiritual (à esquerda) transparecem um tom de ironia, já que atos de violência estão acontecendo ou prestes a acontecer, mas também conferem legitimidade a estes atos. Na imagem abaixo (Figura 57), da série *Handmaid's Tale*, Fred (marido) faz questão de retirar a Escritura Sagrada – um dos objetos de poder de Gilead - das mãos de Serena, enquanto ela é arrastada aos berros por seus subordinados para uma sala a qual o espectador não tem acesso. A ela não é permitido que ultrapasse as barreiras impostas pelo governo patriarcal vigente, portanto, vai sofrer a sanção de medidas drásticas contra ela. Atrás dos dois, também pode-se ver um vitral religioso, mais um signo da utilização da religião como forma de disciplinar os subjugados.

Figura 57: Fred retira a Escritura Sagrada das mãos de Serena.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017 – atual). Capturas de tela feitas pela autora.

De forma semelhante à Serena, Daenerys (Figura 58) também não é considerada apta a possuir o grande símbolo de poder dos Sete Reinos: o Trono de Ferro. Após identificar que sua "Mãe" está morta, Drogon começa a soltar chamas em fúria em direção

ao Trono de Ferro (Figura 58, direita). Esta cena pode parecer uma metáfora para ilustrar que, sem o Trono, a ganância e a ambição envolvendo os interessados pela disputa de poder acabariam, como se ele fosse o símbolo da estrutura de destruição e guerra dos Sete Reinos e, também, que se não fosse ele, a Mãe dos Dragões não estaria morta. Essa possível interpretação cai por terra quanto o roteiro do episódio é divulgado, com a "explicação" de que, no fim das contas, Drogon estava apenas querendo “queimar o mundo” e o Trono coincidentemente estava no seu caminho<sup>147</sup>. O mais irônico dessa cena é o que ela comunica é que Drogon – um dragão - conseguiu se mostrar mais racional do que Daenerys, ao escolher não queimar o assassino de sua mãe, enquanto ela incendiou uma cidade de inocentes sem pestanejar.

Figura 58: O Trono de Ferro localizado no topo e centro, Daenerys está morta nos braços de Jon, abaixo (à esquerda); O Trono de Ferro sendo queimado por Drogon (à direita)



Fonte: *Game of Thrones* (2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Nas imagens a seguir (figura 59), pretende-se exibir construtos que foram encontrados durante o processo extenso de cartografia e flânerie. Percebe-se que o recurso de emoldurar o corpo da mulher se apresenta de variadas formas<sup>148</sup>. Estes aqui expostos referem-se especificamente a momentos de retirada de poder. No caso de Olivia (figura 59, esquerda), ela acaba de ser levada a pensar que iria conseguir escapar, porém, é enganada pelo sequestrador e obrigada a retornar ao cárcere. Vê-se que a sombra do sequestrador está na tela atrás dela e circunda o entorno de Olivia, o que pode remeter a um imaginário de enclausuramento por ação do homem. Similarmente, Drogo (Figura 59, direita) também envolve o corpo de Daenerys com o seu, encobrindo-a. Dany está prestes a ter sua primeira noite de núpcias com Drogo e a ser violada. Essas imagens apresentam rastros de inscrições de sentido de posse do corpo feminino.

<sup>147</sup> Disponível em: <<https://tinyurl.com/3fdn3ydx>> Acesso em 16 mar, 2022.

<sup>148</sup> Pode-se visualizar mais exemplos no link a seguir: <<https://tinyurl.com/bddb46u>>.

Figura 59: Emoldurações do corpo feminino



Fonte: *Scandal* (2012 – 2018); *Game of Thrones* (2011 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Aqui (figura 60), revela-se outra forma de representar o (des)empoderamento. As duas imagens superiores referem-se a duas mulheres mortas, sujas de sangue, terra e folhas. No caso de Cassie (superior direita), após sua morte, seu rosto não é mais exibido e só se vê planos fechados de sua mão, o último relance de seu corpo antes que este seja queimado em uma fogueira, o que pode até evocar - em um passado não tão distante - as recorrentes mortes de mulheres queimadas na fogueira por serem julgadas de bruxaria. Nas imagens inferiores, respectivamente, vê-se que Serena tem seu dedo mindinho amputado como forma de punição por ousar ir contra os ideais de Gilead e Olivia segura as barras que a aprisionam, revelando seu estado de subjugação.

Figura 60: Planos fechados e detalhes das mãos das mulheres vítimas de violência.



Fonte: *Eu Me Importo* (2020); *A Bela Vingança* (2020); *The Handmaid's Tale* (2017 – atual); *Scandal* (2012 – 2018). Capturas de tela feitas pela autora.



Ainda sobre os construtos encontrados, mais uma vez as portas aparecem, porém, dessa vez de forma negativa, de modo a mostrar que não há esperança de mudança<sup>149</sup> (Figura 61). As mulheres são levadas à força e trancafiadas dentro de cômodos por ordem de homens que as submetem a isso. Conforme foi discutido na primeira constelação, as portas remetem a inícios, escolhas e fins. Essas cenas revelam que a escolha onde o poder é situado, depende do homem e de instituições que as cercam e não delas.

Figura 61: Sang-mi e Olivia enclausuradas.



Sang-mi é trancafiada pelo pai após tentar pedir ajuda da polícia.



Olivia é sequestrada (à esquerda); Olivia é trancafiada novamente após sua tentativa de fuga falhar (à direita).

Fonte: *Save Me* (2017); *Scandal* (2012 – 2018). Capturas de tela feitas pela autora.

Atrás dele havia duas saídas, bloqueadas por portas de madeira com imensos cadeados de ferro. [...] O porteiro de dois rostos segurava uma chave de prata, que ficava passando da mão esquerda para a direita.. [...]

- As saídas estão fechadas – disse Annabeth. [...] – Para onde levam?

- Um, provavelmente, leva ao caminho que você deseja seguir – disse o rosto da direita, encorajador. – O outro leva à morte certa. (RIORDAN, 2012, p. 108).

Quase todas as personagens em análise neste trabalho atravessam portas ou arcos de modo a chegar nos seus objetivos, porém, todas têm suas tentativas frustradas. Parece não haver a porta certa para a mulher, nem mesmo o caminho que ela deseja seguir, quaisquer portas que ela escolher a levarão para a morte iminente, ao cárcere ou à

<sup>149</sup> Gif para melhor visualização no seguinte link: <<https://photos.app.goo.gl/3eU53o7Ao8ntrEW26>>

mutilação. Será que existe a porta correta destinada à mulher? Os códigos encontrados parecem indicar que, pelo menos para essas mulheres, não há escapatória.

### 6.3.2 “Às vezes o dever é a morte do amor”<sup>150</sup>

Este subcapítulo tem como objetivo discutir com maior profundidade a morte de Daenerys e os construtos que envolvem o seu (des)empoderamento definitivo, sem que exista chance de retomada. Outras personagens que também passam por essa situação estarão presentes, de forma a expor os sentidos que nas imagens se inscrevem. As coleções *a retomada do poder masculino* e *a morte como a aniquilação definitiva do poder da mulher* auxiliaram na construção dessa constelação.

Para contextualizar, a frase que nomeia esse subcapítulo é advinda da conversa entre Tyrion e Jon Snow que precede a cena de morte da Dany. Tyrion manipula Jon - pois conhece seus valores e sabe o quanto Jon valoriza o dever -, a crer que a morte de Daenerys seria o único modo de salvar a nação e, também, sua família. Jon até tenta negar a necessidade desse desfecho para que se obtenha a paz nos Sete Reinos ao proferir uma frase dita por Aemon Targaryen<sup>151</sup> na primeira temporada: “O amor é a morte do dever.”, referindo-se ao amor que sente por Dany. Entretanto, Tyrion inverte a frase, transformando-a, de modo a encaixá-la em sua arguição, para “às vezes o dever é a morte do amor”, o que tem o efeito esperado em Jon.

Sendo assim, na cena da morte de Dany, Jon busca fazê-la mudar de ideia em relação a ser misericordiosa e expõe que até mesmo inocentes foram assassinados em seu frenesi contra a Capital. Porém, ela continua resoluta quanto a suas decisões e não demonstra descontentamento ou arrependimento no que diz respeito às mortes inocentes causadas por ela. Apenas reforça que tentou fazer um acordo de paz com Cersei e não teve sucesso. Dany parece apenas ter a certeza de que todas as mortes foram um mal necessário para chegar ao seu objetivo e poder construir seu novo mundo. Ao longo da conversa, é possível perceber que Jon não recebe as respostas que desejava. Dany pede a Jon que fique com ela e que construa este novo mundo juntamente a ela, demonstrando estar emocionada com a possibilidade de ter seu amado ao seu lado nessa jornada. Por

---

<sup>150</sup> *Game of Thrones* (2019), episódio 4, temporada 8 (00:28:05). Tyrion fala essa frase para Jon Snow. Tradução livre. No original: “Sometimes duty is the death of love”.

<sup>151</sup> Era um Mestre no Castelo Negro e tio-avô de Daenerys, porém ela nunca o conheceu.

fim, Jon (figura 62) profere a seguinte frase: “Você é minha rainha. Agora e sempre”, e, então, enquanto a beija, ele a apunhala no coração com uma adaga.

Figura 62: As palavras finais de Jon e Wolverine.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019); *X-Men: O Confronto Final* (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

Jon manipula Dany a pensar que ele estaria ao seu lado, abraçando-a junto ao seu corpo e beijando-a, tendo consciência de que ela estaria à sua mercê por conta de seu amor a ele e por acreditar nele. Portanto, Jon se utiliza de sua conexão emocional com Dany para dar o golpe final que extirpa seu poder. Similarmente, Wolverine (figura 62, direita) também tira proveito do amor que Jean sente por ele ao declarar que se sacrificaria por Jean, o que faz com que a Fênix retroceda e Jean venha à tona, que implora que ele a salve. Ele profere suas últimas palavras a ela (figura 62, direita) e a apunhala com suas garras.

Segundo Yauss (2020), ao relacionar a morte de Daenerys com o tropo *cavalheiros matam dragões para salvar a princesa* - amplamente utilizado na literatura ocidental -, a mensagem transmitida ao fazer com que Jon mate Dany – que acabou por “libertar o dragão” e é uma princesa -, é a de que ela “é perigosa até para si mesma e precisa de um príncipe que a “salve” de seu dragão interior”.<sup>152</sup> (YAUSS, 2020, p. 28). Além disso, a autora afirma que Jon assassinar Dany faz paralelo com o Rei da Noite também ter sido morto com uma adaga por uma Stark, sendo que ambas as mortes possuem a mesma justificativa: a proteção do bem da nação, são fatalidades necessárias em virtude do bem maior. (YAUSS, 2020). Da mesma forma, essa proposição enquadra-se com o que acontece com Jean e Wolverine, já que ambas precisam ser salvas de seu próprio monstro interior através do auxílio do homem no seu aniquilamento. No entanto, a sua salvação só é possível através do aniquilamento de tudo que as envolve, tanto

<sup>152</sup> Tradução livre. No original: “is dangerous even to herself and needs a prince to “save” her from the dragon within.”

fisicamente quanto mentalmente, pois seus “monstros” estão inerentemente imbricados nelas.

As seguintes imagens (Figura 63) tratam dos últimos momentos de vida das personagens. Nos planos superiores, Dany e Jean acabam de ser apunhaladas por quem elas amam. Nos planos inferiores, Poussey e Cassie são sufocadas até a morte ao serem pressionadas com o joelho dos seus agressores. As noções de superior e inferior permeiam imgeticamente todos os planos, representando a retomada do poder masculino. Ao discutir sobre as significações encontradas no desfecho de Jean, Prater (2012, p. 167) declara que “é necessário que ela se renda às suas garras fálicas para que seja violentamente reconstituída em seu lugar apropriadamente feminino”<sup>153</sup>. Através dessas imagens, percebe-se que este lugar feminino é aquele em que o corpo se encontra à mercê, que está abaixo do homem, controlado, silenciado e submisso.

Figura 63: Os últimos momentos de Dany, Jean, Poussey e Cassie.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019); *X-Men: O Confronto Final* (2006); *Orange is the new black* (2013 – 2019); *A Bela Vingança* (2020). Capturas de tela feitas pela autora.

Os seguintes planos (Figura 64) quando postos lado a lado chegam a chocar por sua semelhança. Com 13 anos de diferença entre as imagens, vê-se que as inscrições tecnoestéticas duram por entre o tempo e espaço. Ambas já estão sem vida, por isso, demonstram estar ainda mais à mercê de seus assassinos, que são os que sustentam seus

<sup>153</sup> Tradução livre. No original: “she must surrender to his phallic claws in order to be violently reconstituted in her proper, feminine place.”

corpos inanimados. É possível relacionar essa transferência de poder das personagens femininas para Jon e Wolverine com o caso de Medusa, personagem da mitologia grega. Schmidt (2006) assinala que Medusa possuía poderes relacionados com sua visão, que era capaz de capturar algo em falta no herói através do olhar, e por isso, deveria ser descartada de modo a ter seu poder transferido. A autora considera o roubo da visão de Medusa como um símbolo de uma violência arquetípica contra todas as mulheres, pois ao ter sua capacidade de visão retirada, todos os seus outros “poderes” de interpretação, de conhecimento, de identificação, são extraídos simultaneamente. Em suas palavras:

Identificar-se com Medusa significa se ver no espelho, como despossuída de si, esquartejada, objeto da ação masculina. Nesse sentido, o corpo feminino é tanto um texto cultural quanto um lugar para o controle social na reprodução da femininidade insubmissa que deve ser negada. (SCHMIDT, 2006, p. 101 – 102).

Figura 64: Daenerys e Jean à mercê de seus amados, findadas.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 - 2019); *X-men: O Confronto Final* (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

Consequentemente, esse lugar ao qual a mulher pertence é invariavelmente uma posição em que o sujeito é inexistente. A construção desses códigos e escrituras audiovisuais servem como forma de instituir esse lugar feminino corporificado de submissão como a norma. Mas essas inscrições podem ser encontradas muito antes do audiovisual ser criado. Kilpp (2010) reitera que, baseado no conceito de imagicidade de Eisenstein, essas audiovisualidades podem ser encontradas na pintura, na fotografia, nas esculturas e produções tecnoculturais realizadas ao longo das eras. De modo a visualizar como isso se dá nas imagens, traz-se exemplos (Quadro 2) que visivelmente evocam qualidades que duram e se atualizam enquanto memória cultural.

No caso de Pietà (Quadro 2, imagem 3), pode-se ver que imageticamente ela é extremamente similar às imagens da Figura 64, em todas as três situações, a pessoa que ampara o corpo desfalecido está posicionada acima e enlutada por sua perda, porém, em contraste com Jon e Wolverine, Maria é um elemento de ação passivo em relação à morte

de Jesus, sua ação sobre o acontecimento é inexistente. Enquanto isso, nas demais amostras do quadro 2 (imagem 1 e 2), as similaridades são evidentes, ambas mulheres estão em situação de vulnerabilidade, prestes a serem atacadas por homens com uma adaga, que parece ir em direção ao seu coração. No caso de Lucrecia, ela não é morta pelo seu estuprador diretamente, mas se suicida após o evento e isso impulsiona uma rebelião que depõe a monarquia romana<sup>154</sup>. A história de Tamar é de origem bíblica, Tamar é estuprada e humilhada por ter perdido a virgindade. Dois anos após o acontecimento, seu irmão vai atrás do estuprador em busca de vingança e o mata<sup>155</sup>. Ambas as situações utilizam a violência contra o corpo da mulher como forma de tomada de poder e dominação, e assim, impulsionam a narrativa masculina e suas ações.

Quadro 2: As inscrições memoriais através das eras.



1. "O Estupro de Lucrecia", Hans Von Aachen, 1600.

2. "O Estupro de Tamar", Eustache Le Sueur, 1640.

3. "Pietà", Michelangelo, 1498 - 1499.



Fonte: Quadro elaborado pela autora.<sup>156</sup>

<sup>154</sup> Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Lucretia>> Acesso em 15 mar, 2022.

<sup>155</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Tamar\\_\(daughter\\_of\\_David\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tamar_(daughter_of_David))> Acesso em 15 mar, 2022.

<sup>156</sup> Imagem 1 disponível em: <<https://tinyurl.com/22zdsn5k>> Acesso em 15 mar, 2022. Imagem 2 disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436858>> Acesso em 15 mar, 2022. Imagem 3 disponível em: <<https://www.infoescola.com/artes/pieta-de-michelangelo/>> Acesso em 15 mar, 2022.

Portanto, esses imaginários encontrados por entre as vísceras das imagens audiovisuais necessitam de ponderação e comparação com outros imaginários que permeiam o mundo. Nas palavras de Kilpp (2020, p. 29), “se há comunicação, é justamente porque esses imaginários são minimamente compartilhados”. Em relação aos significados presentes nesses imaginários, Gonzatti e Mendonça (2021) evocam a fala de Ramirez (2019) - em texto publicado no *El País* sobre Daenerys - que afirma que “revela-se, nesse processo, uma narrativa mitológica que deseja decapitar as mulheres que põem em perigo a ordem do poder masculino”. (GONZATTI; MENDONÇA, 2021, p. 14). Além disso, é possível inferir que essas imagens podem evocar alegorias e memórias que se relacionam com acontecimentos da vida real. Quantas vezes no nosso cotidiano, na nossa sociedade atual, assistimos na TV notícias de homens que espancaram ou mataram suas cônjuges, com a justificativa de que elas não queriam mais manter a relação ou até por ciúmes?

Após o golpe fatal, tanto na cena de *Game of Thrones* quanto na de *X-Men: O Confronto Final*, utiliza-se o plano fechado (Figura 65) para evidenciar suas expressões plácidas, dóceis e indefesas. Sobre Jean, Prater (2012 p. 167) afirma que, dessa forma, “o feminino monstruoso é colocado em controle através da reiteração da feminilidade tradicional de Jean Grey ao lado da afirmação do poder masculino de Wolverine<sup>157</sup>”. O mesmo se percebe em relação a Daenerys. Ambas são representadas serenas e frágeis, duas das características que compõem o que se espera do feminino enquanto construção social. A iluminação da cena e a maquiagem das atrizes contribuem para a produção desta representação.

Figura 65: Dany e Jean inofensivas.



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019); *X-Men: O Confronto Final* (2006). Capturas de tela feitas pela autora.

<sup>157</sup> Tradução livre. No original: “The monstrous feminine is brought into control through an iteration of Jean Grey’s traditional femininity alongside Wolverine’s assertion of his masculine power.”

Como uma inferência adicional, também pode-se afirmar que a elas, em nenhum momento, é dada a oportunidade ou a opção de redenção, limitando seu destino a apenas um. Enquanto isso, diversos vilões homens conhecidos da cultura pop, como *Darth Vader*, *Kylo Ren*<sup>158</sup>, *Loki*<sup>159</sup>, *Rumplestiltskin*<sup>160</sup>, cometeram crimes e atrocidades semelhantes, porém, a eles é permitido que evoluam até que se tornem merecedores de perdão, trilhando um caminho da redenção. Essa narrativa elucida os diferentes pesos e medidas - quando é comparado o homem e a mulher - que permeiam a cultura pop e, também, é claro, o nosso contexto social.

Novamente, vê-se, nas imagens (Figura 66) de extirpação de poder, que as noções de inferior e superior se mantêm como construtos recorrentes, que duram na memória audiovisual, se atualizando constantemente, mas permanecendo como produtoras de sentido. Nas imagens superiores (figura 66), Sang-mi está sendo agredida por seu pai, que o faz sob a justificativa de que o Satanás a está possuindo. Os outros membros do culto a seguram, também proferindo palavras de expurgação. Olivia (figura 66, esquerda inferior) acaba de ser enganada por seu sequestrador, que está em uma posição superior a ela. Já Cassie (figura 66, direita inferior) está totalmente presa pelo corpo do homem, que consegue imobilizá-la. Portanto, todas estão em uma situação de vulnerabilidade, e a figura do homem está projetada, em posição de domínio, sobre elas.

---

<sup>158</sup> Ambos os personagens da franquia *Star Wars*.

<sup>159</sup> Personagem da franquia de filmes de super-heróis da Marvel.

<sup>160</sup> Personagem da série televisiva *Once Upon a Time* (2011 - 2018).



Figura 66: a mulher inferiorizada.



Fonte: *Save Me* (2017); *Scandal* (2012 – 2019); *A Bela Vingança* (2020). Capturas de tela feitas pela autora.

Em mais uma amostra (figura 67) da utilização do superior *versus* inferior, percebe-se que é muito comum representar mulheres desempoderadas em contato com o chão. Além das inferências desenvolvidas no subcapítulo anterior com a arquitetura, pode-se trazer também o imaginário do inferno e do céu, um é abaixo da terra e o outro acima das nuvens, e, portanto, representam o ruim e o bom, respectivamente. Até mesmo a razão pela qual o Olimpo - na mitologia grega - se localizava na montanha mais alta e mais próxima do céu, era porque era a morada dos deuses e lá não havia tempestades<sup>161</sup>. São todas construções culturais que fazem com que quem apreende as imagens evoque uma percepção negativa, fazendo coro com o que está acontecendo em cada cena.

<sup>161</sup> Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/na-montanha-dos-deuses/>> Acesso em 16 mar, 2022.

Figura 67: o chão como o lugar do desempoder



Fonte: *Game of Thrones* (2011 – 2019); *Orange is the new black* (2013 – 2019); *Save Me* (2017); *Scandal* (2012 – 2019). Capturas de tela feitas pela autora.

Por fim, exhibe-se os planos (Figura 68) pertencentes à coleção *a morte como a aniquilação definitiva do poder da mulher*. A semelhança entre todas as imagens é evidente: não só imageticamente, todas também se relacionam quanto a sua narrativa, o que é ainda mais preocupante enquanto concepções arraigadas que se repetem e permeiam os meios audiovisuais de modo sistemático. Via de regra, a fórmula se dá da seguinte forma: mulher está no poder ou busca pelo poder > homens e instituições patriarcais buscam maneira de detê-la > é morta, mutilada ou encarcerada. Essas violências transmitidas através da imagem evocam memórias e lembranças em quem as percebe. Por exemplo, na figura 68 (superior direito), a morte de Poussey faz um paralelo direto com a morte de Eric Garner<sup>162</sup>, o que, na época, gerou revolta por parte dos fãs<sup>163</sup>, tanto por ser de forma injusta e direcionada a uma personagem negra LGBTQIA+, mas também por reforçar uma realidade vivida por pessoas negras e que não dá espaço para a mudança<sup>164</sup>.

<sup>162</sup> Eric Garner morreu em 17 de julho de 2014 em Staten Island, Nova Iorque, depois de um oficial do New York City Police Department (NYPD) colocá-lo no que foi descrito como um estrangulamento por cerca de 15 a 19 segundos enquanto o prendia. Sua morte gerou revolta e protestos. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Morte\\_de\\_Eric\\_Garner](https://pt.wikipedia.org/wiki/Morte_de_Eric_Garner)> Acesso em 20 mai, 2021.

<sup>163</sup> Disponível em: <<https://tinyurl.com/37d4napf>> Acesso em 30 mai, 2021.

<sup>164</sup> Poussey é morta de forma não intencional pelo guarda penitenciário “bonzinho”, que após matá-la, recebe diversas cenas o humanizando, justificando seu despreparo. É grande o descaso com o corpo da

Figura 68: A morte



Fonte: *Game of Thrones* (2019); *Orange is the new black* (2016); *X-men: O Confronto Final* (2006); *A Bela Vingança* (2020). Capturas de tela feitas pela autora.

Assim sendo, entende-se o porquê dessas imagens se repetirem tão frequentemente. Essas qualidades imagéticas são atualizadas, mas se mantêm enquanto potência. (KILPP, 2010). O (des)empoderamento é representado através do *plongée* absoluto<sup>165</sup>, que é muitas vezes utilizado no audiovisual para demonstrar inferioridade e o enfraquecimento do objeto ou do personagem ali apresentado. Nesses casos, o *plongée* vem para impactar ainda mais o fato dessas mulheres terem sido amputadas de seu poder através da morte, sem possuírem possibilidade de retomada ou redenção. Pode-se visualizar isso nos exemplos a seguir, provenientes de outros empíricos encontrados durante o processo metodológico de *flânerie* (Figura 69):

---

personagem por parte da instituição, sendo que o Presidente da penitenciária afirma às autoridades que o guarda responsável pela morte de Poussey não tem culpa, e em momento nenhum menciona o nome da personagem. Isso inspira uma revolução dentro da penitenciária, mas a personagem não parece ter tido justiça e seu desfecho acaba apenas deixando um gosto amargo. Portanto, fãs ficaram em fúria por alegarem que sua morte foi desnecessária e dolorida.

<sup>165</sup> Pode-se visualizar outros exemplos de *plongée* absoluto para representar o (des)empoderamento no seguinte link: <<https://tinyurl.com/yvbn5du9>>.

Figura 69: uso do plongée absoluto em outros filmes com a finalidade de transmitir vulnerabilidade ou mostrar a morte de algum personagem



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958); *Bonequinha de Luxo* (1961); *Cidade de Deus* (2002); *Jogos Vorazes: Em Chamas* (2013). Capturas de tela feitas pela autora.

Esse tipo de ângulo também é chamado em inglês como “*bird’s eye view*” ou “*God’s eye view*”, ou seja, ponto de vista de um pássaro ou de Deus, e mostra-se ser um recurso muito utilizado para representar a morte e vulnerabilidade, seja para mulheres ou para homens. Isso significa que são construtos amplamente utilizados no audiovisual, portanto, duram enquanto memória tecnoestética nesses produtos midiáticos que são propagados para as pessoas.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar este trabalho foi um processo desafiador e repleto de descobertas. Até mesmo após a finalização de todas as análises, ao buscar ideias para a epígrafe, encontrei novos achados, como a segunda definição de “dragão” no dicionário de Cambridge: “uma mulher não amigável e assustadora”<sup>166</sup>. Conforme discutido durante o trabalho, percebe-se que essa amostra revela as inscrições memoriais e tecnoestéticas que permeiam o âmbito social, de forma tecnocultural.

A escolha da personagem Daenerys Targaryen como o objeto empírico principal que compõe este corpus se deu desde o início do processo do mestrado, uma vez que ela já estava presente no projeto de pesquisa enviado para avaliação do PPG. Inicialmente, a pesquisa pretendia analisar a representação da personagem sem um enfoque específico, mas após muitos debates entre colegas e professores, optou-se por focar no (des)empoderamento, por ser um acontecimento recorrente com mulheres no audiovisual e por este ser um tema pouco tratado na academia. As demais personagens foram incorporadas no corpus expandido posteriormente, de modo a verificar como o (des)empoderamento se atualiza e dura por entre outros empíricos de forma sintomática. Portanto, relembremos o problema de pesquisa apresentado anteriormente: **como os construtos de (des)empoderamento feminino no audiovisual se atualizam a partir da personagem Daenerys Targaryen?**

Com o intuito de mapear essas atualizações, foram elaborados procedimentos metodológicos, os quais serviram de meio para análises sobre a personagem Daenerys, de *Game of Thrones*, e mais seis outras, pertencentes ao corpus expandido. Ressalta-se a eficiência da metodologia, que através dos movimentos cartográficos de *flânerie*, possibilitou a desnaturalização do olhar ao perambular por entre os mais diversos produtos audiovisuais; da criação de coleções temáticas, a partir da extensa coleta de imagens; da dissecação, que retira o vídeo do fluxo e estanca as imagens, de modo a melhor observá-las em relação sentidos que podem nos escapar na visualização fluída; da junção desses procedimentos anteriores através da montagem de um vídeo compilado das personagens, propiciando novos *insights* e inferências através do manuseio do material; por fim, todo esse processo resultou em três constelações distintas, separadas de acordo

---

<sup>166</sup> Tradução livre. No original: “an unfriendly and frightening woman”. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/dragon>> Acesso em 26 mar, 2022.

com semelhanças imagéticas e compatibilidade narrativa, mas que, ao mesmo tempo, podem se contagiar entre si. Ressalta-se que foi utilizada uma abordagem memorial, que leva em consideração as afecções da pesquisadora enquanto o corpo que percebe e interpreta esses construtos.

A primeira constelação é intitulada *A mulher poderosa*, e engloba os momentos de ascensão das personagens empíricas dentro de seu universo narrativo, seja através da busca pelo poder ou retomada de poder. Foram encontrados diversos sentidos a partir dos construtos tecnoestéticos e discursivos. Primeiramente, notou-se diferenças de representação de Daenerys entre as primeiras seis temporadas e as duas últimas, em que na primeira parte a personagem é posicionada como o próprio espetáculo enquanto na última ela é apenas participante dele. Isso reflete diretamente no aspecto sonoro, que evidencia, enquanto produtor de sensações, a expectativa no porvir (seis primeiras temporadas) e estagnação e tensão (últimas duas temporadas). Essa diferença também pode ser vista nos aspectos tecnoestéticos, através da utilização das sombras, dos enfoques no enquadramento e composição dos planos, no distanciamento do espectador em relação à Dany, das ações e opiniões negativas dos personagens em relação a ela. Portanto, quando não é mais benéfico que Daenerys seja poderosa, são utilizados recursos que a desconstroem e influenciam na percepção da personagem de forma desfavorável.

Ainda sobre esse agrupamento, exhibe-se as imagens que a comparam com seu dragão, o que resulta na associação dos imaginários que envolvem esse animal a ela. Percebe-se que nela, são engravadas significações de irracionalidade e desumanização através dessa conexão. Ademais, são trazidos imaginários relacionados às portas - que significam travessias, começos ou fins, - e recursos técnicoestéticos para representar o empoderamento, como o *contra-plongée*, a ostentação de objetos que referem à obtenção de poder, as inscrições no figurino e, também, noções de superior x inferior na composição imagética. Esses artifícios são utilizados para demonstrar a ascensão das mulheres em seu universo, trazendo a expectativa de mudança.

A segunda constelação, chamada de *A mulher incapaz*, buscou evidenciar as marcas presentes no audiovisual que têm o intuito de posicionar a mulher como um ser incapaz. Percebe-se que o mecanismo mais utilizado é o atrelamento do feminino à loucura e ao descontrole. Por consequência, as mulheres são definidas pela sua biologia e seus genes, de forma a justificar essa instabilidade que lhes é inerente, pois ser mulher significa uma predisposição a alta natureza emocional. Esse atrelamento é reforçado

através de recursos tecnoestéticos como a aparência descuidada, cabelos desalinhados, aparência doentia e até inumana. A ambição, autoridade e violência são enxergadas como não pertencentes às qualidades femininas, portanto, relacionar a mulher que possui esses atributos com a loucura é uma forma de contenção de suas capacidades. Verifica-se também, que o homem se coloca como a figura moralmente capaz de decidir onde o poder se dispõe, por não ser impulsivo, ser racional e comedido, ele se coloca como quem age sobre o destino das mulheres. É ele quem faz com que a história prossiga, é através de suas ações que a narrativa se movimenta. Analisa-se que isso acontece, pois a mulher não tem a permissão de escolher seu próprio destino, pois se apropriou e usurpou do poder dos homens, o que coloca em perigo a ordem patriarcal de poder.

A última constelação se chama *A mulher descartada*, e se refere às formas utilizadas para (des)empoderar as personagens analisadas, seja de forma definitiva ou não. Em um primeiro momento, foram encontrados diversos rastros imagéticos e tecnoestéticos permeando as cenas das personagens. O superior e inferior se mostra ainda mais aparente, revelando transições de poder entre o homem e a mulher e a retirando do alto em que se encontrava. Essas inscrições estão presentes por todo contexto histórico e tecnocultural, como pôde-se ver através da relação com as construções arquitetônicas ao longo das eras, que, quanto mais altas, mais poderosas. As transições de poder também são ilustradas através das escadas, de forma a equiparar o nível das personagens com o dos homens (Jon está abaixo, Dany desce para encontrá-lo). Outras pistas tecnoestéticas também foram expostas, como o corpo masculino emoldurando o da mulher, os planos fechados/detalhe das mãos das personagens, e as instituições de poder simbolizando o poder disciplinar. Essas inscrições revelam ainda mais a necessidade dessas mulheres ocuparem um lugar de submissão e de agentes passivas. Novamente, as portas se circunscrevem em algumas das cenas, mas dessa vez, elas transmitem o encarceramento ou o arremate de suas vozes que clamam por mudança.

Na última parte da constelação, a análise tem o enfoque nas personagens que são mortas, sem chance de retomada. Verifica-se que Dany e Jean são ambas mortas por conta da conexão emocional que possuem com seus parceiros e são golpeadas enquanto votos de amor são trocados. O tropo dos cavaleiros que salvam a princesa matando o dragão também pode ser percebido, porém, elas devem ser salvas de si mesmas, devem ser mortas para retornar ao seu lugar feminino subalterno. A ação do homem e a violação do corpo da mulher é o que movimenta a narrativa. Não é surpreendente que, aqui também,

tenha sido observado o uso dos níveis superior x inferior, afinal, vê-se que são inscrições recorrentes para representar onde o poder se encontra. Traz-se as imagens ancestrais de pinturas e esculturas, de forma a compará-las com o audiovisual, comprovando que esses recursos duram e se atualizando enquanto memória tecnocultural. Ainda, a mulher desempoderada apresenta imagens recorrentes, com aparência dócil e frágil, em contato com o chão e através do *plongée* absoluto para demonstrar vulnerabilidade.

Todos esses construtos de (des)empoderamento, que dialogam entre si e se contagiam, mesmo que sejam advindos de personagens das mais variadas séries/filmes, não são encontrados por acaso. Essas similaridades entre as imagens são fruto da relação mútua entre a tecnologia/técnica e a cultura, pois os construtos se constroem de forma institucionalizada, perdurando enquanto inscrições de sentido e se atualizando à medida que são aplicadas de diferentes formas. Mas então, seria o poder feminino uma ilusão? Seria o empoderamento da mulher no audiovisual um recurso de chamariz de audiência? Será que a representação da mulher como alguém poderosa é apenas uma fachada, que, reiteradamente, acaba desembocando na conservação da ordem de poder hegemônica?

Com esta pesquisa, não se tem a pretensão de responder todas as perguntas e encontrar todas as significações imbricadas tecnoculturalmente nas imagens, mas buscase exibir um panorama do (des)empoderamento feminino no audiovisual e mobilizar ainda mais contribuições sobre o tema. Infelizmente, não houve tempo hábil de adentrar tão profundamente algumas das imagens quanto seria necessário, porém, espera-se que as pistas imagéticas e discursivas aqui apresentadas possam influenciar novos trabalhos e perspectivas. Ademais, sobre o futuro desta pesquisa, ainda considera-se realizar as compilações em vídeo das constelações, que não puderam ser feitas por conta do tempo disponível para a realização do trabalho.

Ademais, não é o objetivo dessa pesquisa eximir a personagem Daenerys de suas problemáticas e apresentá-la como alguém exemplar, até porque sua personagem traz consigo vários estereótipos racistas, sendo o maior deles, talvez, o fato de que, por grande parte da série, ela encarna a "salvadora branca", tão onipresente na produção audiovisual corrente. Além disso, existem várias inscrições colonialistas na série, e Daenerys é parte fundamental na construção dessa linha narrativa. Porém, reconhece-se que ela assumiu um grande destaque na representação de uma mulher forte e poderosa no audiovisual, e por conta disso, reforça-se sua relevância no contexto da cultura pop e das narrativas



seriadas. Dessa forma, viu-se como extremamente necessário analisar os construtos de (des)empoderamento em relação à personagem, por esta ter se firmado como um símbolo de empoderamento feminino e inspiração para muitas.

Vê-se que, ainda mais agora, em que o empoderamento feminino é parte das demandas do movimento feminista, na busca por uma sociedade menos desigual, é necessário que o audiovisual se insira neste processo de mudança de forma concreta. Não através de momentos vazios de *girl power*, nem de justificar o fim de uma personagem para que ela atinja seu objetivo (vide *A Bela Vingança*, suposto ode ao empoderamento feminino, mas que necessita da morte da mulher para que o homem seja punido), nem da utilização de estereótipos que colocam a mulher poderosa em situação de incapacidade mental e física.

Este trabalho pode, aparentemente, apresentar uma perspectiva um tanto quanto pessimista, na medida em que vemos, sistematicamente, personagens femininas serem alijadas daquilo pelo qual lutaram e não tendo seus desejos e anseios realizados. No entanto, espera-se que ele funcione como um instrumento de denúncia e que possibilite que o leitor visualize os construtos encontrados de forma crítica, possibilitando uma maior reflexão sobre o tema.

Tem-se a consciência de que realizar esse trabalho só foi possível graças à luta de muitas mulheres durante a História, através da ação coletiva e de movimentos de resistência. A construção de personagens femininas fortes, empoderadas, que demandam e lutam por igualdade, que buscam ocupar posições tradicionalmente reservadas às pessoas do sexo masculino, que, por estes fatores "precisam" ser combatidas e eventualmente destruídas não deixa de ser um reflexo das conquistas decorrentes das lutas feministas. Voltando a Foucault, sendo o poder algo disseminado, que "funciona e se exerce em rede", "que circula" pelo tecido social (FOUCAULT, 1986, p. 183), a este poder se opõem sujeitos resistentes. A luta e a constante transformação são necessárias.

Portanto, de modo a auxiliar na luta contra a disparidade de gênero, busca-se contribuir com essa investigação em relação ao (des)empoderamento da mulher no audiovisual. Enquanto produtor de sentidos, as audiovisualidades contribuem, de forma memorial e tecnocultural, para duração e a perpetuação dos estereótipos dominantes e, em última análise, das diferenças sociais - no caso privilegiado por este trabalho, as diferenças de gênero. Sendo assim, o que cabe a nós, realizadores audiovisuais e

pesquisadores que analisam esses produtos, fazer para que seja possível transformar essas questões e inscrições problemáticas nas imagens que são consumidas pela sociedade? Seriam mudanças na forma com que as audiovisualidades são construídas o caminho para uma representação feminina que faça jus às infinitas possibilidades e características que compõem **a mulher**?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac, 2005.

AUMONT, Jacques. **O olho Interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUSTEN, Jane. **Persuasão**. São Paulo: Landmark, 2012.

BATLIWALA, Srilatha. El significado del empoderamiento de las mujeres: nuevos conceptos desde la acción. In: LEÓN, Magdalena. **Poder y empoderamiento das mujeres**. TM Editores, Santa Fe de Bogotá, 1997, pp. 187-211.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo Sexo: A Experiência Vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

\_\_\_\_\_. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo/UFMG, 2009

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martin Fontes, 2006.

BOETTICHER, Budd. Dossiê Budd Boetticher: Entrevista Transoceânica, por Bertrand Tavernier. In: **Cahiers du Cinéma**, N°157, 1964.

BONAMETTI, João Henrique. A paisagem urbana como produto do poder. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**, v. 2, n. 2, p. 259-273, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/Urbe/article/view/19287>> Acesso em: 28 mar. 2022

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil SA, 1989.

CAMPBELL, Joseph. **The Power of Myth**. With Bill Moyers. United States: Anchor Books, 1991

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia Lta, 2008.

CORNWALL, Andrea. **Women's Empowerment: What Works? Journal of International Development**, UK, p. 342 – 359, mar/2016. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/jid.3210>> Acesso em 10 jun, 2021.

COSTA, Ana Alice Alcântara. **Gênero, poder e empoderamento das mulheres**. A química das mulheres, Salvador, p. 20 - 21, 08 mar. 2004.

CRANNY-FRANCIS, Anne; WARING, Wendy; STAVROPOULOS, Pam; KIRKBY, Joan. **Gender Studies: Terms and Debates**. Palgrave Macmillan, 2003.

CREED, Barbara. **The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. New York: Routledge, 2007.

- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2 ed. p. 26, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ERLL, Astrid. **Memory in Culture**. Traduzido por Sara B. Young. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2011.
- ESPÍRITO SANTO, Helena. **O Dragão - Arquétipo Social e Natureza Humana?** Portugal, 1997. Disponível em: <[10.13140/RG.2.2.31083.87844](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.31083.87844)> Acesso em jun. 2021.
- FÉLIX, Sayara de Brito. Cabelo bom, cabelo ruim: a construção da identidade afrodescendente na sala de aula. **Revista África e Africanidades**, [s. l], Ano 3, n. 11, nov. 2010.
- FERNANDES, Amanda Lopes; MAGNO, Maria Ignês Carlos. O Silêncio na História do Cinema em face de Alice Guy Blaché. In: **Intercom - 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belém, 2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0106-1.pdf>> Acesso em: 28 mar. 2022.
- FISCHER, Gustavo Daudt. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisualidades. In: Kilpp, Suzana; Fischer, Gustavo Daudt. (Org.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013.
- \_\_\_\_\_. Do Audiovisual Confinado às Audiovisualidades Soterradas em Interfaces Enunciadoras de Memória. In: **Tecnocultura Audiovisual: Temas, Metodologias e Questões de Pesquisa**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.
- FRONTGIA, Terri. (1991) "Archetypes, Stereotypes, and The Female Hero: Transformations in Contemporary Perspectives," *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*: Vol. 18 : Nº. 1, Article 3.
- GISH, Lillian. **The Movies, Mr. Griffith and Me**. New York: Prentice Hall, 1969. In: *A Feminist Reader in Early Cinema*. Edited by Jennifer M Bean e Diane Negra, Duke University Press, 2002.
- GONZATTI, Christian; MENDONÇA, Felipe Viero Kolinski Machado. A “mulher louca” em *Game of Thrones*: Gênero e a crítica do pop no jornalismo. In: **Revista MATRIZES**, São Paulo, V.15, Nº 1, p. 223-247, jan./abr. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/162731>>. Acesso em 20 out, 2020.
- GUIMARÃES, Gustavo Coura; MIRANDA, Cassio Eduardo Soares. **A histeria e o cinema: mitos e verdades**. ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade, V. 3, Nº 2, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/1131>> Acesso em: 28 mar. 2022.
- HASTIE, Amelie. Circuits of memory and History: The Memoirs of Alice Guy-Blaché. **A Feminist Reader in Early Cinema**. Edited by Jennifer M Bean e Diane Negra, Duke University Press, 2002.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema: Os Dois Lados da Câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

\_\_\_\_\_. Novas figuras do tempo na televisão. In: Revista **FAMECOS**, Porto Alegre, V.14 nº 34, p. 29-36, dez./2007. Disponível em: <  
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3449>>  
Acesso em: 28 de mar. 2022.

\_\_\_\_\_. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

\_\_\_\_\_. Como ver o que nos olha. In: KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt. (Org.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** 1ed. Porto Alegre: Entremeios, 2013, v. 1, p. 1-10

KIRKWOOD, Julieta. **Ser política en Chile: las feministas y los partidos**. Santiago: Flacso, 1986.

LAGARDE, Marcela. **Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. México: UNAM, 1993.

LE GOFF, Jacques. *History and Memory*. New York: Columbia University Press, 1992.

LEODORO, Marcos Pires. **Pensamento, Cultura Científica e Educação**. (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, (USP) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-26042007-163902/pt-br.php>> Acesso em: 28 mar. 2022.

LEÓN, Magdalena. El empoderamiento de las mujeres: encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género. **La Ventana** v. 2, p. 94-106, 2001. Disponível em: <  
<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-4.pdf>> Acesso em: 28 mar. 2022.

MACHADO, Roberto. Introdução. In: FOUCAULT, Michel. **A microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 6ª ed. 1986.

MARTIN, George R.R. **Song of Ice and Fire: A Game of Thrones, A Clash of Kings, A Storm of Swords, A Feast for Crows e A Dance with Dragons**. 2014.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MONTAÑO, Sonia; KILPP, Suzana. Audiovisualidades, Tecnocultura e a Pesquisa em Comunicação. In: KILPP, Suzana (et al.). **Tecnocultura audiovisual: temas, metodologias e questões de pesquisa**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MOSEDALE, Sarah. Assessing women's empowerment: Towards a conceptual framework. In: **Journal of International Development**, John Wiley & Sons, Ltd., V. 17(2), p. 243-257, 2005. Disponível em: <  
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/jid.1212>> Acesso em: 28 mar. 2022.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. New York: Palgrave, 1989.

NEVES, Rita de Araujo; NEVES, Helena de Araujo. A Representação da “Mulher Descontrolada” na Imagem de Capa da Revista IstoÉ que Retrato a Presidenta Dilma “Gritando”. Seminário Internacional **Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499348124\\_ARQUIVO\\_TextoCompleto-FazendoGenero\\_NEVES,Rita\\_NEVES,Helena-FINAL.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499348124_ARQUIVO_TextoCompleto-FazendoGenero_NEVES,Rita_NEVES,Helena-FINAL.pdf)> Acesso em: 28 mar 2022.

OZGEN-TUNCER, Asli. Historiographies of women in early cinema. **Necsus. European Journal Of Media Studies**, [S.L.], v. 1, p. 273-281, jun. 2019. Amsterdam University Press.

PENKALA, Ana Paula; EBERSOL, Isadora. O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em *Retrato de uma jovem em chamas* **REVISTA PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 2 - 36, nov 2020.

PLUMWOOD, Val. **Feminism and the Mastery of Nature**. New York & London: Routledge, 1993.

PRATER, Lenise. **Gender and Power: The Phoenix/Jean Grey across Time and Media**. Monash University. 11 p. 2012

RIORDAN, Rick. **Percy Jackson e os Olimpianos: A Batalha do Labirinto**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

SANTOS MACHADO, Katiúscia Beatriz dos. **Da Curvatura 1A a 4C: A Representação do Cabelo da Negra Mulher Através do Olhar Sobre as Personagens Olivia Pope e Annalise Keating**. (Monografia em Comunicação - Habilitação em Publicidade e Propaganda), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, (UFRGS) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/190114>> Acesso em: 28 mar. 2022.

SARDENBERG, Cecília M. B. **Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista**. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres - Projeto TEMPO, Repositório UFBA, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%200na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>> Acesso em: 10 fev. 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. O Fim da Inocência: das Medusas de Ontem e de Hoje. In: **Signo**, UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, Vol. 31, p. 95-112, 2008. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/443>> Acesso em: 28 mar. 2022.

SHAW, Debra Benita. **Technoculture: the key concepts**. New York: Berg, 2008.

SILVA, Diane; BEZERRA, Amílcar; PEPECE, Olga; MIRANDA, Ana Paula. Figurino como narrativa não verbal: uma análise de Daenerys Targaryen da série Game of Thrones. In: **Diálogo**, V.2, N°5, p.71-105, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://dialogo.espm.br/index.php/revistadcec-rj/article/view/83/pdf>> Acesso em: 28 mar. 2022.

SOUZA, Fernanda Cristina Cobo de. **Representações de gênero e cultura das mídias:** uma análise de Game of Thrones. (Mestrado em Imagem e Som) Departamento de Artes e Comunicação, (UFSCAR) universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/12838>> Acesso em: 28 mar. 2022.

STROMQUIST, Nelly. La búsqueda del empoderamento: em qué puede contribuir el campo de la educación. In: LEÓN, Magdalena. (Org.). **Poder y empoderamiento de las mujeres**. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo y UN Facultad de Ciencias Humanas, 1997.

WISCHHOVER, Cheryl. The evolution of Daenerys Targaryen, explained by her costumes. In: **Vox**. [S.L.], 13 mai de 2019. Disponível em: <<https://www.vox.com/the-goods/2019/4/19/18484819/game-of-thrones-daenerys-targaryen-costumes-michele-clapton>> Acesso em: 28 mar. 2022.

YAUSS, Barbara. **Daenerys Targaryen: Mad or Madly Ended?** A Feminist Analysis of Feminist Analysis of Her Downfall, USA, 2020. Disponível em: < <https://digitalshowcase.lynchburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1191&context=utcp> > Acesso em jun, 2021.

YOUNG, Kate. El potencial transformador en las necesidades prácticas: empoderamiento colectivo y el proceso de planificación. In: LEÓN, Magdalena. (Org.). **Poder y empoderamiento de las mujeres**. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo y UN Facultad de Ciencias Humanas, 1997.

## FILMOGRAFIA

**Bela Vingança.** Direção: Emerald Fennell. EUA: FilmNation Entertainment; LuckyChap Entertainment, 2020. 113min. Disponível em acervo pessoal.

**Bonequinha de Luxo.** Direção: Blake Edwards. EUA: Paramount Pictures, 1961. 114min. Disponível em acervo pessoal.

**Cidade de Deus.** Direção: Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes; Globo Filmes, 2002. 130min. Disponível em acervo pessoal.

**Eu Me Importo.** Direção: Jonathan Blakeson. EUA: Black Bear Pictures, 2020. 118min. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 1. EUA: HBO, 2011. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 2. EUA: HBO, 2012. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 3. EUA: HBO, 2013. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 4. EUA: HBO, 2014. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 5. EUA: HBO, 2015. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 6. EUA: HBO, 2016. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 7. EUA: HBO, 2017. Disponível em acervo pessoal.

**Game of Thrones.** Temporada 8. EUA: HBO, 2019. Disponível em acervo pessoal.

**Jogos Vorazes: Em Chamas.** Direção: Francis Lawrence. EUA: Color Force, 2013. 146min. Disponível em acervo pessoal.

**Mad Men.** Temporada 5, episódio 11. Direção: Phil Abraham. EUA: Warner Bros. Productions Lionsgate, 2012. Disponível em acervo pessoal.

**My Mister.** Temporada 1, episódio 5. Coreia do Sul: Chorokbaem Media, 2018. Disponível em acervo pessoal.

**Orange is the new black.** Temporada 4, episódio 12. EUA: Netflix, 2016. Disponível em acervo pessoal.

**Parasita.** Direção: Bong Joon-ho. Coreia do Sul: CJ Entertainment; Barunson E&A, 2019. 132min. Disponível em acervo pessoal.

**Save Me.** Temporada 1, episódio 5. Coreia do Sul: Hidden Sequence, 2019. Disponível em acervo pessoal.

**Scandal.** Temporada 4, episódio 10. EUA: ABC, 2015. Disponível em acervo pessoal.

**The Boys.** Temporada 2, episódio 8. EUA: Prime Video. 2019 - Atualmente. Disponível em acervo pessoal.

**The Handmaid's Tale.** Temporada 2, episódio 13. EUA: Hulu, 2017. Disponível em acervo pessoal.



**Um Corpo Que Cai.** Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958. 128min. Disponível em: <<https://youtu.be/N7sznnL0NZ0>> Acesso em jul, 2021.

**Vingadores: Ultimato.** Direção: Anthony Russo; Joe Russo. EUA: Marvel Studios, 2019. 181min. Disponível em acervo pessoal.

**X-Men 3: O Confronto Final.** Direção: Brett Ratner. USA, UK: Marvel Entertainment, 2006. 104min. Disponível em acervo pessoal.