

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS FEMININAS EM *GAME OF THRONES* (GOT)

Cristiano Max Pereira Pinheiro¹
Vanessa Amália Dalpizol Valiati²
Débora Wissmann³
Juliana Samara Luft⁴
Fernanda Klauck⁵

RESUMO

Este artigo tem como tema as representações sociais das personagens femininas em *Game of Thrones* (GOT) baseado na análise da personagem Daenerys Targaryen. O ensaio tem como problema analisar como uma narrativa ficcional pode apropriar-se de discussões sociais, através das representações contidas em suas personagens. Optou-se por uma metodologia delineada em uma pesquisa exploratória de cunho bibliográfico, buscou-se analisar as teorias de gênero e as representações femininas enquanto capazes de definir papéis sociais como base nos estudos de Butler (2007) e Alves e Pitanguy (1991). A análise estrutural da narrativa permitiu identificar como esses elementos de representação são inseridos nas cenas analisadas conforme Barthes (2008). Como resultado puderam ser encontradas as ressignificações dos papéis sociais da mulher no seriado.

Palavras-chave: Gênero; Representação social; Feminismo; Seriado de TV

ABSTRACT

This article has as its theme the social representations of the female characters in *Game of Thrones* (GOT) based on the analysis of the character Daenerys Targaryen. The essay has as its problem to analyze how a fictional narrative can appropriate of social discussions, through the representations contained in its personages. We chose a methodology outlined in an exploratory bibliographical research, we sought to analyze the theories of gender and female representations while being able to define social roles as basis in the studies of Butler (2007) and Alves and Pitanguy (1991). The structural analysis of the narrative allowed to identify how these elements of representation are inserted in the analyzed scenes according to Barthes (2008). As a result, the re-significations of the woman's social roles in the series could be found.

Keywords: Gender; Social representation; Feminism; TV series

¹ Mestre em Comunicação Social pela PUCRS (2002) e Doutor em Comunicação Social, pela mesma universidade. Coordenador do Mestrado de Indústria Criativa da Universidade FEEVALE em Novo Hamburgo/RS.

² Vanessa Valiati é doutora em Comunicação e Informação (PPGCOM/UFRGS), mestre em Comunicação Social (PPGCOM/PUCRS), especialista em Economia da Cultura (PPGE/UFRGS) e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (PUCRS). Atua como docente no Mestrado Profissional em Indústria Criativa e nos cursos de graduação em Jornalismo e Produção Audiovisual da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS), onde também é coordenadora acadêmica do curso de pós-graduação lato-sensu em Produção e Gestão de Conteúdos Digitais

³ Mestra em Indústria Criativa na Universidade Feevale e graduada em Publicidade e Propaganda na mesma universidade.

⁴ Graduanda, Universidade Feevale

⁵ Graduanda de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda na Universidade Feevale/RS e integrante do Grupo de Pesquisa Indústria Criativa, na mesma instituição.

INTRODUÇÃO

Em um contexto no qual as discussões de gênero e feminismo tornam-se cada vez mais importantes para o entendimento das necessidades e perspectivas de cada indivíduo, análises que busquem compreender de que forma pode-se construir sociedades mais democráticas e igualitárias ganham destaque e tornam-se meios para reduzir os limites das mulheres nas esferas públicas. Atuando de forma a ser mais inclusiva e conciliadora, as discussões acerca do tema podem contribuir para representações mais justas dos espaços femininos, evitando a redução de oportunidades e contribuindo para que sejam oportunizadas diversas dimensões da vida das mulheres. A sociedade como um todo se beneficia desta mudança de padrões, baseada em valores que reforcem o respeito e a participação social.

A partir deste contexto de representações sociais, busca-se analisar os instrumentos que tenham interferência nesse cenário. É o caso dos seriados televisivos, que decorrendo dos anos 1960 se modificam nos conteúdos e formas de retratar o cotidiano e assim passam a ser considerados os anos de ouro das narrativas seriadas, por incorporarem em suas histórias situações e personagens cada vez mais próximos das situações vividas pelos espectadores, mesclando histórias ficcionais com as vivências reais do público e traduzindo em personagens fora dos estereótipos retratados até então. Deve-se a isso, também, a globalização do mercado de produtos culturais, que possibilitou um consumo variado de filmes, seriados e novelas, mas foi a internet, com os serviços de streaming, que gerou maior influência na forma de consumo dos produtos midiáticos. Dentre eles, o seriado televisivo destaca-se de forma exponencial, lançando a cada ano novas séries, novas temporadas e conquistando uma enorme quantidade de espectadores.

A intenção de analisar a série *Game of Thrones* (GoT) surgiu pela visibilidade que a série gerou. Nas redes sociais, nas revistas eletrônicas, nos jornais dominicais, a repercussão dos desfechos dos episódios, as reviravoltas da trama

e a forma peculiar como diversas situações eram tratadas dentro da narrativa eram o assunto do momento. Mas é a diversidade criativa da série que mais impressiona, a mistura de criaturas mágicas com intrigas políticas, os personagens nada óbvios e seus destinos ainda mais incertos, que constroem o fascínio e garantem a importância do seriado. É através da escolha de uma personagem que será analisado que GoT releva um grande diferencial, as personagens femininas. Dentre as muitas mulheres retratadas na trama, foi escolhida apenas uma, mas principalmente por ser uma personagem feminina que tem grande importância na série, que tem atribuições ao longo da narrativa papéis de liderança, característica pouco comum nos seriados exibidos até então. Sendo assim, o artigo busca compreender como o entretenimento se apropria das discussões de gênero e feminismo a partir de uma argumentação social em uma narrativa ficcional.

GÊNERO E FEMINISMO

As discussões em torno do conceito de gênero têm sido mais aprofundadas a partir dos anos 1960, mudando juntamente com a retomada das teorias feministas. Considerando a definição de gênero de Machado (2004), no qual os gêneros são construídos cultural e historicamente, podendo variar em número, em identidades e diferenças ou até mesmo desaparecerem, simplifica-se o pensamento acerca de gênero como uma construção moldada a reflexo da sociedade. É o senso comum de um grupo social que busca encaixar padrões aos indivíduos, reforça as diferenças e cria características de normalidade.

Ao definir padrões de normalidade e eleger uma única conduta como aceita pela sociedade, cria-se um cenário que não faz mais que excluir indivíduos. Dar continuidade a esses padrões sem questionamentos faz com que o grupo social excluído se mantenha invisível ao meio social. É essa invisibilidade que não permite que sejam criadas políticas públicas no contexto social, nem mesmo representações dela. É quando

o poder político legitima a representação do sujeito que operações políticas são constituídas a ele. Com efeito, “o poder jurídico ‘produz’ aquilo que alega representar.” (BUTLER, 2007, p. 19). Se não ocorrem representações sociais dos papéis considerados fora do padrão normal, a eles não serão direcionados espaços na vida pública.

A representação do feminino surge através das construções do sistema de dominação masculina. Bourdieu (1999) afirma que é necessário questionar quais são os mecanismos históricos responsáveis pela eternização das estruturas da divisão sexual. O discurso de patriarcado há séculos determina à mulher os espaços privados e as submissões do lar e garante ao homem a liberdade da conquista dos espaços públicos. Ao ficarem restringidas ao lar, as mulheres acabam por serem excluídas do universo das coisas sérias, como a política, as áreas econômicas e científicas, como destaca Bourdieu (1999), reforçando as características de incapacidade racional ou de inferioridade intelectual que a elas são atribuídas.

A dominação masculina ainda vai inferir a forma como a mulher se percebe em caráter de feminilidade. Bourdieu (1999) acrescenta a constituição da mulher como objeto simbólico e que delas se espera que sejam sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, ao oposto masculino que se apresenta sempre em termos de engrandecimento do ego e, principalmente, livre da aprovação do outro. As qualidades femininas se apresentam sob o olhar de expectativa do masculino, dando continuidade a uma dependência de sua aprovação.

No contexto sexual, a mulher vem a ser representada em oposto ao homem no que tange sua exploração dos prazeres sexuais. Na mulher a inocência e a preservação são características esperadas de conduta, ao contrário do homem que para mostrar virilidade tem sua sexualidade sempre estimulada. Essa diferenciação sexual estende-se para a construção do amor na mulher. Lipovetsky (2000) relaciona como a representação feminina é orientada a somente encontrar plena realização se através do amor-romântico. Ao homem, fica a tarefa de conquista, de possuir a

mulher enquanto ela trata de se fazer amada. A ideologia do amor contribuiu para reproduzir a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de chegar à plena soberania de si.

A família pode ser considerada como a base da representação da mulher. Ela seria a até pouco tempo retratada como indissociável do conceito, e por muitas décadas a única responsável por carregar os valores e responsabilidades que cabem à estrutura familiar. Nesse viés a mulher, na categoria de fêmea, é tida como feita para a maternidade, como sendo essa sua essência, o seu destino e o seu maior desejo (BUTLER, 2007). Essa ideia se mantém presa até os dias atuais. É a partir do lar que se chocam as responsabilidades da mulher como o dever de ser mãe. Lipovsky (1997), quando apresenta o estereótipo da esposa-mãe-dona-de-casa, afirma que a mulher está destinada a gerar filhos, alimentá-los e a educá-los. A mãe deve entregar-se totalmente a essas tarefas, renunciando suas ambições pessoais sobre a crítica de ser egoísta caso deseje outra realidade que não a do lar.

Até mesmo o Estado opina nesta condição. A maternidade por muitas vezes foi colocada sob os olhares governamentais quando os momentos econômicos o exigiam. Alves e Pitanguy (1991) abordam as políticas de expansão reprodutiva, nas quais incentivou-se a função procriadora da mulher, que deveria ‘dar muitos filhos a pátria’ e, da mesma forma, campanhas anti-contracepção quando o momento econômico exigisse. Na idade média as mulheres que queriam evitar a vida de esposa e família encontravam como única alternativa à vida doméstica a fuga para o convento (BUTLER, 2007).

As intenções que visam controlar a sexualidade da mulher têm um caráter muito mais político que do que moral. Alves e Pitanguy (1991, p. 60) abordam que “a segurança da paternidade depende do controle da atividade sexual da mulher. Sua referência, não é a liberdade, e sim a contenção”. Em nome da honra da mulher estabelece-se um duplo modelo de moral: uma vez que aos filhos estão atrelados os direitos de propriedade, regular a sua

exclusividade sexual é também garantir o interesse familiar.

É este perfil de mulher dominada e submissa que vem desencadear os movimentos políticos que buscavam dar autonomia de direitos e igualdade nos espaços públicos e privados. Contudo, traçar uma linha paralela do feminismo pode ser mais difícil do que parece, uma vez que o movimento possui vários momentos históricos. Dentre eles, momentos de mudanças em que se fizeram grandes avanços, outros nem tanto - houveram até mesmo momentos de retrocesso. Para definir se hoje vive-se em um ou outro ponto, é necessário resgatar momentos históricos importantes para o contexto atual da sociedade.

No seu primeiro movimento de organização, a chamada primeira onda do feminismo, que ocorreu entre os anos 1920 e 1960, destacou-se a importância de tornar visível a situação em que se encontravam as mulheres, renegadas à sociedade como cidadãs, sem direitos, participação ou reconhecimento público. Foi durante os anos 1930 e 1940 que, ao menos de forma legal, as mulheres conquistaram o direito ao voto, o acesso à educação e participação no mercado de trabalho. Mesmo que este último tenha decorrido da necessidade das guerras, torna-se uma conquista de espaço que acabaria trazendo reconhecimento de sua cidadania (ALVES, 1981).

Contudo, a mesma força que levou a mulher para as frentes de trabalho é aquela que a faz recuar. Com o fim da guerra, os homens retornam aos seus postos e passam a exigir também o retorno feminino ao ambiente doméstico. É este recuo que alimenta o movimento feminista novamente e o traz para a sua segunda fase, a segunda onda do feminismo. Se antes as reivindicações estavam em direitos legais, a segunda onda vem trazer os questionamentos para as ideologias que abarcam o feminino.

Os anos 1960 são marcados pela aparição das pílulas anticoncepcionais que trariam maior controle da mulher sobre a maternidade, como a legalização do aborto, que viria se tornar um direito a partir de 1975, nos Estados Unidos. Segundo Mannoni (1999), o verdadeiro poder

conquistado pelas mulheres nos anos 1960 a 1980 foi o da livre disposição de seus corpos, do direito a interrupção voluntária à gravidez ao reconhecimento do estupro como atentado à pessoa. O ano também é marcado por cunhar o termo de sociedade patriarcal como uma barreira a ser transposta. Conforme Alves e Pitanguy (1991), o sistema que se configura como uma forma de dominação do masculino sobre o feminino está inserido em todas as culturas. A crítica das raízes culturais de desigualdade do homem sobre a mulher marca a segunda fase do movimento.

A terceira onda do feminismo conta-se a partir dos anos 1990. Crescendo junto com a disseminação da internet, o movimento feminista é auxiliado pelas novas formas de comunicação. Pode-se considerar como as suas principais pautas o empoderamento feminino, a crítica à cultura do estupro e a desconstrução dos estereótipos associados ao gênero. Tanto o empoderamento quanto os estereótipos trazem intrínsecos uma categoria importante desta nova onda. A conceituação da representação política, a questionar como as representações se estendem, também aborda até onde agem as políticas vigentes, uma vez que aquele que não consegue se estabelecer dentro das relações dominantes definidas também não pode ser reconhecido por ela. Em outras palavras, Butler (2007, p. 18) define que “os domínios da representação política e linguística estabelecem a priori o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados”.

Dessa forma, se faz importante destacar que aspectos representacionais cambiaram durante os períodos do movimento feminista. Para que melhor sejam compreendidos, foram considerados quatro categorias de análise que melhor relacionam as expectativas do comportamento feminino: a família, a sexualidade, o amor e a ambição. Esses conceitos servirão para fundamentar a análise adiante.

Lipovetsky (2000) credita grande parte da perpetuação desta caracterização da mulher oprimida à persistência do feminino que busca realização no amor. Contudo, ao assumir uma

postura diferente do que a motivada pelo ideal romântico, muitas vezes a mulher se vê masculinizada, ou seja, diferente de seu ideal representativo. Mannoni (1999) defende que em campos como a política, a mulher só é tolerada caso se molde às práticas masculinas e os símbolos que compõem esse universo, e que tal regra impera em todas as esferas onde haja uma posição de poder a ser assumida.

Seguindo a análise das representações, se faz importante destacar que aspectos do universo masculino servem de base para as definições que compõem o estereótipo do homem. A própria linguística pode iniciar o debate. O homem é de tal forma universalizado que é a própria definição de humanidade. Em outras palavras, quando é mencionada a raça humana em um contexto geral, muitas vezes surge o 'homem' como o sujeito capaz de representar a todos. O termo mulher não o faz.

DISCURSO MIDIÁTICO E COMPORTAMENTO SOCIAL

Ao relacionar a informação transmitida pelos canais midiáticos com o consumo de entretenimento, percebe-se a importância de analisar de que forma essas mensagens se constroem, como podem ser percebidas e que poder exercem sobre o espectador. O estudo do discurso midiático propõe um olhar criterioso sobre a troca e a construção dessas mensagens.

Charaudeau (2006) reforça três lógicas principais no estudo do discurso midiático. A primeira atende a ordem econômica, no uso do discurso para as necessidades de divulgação de empresas, apoiadas em estratégias de marketing com a finalidade de promoção comercial. A segunda se refere à estrutura tecnológica, que busca através das inovações estender a qualidade e a quantidade de difusão. Já a terceira, que servirá de base para este estudo, tange o estudo da lógica simbólica, na qual se define por servir a democracia cidadã. É neste momento que o discurso midiático recebe maior poder e maior crítica. Por estar relacionado como influenciador da opinião pública, torna-se uma poderosa

ferramenta de impacto social e, nesse contexto, questiona-se o preparo do indivíduo para discernir as intenções veiculadas em cada mensagem. Charaudeau reforça dizendo que “o cidadão aparece com frequência como refém delas, das mídias, tanto pela maneira como é representado, quanto pelo efeitos passionais provocados.” (CHARAUDEAU, 2006, p. 17). Não se pode dizer que o indivíduo não possui capacidade de avaliar a informação que recebe, mas é a forma como as recebe que define o apelo crítico, por exemplo, as representações dos papéis sociais no entretenimento, que são carregadas de mensagens. Por seu consumo se tratar de um momento de descanso, de lazer, muitas vezes as percepções críticas estão desligadas. É neste momento que se assimila sem perceber e que o espectador se torna um refém.

Compreender o discurso midiático exige que se considere todo o universo social que ampara sua estrutura linguística. Mais do que a junção de texto a regras gramaticais, a análise de discurso busca compreender as variações sociais implícitas no seu uso. Dijk (1999) classifica informação e comunicação como fenômenos sociais, mas ressalta que transmitir informação é muito diferente de comunicar. Para ambos os casos, são as mídias que surgem como principal suporte de organização. E neste sentido Charaudeau retoma que:

Abordar as mídias para tentar analisar o discurso de informação não é uma tarefa fácil. É mesmo mais difícil do que abordar o discurso político. Isso porque, enquanto se admite no mundo político [...] que o discurso aí manifestado está intimamente ligado ao poder e, por conseguinte a manipulação, o mundo das mídias tem a pretensão de se definir contra o poder e contra a manipulação. (CHARAUDEAU, 2006, p. 17).

Aceitando esse objetivo, é importante retomar a lógica simbólica do discurso midiático, que busca promover a democracia ao informar ao maior número possível de pessoas aquilo que seja importante para elas - e ainda dar a possibilidade de voz ao meio social. Porém, a inserção da lógica comercial deprecia a credibilidade do meio. É fato que a transmissão envolve custos e que empresas

visam lucros, mas é a publicidade vestida de informação que manipula o espectador, mesmo que esta não seja a única forma de regulação que o meio exerce sobre o cenário social.

Com base nessa influência, a análise do discurso midiático busca compreender como funcionam os componentes deste modelo, como são transmitidas as informações implícitas em cada texto e que intenções subjetivas carregam. Dijk (1999) apresenta a sua teoria com referência às apropriações das representações mentais ocorridas do ato de contar histórias. Ele aponta a importância de considerar as experiências anteriores do indivíduo com acontecimentos semelhantes que tenham ocorrido a sua volta, como a bagagem de conhecimento geral que cada um possui. Juntas, são responsáveis por parte da compreensão de uma informação. Para que se gere a identificação e assimilação da história contada, o indivíduo passa a relacionar outra base de conhecimento próprio: suas crenças, opiniões e motivações. Desta forma, “pressupõe-se que compreender envolve não somente o processamento e interpretação de informações exteriores, mas também a ativação e uso de informações internas e cognitivas.” (DIJK, 1999, p. 15). Em resumo, compreender o discurso midiático é levar em conta toda a estrutura de informação relacionada à mensagem e ao indivíduo e considerar a sua possível intenção.

Neste sentido, além de enunciação informativa, aborda-se o caráter simbólico que as mídias acrescentam aos comportamentos sociais. Para Charaudeau (2006) as crenças dão conta do mundo quanto à maneira de proceder na regulação das práticas sociais. Da mesma forma que constroem padrões, elas criam normas efetivas de comportamento e acabam por interferir nos discursos de representação dos grupos sociais. Neles se criam condutas imaginárias do que pode ser aceito dentro do contexto social.

Em suma, o discurso midiático pode ser compreendido como o fenômeno de produção de sentido social (CHARAUDEAU, 2006), uma vez que não se restringe apenas ao canal e ao conteúdo, mas aborda todo o universo ligado entre o emissor e o receptor da mensagem.

Características fortes deste mecanismo são as simbologias e as representações que se apropriam para se inserir no meio social.

As representações, por sua vez, ao “construírem uma organização do real através de imagens mentais transpostas em discurso ou em outras manifestações comportamentais dos indivíduos que vivem em sociedade, estão incluídas no real, ou dadas como se fossem o próprio real.” (CHARAUDEAU, 2006, p. 47). Nesse viés tem-se o reforço de como o discurso midiático apropria-se das noções de real e imaginário, fazendo com que as vivências se misturem, não distinguindo quem se apropria de quem, em qual momento.

Tendo em vista a função do discurso defendida por Dijk (1999), que o apresenta como ator social uma vez que participa não só como função linguística, mas também como um processo de cognição das relações sociais, a análise do discurso midiático leva ao entendimento do processo de construção das representações e dos papéis sociais.

NARRATIVAS FICCIONAIS

Abordar narrativas exige que se leve em conta sua multiplicidade de significados. Barthes (2008, p. 19) observa que “a narrativa está aí, como a vida”, cheia de possibilidades de interpretação, mas não menos importante por isso. As narrativas não são compostas por elementos fechados, permeiam-se de elementos comuns, fazendo com que seja possível serem consumidas por indivíduos de culturas diferentes e até mesmo opostas (BARTHES, 2008). Desta forma, possibilita trocas sociais importantes, transpondo barreiras geográficas e culturais.

Ao pensar em como as narrativas começaram a fazer parte do contexto social, pode-se levar em conta que “a humanidade sempre se caracterizou pelo gosto de contar histórias, mudaram os suportes, as formas de conceber, realizar e até mesmo veicular” (BALOGH, 2002, p. 17). Mesmo exercendo diferentes papéis, ora contando a história de um povo ora criando mitos e lendas, elas não ocorrem por acaso, são feitas

por uma necessidade de representar os indivíduos e o mundo que os envolve. No âmbito das narrativas ficcionais, Balogh (2002) reforça que a convivência com cenários ficcionais acontece através de vários produtos culturais, mas é a TV que traça uma relação mais ambígua com o real. O autor aponta para a facilidade que o público tem se apropriar das histórias que misturam o retrato do real com o imaginário.

Percebendo-as no cenário atual, é a parte que compõe o universo do entretenimento que reflete suas características mais importantes. No caso dos seriados televisivos, misturam-se os anseios por descobrir novos mundos com a necessidade de criá-los a partir de elementos do cotidiano do espectador. Ou seja, combinar a história ficcional partindo de um contexto que permita identificação do público.

Nesse sentido, Hall (2001) chama a atenção para o fato de várias identidades serem formadas a partir da apropriação de narrativas. O autor traz como exemplo o conceito de nacionalidade, no qual faz uma análise a respeito do que chama de comunidades imaginadas, que se formam através de cenários, imagens e símbolos contados. Desta forma, é possível entender como as estruturas narrativas compõem o universo social, e que fazem parte dele por combinar a necessidade de contar histórias ao gosto de imaginar mundos.

Na diversidade de gêneros que formam a narrativa, Barthes (2008) sustenta que ela pode se dar através de formas variadas, como linguagens articuladas, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela combinação de todas as formas anteriores. Desta forma, também são variados os elementos que a compõem e que servem para análise de sua estrutura. Contudo, compreender uma narrativa não é somente acompanhar o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, passar de um nível a outro (BARTHES, 2008)

O autor elabora a teoria dos níveis, apresentando três composições que servem de base para que se possa criar categorias de análise e descrever como esses elementos agem dentro nas narrativas. O nível das funções busca

esclarecer como cada detalhe possui uma significação para contar a história: mesmo que pareça insignificante, ele possui função na composição. O nível da narração parte do pressuposto que é necessário criar um código pelo qual narrador e leitor assumirão seus papéis. Por fim, o nível das ações toma o papel do personagem não apenas pelo que ele é, mas pelo que representa (BARTHES, 2008).

O estudo afirma que para que se possa criar um critério de análise é necessário evidenciar aquilo que possui em comum com outras narrativas, criando uma estrutura acessível de análise. Posto que se configure um método puramente indutivo, “ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidade e de regras” (BARTHES, 2008, p. 21).

A função do personagem na narrativa é fundamental para que se possa ancorar as representações da estrutura da história. Greimas (1973) relaciona a partir dos estudos de Propp, que considerava uma variação de 31 personagens. Segundo ele a definição de categorias de análise de acordo com a função na narrativa explica melhor essa relação. Seriam elas o sujeito (praticante da ação), o objeto (aquele que recebe a ação), destinador (emite a ação), destinatário (ação dirigida), ajudante (facilitador da ação) e oponente (dificultador da ação). Essas divisões servem para melhor compreender as relações que envolvem a função de cada personagem e assimilar as características que virão a compor dentro da narrativa, considerando que a estrutura intencional se mantenha do início ao fim.

Neste caminho, a composição das características do personagem que assumem um papel relevante, juntamente com a sua função, mesmo que dentro das narrativas seriadas, acaba alternando durante a história. Essas características são definidas por Vogler (2006, p. 49) como arquétipos que servem para dar conta de toda a significação do personagem: “Pode-se pensar nos arquétipos como mascaras, usadas temporariamente pelos personagens a medida que são necessárias para o avanço da história”. Gancho (2000) defende que o mesmo personagem

pode ser julgado de modos diferentes de acordo com a sua trajetória dentro história, e esse fator garante maior assimilação de realidade ao personagem.

Os seriados produzidos nos últimos anos têm explorado cada vez mais este recurso. Além de histórias complexas, a inserção de personagens multifacetados e muitas vezes politicamente incorretos tem crescido no gosto do público. Os papéis fixos de heróis e vilões com adjetivos e defeitos já tão característicos fazem parte de uma fórmula que não funciona mais nas novas mídias televisivas.

A SÉRIE

A série de televisão *Game of Thrones* é uma adaptação da saga escrita por George R. R. Martin, intitulada *As Crônicas de Gelo e Fogo*, produzida por David Benioff e D. B. Weiss. Como seriado, a história conquistou recordes de audiência em todo mundo. Sua grandiosidade não está apenas nos números de espectadores. Além dos mais de mil personagens, a série é um fenômeno por trazer a representação de diversos tabus sociais dentro da sua narrativa.

A produção do seriado iniciou em 2007, contudo seu lançamento ocorreu apenas em 2011. Inicialmente cada temporada deveria seguir o ritmo de cada uma das publicações. Porém, conforme a produção avançava, livros e temporadas foram se mesclando. A participação do escritor na produção executiva garantiu que mesmo não seguindo à risca o andamento dos livros o seriado se mantivesse dentro do contexto original da história.

A história de *GoT* é construída em um universo ficcional medieval e retrata as tramas envolvidas na busca pelo poder. Mesmo tratando-se de uma narrativa ficcional, há de se fazer a ligação com os contextos atuais que a ela estão adaptados. Balogh (2002) garante que é este fato que promove o engajamento do espectador com a narrativa, uma vez que ele consegue se apropriar do conteúdo transmitido com as suas próprias vivências.

Através das representações históricas dos movimentos femininos serão comparados os

desenvolvimentos da personagem dentro da narrativa. Considerados os contextos que definiram a representação da mulher durante os períodos do movimento feminista, será observada as construções da personagem no seriado. Para as imagens, foi considerada toda a proposta narrativa da cena, não apenas os componentes visuais. Procurou-se um recorte que pudesse retratar todo o contexto relacionado ao personagem dentro da temporada. Barthes (2008) considera que ao analisar as narrativas há de se considerar que elas se compõem de um esvaziamento da história, ou seja, selecionar o momento a ser descrito envolve também considerar os recursos que levaram à construção daquele ponto. Deste modo, é possível destacar o momento que carregue o maior ponto de referência visual e descrever os contextos ideológicos que levaram até ali.

Desta forma, para compor os quadros de análise com as representações destacadas do seriado foram consideradas todos os contextos situacionais da personagem na trama, como os papéis que ela representa em cada momento, o figurino que lhe é proposto, os traços comportamentais que envolvem e a objetivação da personagem, destacados a partir dos estereótipos do discurso midiático, respectivamente o caráter simbólico, o imaginário e o sujeito social.

DAENERYS TARGARYEN

A personagem Daenerys é a única sobrevivente da família Targaryen. Sua família governou os sete reinos de Westeros por mais de trezentos anos, e foi considerada a família mais forte da série, embora muito se deva aos dragões que compõem a casa. Contudo, após uma rebelião os Targaryens são dizimados e ela precisa exilar-se para se manter viva.

Figura 1 - Cena 1



Fonte: GoT (2011)

A cena que apresenta Daenerys na primeira temporada é repleta de clichês femininos. A começar pela exploração de sua sensualidade, que acontece tanto na composição do seu figurino, repleto de tecidos transparentes, delicados, deixando seu corpo a mostra, como pela construção de sua personalidade, submissa, ingênua, dócil, chegando a mostrar já na cena de apresentação ela nua entrando na banheira.

A série se inicia com o dilema vivido por ela e o irmão, exilados de suas terras natais em busca de retorno. Para que o regresso seja possível eles precisam de um exército que enfrente o atual rei de Westeros e devolva a eles o comando que teriam direito. Neste contexto é o irmão mais velho, Viserys, que se proclama como o herdeiro legítimo e que irá negociar a irmã em casamento para obter as tropas de que precisa.

Para reforçar a brutalidade da negociação, o casamento é firmado com o chefe de uma tribo nômade, da qual Daenerys não compreende o estilo de vida nem a linguagem falada. Ela menciona sua recusa em participar da aliança, mas seu irmão reforça que fará o que for preciso para retornar ao poder e pouco se importa com o que será feito dela, tratando como um objeto de troca em um jogo de interesses. Neste momento a série aprofunda as dominações masculinas mostrando homens líderes e cruéis e mulheres como escravas sexuais.

O casamento, mesmo tendo sido arranjado sem o seu consentimento, representa para ela uma forma de libertação do irmão. Ela agora assume o papel de esposa do líder e acaba se apaixonando

pelo marido. A personagem reflete ares românticos de quem ambiciona a vida conjugal e se estende a maternidade, que se revela alguns episódios adiante. Envolvida no matrimônio e protegida pelo posto que agora possui, ela já não permite os abusos do irmão, que acaba sendo morto. Neste ponto não só o figurino se transforma, sua personalidade passa a representar força, coragem e confiança.

A série mistura várias culturas em sua narrativa, e apesar de fazer referência a uma sociedade medieval, são adicionados elementos de magia e personagens inusitados. Os Targaryens têm relacionado a sua história o poder de controlar dragões e de resistir ao fogo, tornando-os os líderes mais poderosos da trama. Essa característica vai se revelar em Daenerys após a morte do marido e a perda do filho. Os elementos mágicos servem para reforçar a representação da personagem como uma líder forte e poderosa.

Figura 2 - Cena 2



Fonte: GoT (2014)

A representação da personagem na quarta temporada cresce à medida que ela conquista novos territórios e vai ampliando seu exército. Ela comanda não só a tribo que pertencia seu marido como uma legião de escravos que foram libertos por ela e agora servem em lealdade. Ela não tem mais qualquer laço familiar vivo, mas segue a ambição de voltar a Westeros e tomar o governo que seria seu por direito.

Como líder, ela é reconhecida por ser justa e por defender os mais fracos, e conquista a admiração daqueles que lidera. O contraponto da

sua figura de regente acontece exatamente por ela ter sob seu comando pessoas que escolheram estar com ela. O posto de rainha não lhe foi dado por uma estrutura de governo existente, e sim definido por suas ações.

A cena apresenta Daenerys já desvinculada dos traços de inocência. Ela é retratada com sensualidade, mas agora apropria-se das situações que vão tratar de sua sexualidade. O estereótipo retratado é o de uma mulher que age de acordo com as suas vontades, que escolhe seus parceiros e não se intimida com a figura masculina. Durante a temporada reforça este contexto a cena onde a personagem está sentada avaliando a beleza de um homem nu antes do momento em que eles farão sexo - e neste momento a nudez dela não é explorada. Embora sutil, a relação do homem como objeto de adoração sexual sem que a mulher esteja inserida também é uma mudança na construção da narrativa que abusou até então apenas do feminino nas cenas e que, de certa forma, reforça o poder de Daenerys. O amor romântico não é destinado a outro personagem neste ponto da história e ela se mantém fiel ao sentimento pelo marido falecido, apesar de ser uma lembrança.

Durante os episódios seguintes, a representação da personagem vai ser composta de características que reforçam sua capacidade de liderar. Ela já comanda um enorme exército, teve êxito por todos os povos que passou e é capaz de controlar os seus dragões como quiser, tornando-se temida e admirada.

Figura 3 - Cena 3



Fonte: GoT (2017)

A sétima temporada define para a personagem a chegada à sua terra natal e marca o início do plano para que ela assuma o comando dos sete reinos. Junto dela estão seus exércitos e seus dragões. Sua personagem torna-se cada vez mais complexa enquanto vai fortalecendo a imagem de líder e mesclando os elementos românticos, tão afastados das personagens femininas neste ponto da narrativa.

Ela representa o ponto máximo de força e poder, mas conserva valores morais de justiça e benevolência, que não é característica comum dos líderes retratados dentro do seriado. Ainda assim, isso não a torna menos implacável na manutenção de seu poder. As mudanças visuais marcam apenas a composição de seu figurino, que passa a usar cores mais escuras e mais fechadas. Apesar de não ter sua sensualidade explorada, já que desta vez suas roupas não buscam revelar o corpo e sim mostrá-la pronta para combate, no que se refere ao ideal romântico ela vai ter novamente um vínculo amoroso ao final da temporada, entretanto desta vez a representação aparece de forma mais igualitária, onde não apenas o feminino ambiciona o amor, mas ele é compartilhado pelos dois em igual importância. Lipovetsky (2000) vai definir essa diferença do amor para o homem como uma causalidade enquanto para a mulher teria sido historicamente sua existência.

Por fim, a composição do Quadro 17 que relaciona as três cenas de representação dos conceitos.

Quadro 1 - Aspectos representacionais de Daenerys

Conceito/cena	Cena 1 S01E01	Cena 2 S04E03	Cena 3 S07E07
Família	Exilada e manipulada	Rainha – Mãe dos Dragões	Rainha – Mãe dos Dragões
Sexualidade	Explorada	Nudez e relações exploradas	Não traz importantes referências
Amor	Romântica	Perde o romantismo	Aspirações estão em segundo plano
Motivação	Casamento	Poder	Poder

Fonte: elaborado pelos autores

A personagem Daenerys tem um importante papel ao mesclar as referências femininas da primeira fase do movimento com as representações encontradas na terceira. Não romper com conceitos como o romantismo, ainda que trazê-los em segundo plano, serve como uma figuração da mulher que consegue se adaptar nas esferas de poder sem precisar optar entre um ou outro. Assim, retira o viés radical, frequentemente associado ao feminismo, no qual haveria uma guerra dos sexos onde, segundo Beauvoir (2009), a mulher feminista seria contra os homens.

A importância dessa construção também se mostra ao abrandar a exploração do recurso sexual da personagem. O seriado é característico por sua veiculação de conteúdo adulto, logo cenas de nudez acabam sendo esperadas pelos espectadores. Contudo, percebe-se na sétima temporada que a cena de sexo não foi construída de forma gratuita, sem função na narrativa, mas representou uma adição importante que terá seu desfecho na próxima temporada a ser exibida.

O aspecto de motivação da personagem dentro da narrativa apresenta mudança da fase inicial para a quarta temporada e mantém-se após isso. Aqui há uma personagem feminina simbolizando o máximo poder dentro da série e trazendo seu posicionamento próximo das discussões atuais.

PAPÉIS SOCIAIS DA MULHER

As representações sociais a serem consideradas resultam da dinâmica entre o retrato constituído na narrativa através das descrições das personagens e suas relações com a teoria feminista, e sua semelhança com a construção dos momentos históricos do movimento, agora seguirá sua implicação no contexto social. Para enfim identificar que posicionamentos ideológicos podem estar presentes na narrativa ficcional.

Neste caminho, será considerado o recurso midiático em sua lógica simbólica, que adquire função social ao promover o debate de questões presentes na sociedade. Charaudeau (2014, p. 47) propõe que “os meios discursivos empregados devem tender a provar a sua verossimilhança dos fatos e o valor das explicações dadas” para fazer valer as representações que abordam e garantir o reconhecimento do espectador na história. Logo, as personagens são capazes de participar das construções sociais, uma vez que se apropriam de uma representação ativa da sociedade. Essa estereotipagem é uma operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural pré-existente (AMOSSY, 2013).

Game of Thrones apresentou personagens femininas empoderadas sob diversos aspectos ao longo das suas sete temporadas exibidas - seja fazendo com que elas crescessem ao longo da trama até se tornarem símbolo de força ou já prontas com autonomia desde a infância. Em um momento em que a sociedade tem discutido as relações desiguais, os seriados têm mudado a forma como retratam a mulher dentro de suas produções, apropriando-se de uma realidade social que não aceita a mulher ser vista apenas em

conteúdos já tão batidos pela mídia televisiva. Martin (2014) defende que

Relegadas, na maior parte das vezes a papéis coadjuvantes, os personagens femininos se beneficiaram das novas regras da Tv e, de repente, começaram a poder desfrutar uma vida que ia além de agir somente como um obstáculo ou um estímulo ao progresso existencial do masculino. A partir de então, passaram a ter licença para serem pessoas francamente venais, impiedosas, equivocadas e, às vezes, até mesmo heroicas. (MARTIN, 2014, p. 22).

É neste ponto que GOT assume uma diferenciação tão grande dos outros seriados veiculados até então. O ponto de “até mesmo heroicas” afirmado por Martin (2014, p. 22), é amplamente explorado. Logo, não é retratada apenas uma heroína, ainda que cada uma ao seu modo, são todas heroicas de alguma maneira.

Outro aspecto importante são as referências ao tema da família. Mesmo que a história narrativa seja construída através das disputas familiares pelo poder, as personagens retrataram diferentes posicionamentos no assunto. Se nas primeiras temporadas Daenerys apresentava o estereótipo feminino padrão esperado pela sociedade, aquela que ambiciona o matrimônio e tem nos filhos a realização de sua existência, como define Alves (1981), ao longo das temporadas ela foi se distanciando da maternidade conforme conquistava maior autonomia das suas escolhas. Contudo, na sétima temporada o tema retorna à personagem, que manifesta o desejo de ser mãe. Essa representação é importante para que não se estabeleça o conceito radicalizado de que ao retratar mulheres poderosas elas tenham que romper totalmente com aquilo que pertença ao universo feminino.

Os debates feministas trazem ao cenário atual outra crítica importante que inferiu à mulher inúmeras restrições, as abordagens em torno de sua sexualidade. São as discussões de gênero, que se aprofundaram a partir dos anos 1970, que começam a questionar os papéis definidos ao sexo e a sua relação com o sujeito. Para Lipovetsky (2000) a representação do sexo para a mulher está sempre relacionada ao amor, ele seria apenas um

meio para um fim, o relacionamento amoroso. Esse padrão se manteve retratado no discurso televisivo por muito tempo, tendo se modificado efetivamente a partir dos 1990, a terceira era de ouro da TV, onde os seriados centrados nas mulheres começaram a aparecer. Entretanto, Martin (2014) aponta para a dificuldade de uma representação democrática da mulher uma vez que quem domina o cenário televisivo são os homens:

Não apenas os programas mais importantes do período foram comandados por homens, como também eles falavam basicamente sobre masculinidades, em especial os contornos do poder masculino e as infinitas variedades de combates entre homens. (MARTIN, 2014, p. 31).

Nestes termos não se estranha que o papel da mulher tenha sido centrado nas expectativas masculinas, uma vez que eles quem predominam a criação destes espaços. Os efeitos dos movimentos feministas foram sentidos na construção de personagens que passaram a expressar liberdade da sua opção sexual. Em GOT foram retratadas diversas identidades neste ponto, a inclusão de papéis gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros trazem a diversidade sexual que está recebendo espaço na sociedade. Embora as personagem analisada não tenham sido retratada nesse viés, a participação destas representações significa um avanço no espaço televisivo.

A sexualidade de Daenerys, que no seriado inicia explorada dentro de um modelo tradicional, de apelos a sensualidade feminina e do sexo para o amor, passa a figurar em contrapontos específicos até a sétima temporada. A personagem, que havia sido submissa aos desejos masculinos, passa a assumir a autonomia da sua sexualidade e busca no sexo apenas o prazer da relação, não atribuindo outra expectativa. A adição destes elementos às personagens serve para representar uma sexualidade feminina desvinculada da reprodução, em outras palavras, o sexo não está associado à função da maternidade.

A representação do amor, neste sentido, tem um mesmo papel. Se os seriados até então retratavam a mulher principalmente em ambientes

domésticos, eles também trouxeram a busca pelo grande amor como uma marca do clichê feminino. As tramas, embora apresentassem personagens complexas e autônomas, dificilmente retratam a mulher distante do ideal romântico. E assim servem para conformar uma expectativa de que a mulher, mesmo que conquiste seu espaço no domínio público, está eminentemente ligada ao masculino. Pode-se considerar que GOT buscou representar os dois pontos, construindo tanto personagens que mantêm essa expectativa, tal qual Daenerys, que está ligadas ao amor romântico, como criou um paradoxo, ao apresentar personagens mulheres com ambições pessoais que fogem desse enredo.

Por fim, são as ambições das personagens que demonstram uma maior similaridade do contexto atual. Por mais que a narrativa trate sobre batalhas medievais e dragões, ela apresenta a personagem analisada sobre uma perspectiva de poder e liderança central na história. Há de se considerar que o seriado não foi produzido com a intenção de atender um único gênero, mas a multiplicidade deles. Desta forma, ao ter os principais desdobramentos da trama comandados por mulheres, GOT participa da construção de discursos que apresentam novos cenários ao papel de representação da mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os seriados estão se inserindo cada vez mais na rotina dos espectadores. A aproximação dos contextos sociais presentes reforça os laços com o público, assim a veiculação de suas representações serve de molde para a construção de papéis sociais. Ao gerar esse reconhecimento, os seriados passam a exercer uma força que tanto influencia o meio social como se apropria dela para formar seus cenários.

Game of Thrones tem se mostrado um importante modelo de novas práticas. Além de reformular as representações femininas veiculadas até então, onde predominavam as esferas domésticas e familiares, traz questionamento acerca da nova mulher. Essa quebra de paradigmas, ou mesmo ressignificação de valores

relacionados a mulher, mostra como o seriado está atento às mudanças ocorridas na sociedade.

Neste caminho, GoT apresentou ao seu público discussões acerca de temas importantes no cenário atual, como os novos papéis da mulher e as multiplicidades das representações de gênero. A pesquisa buscou analisar como foi feita a representação das personagens femininas na trama. Para entender como se formularam as representações foram analisados, através de um percurso histórico e teórico, os conceitos acerca das teorias de gênero, feminismo e masculinidades, objetivando perceber como eles se relacionam de forma a criar significações sociais dos sujeitos. A pesquisa foi importante para compreender novos padrões que apresentam as personagens femininas, a partir da análise de conceitos específicos, diferenciá-las de padrões já tradicionalmente veiculados. Foram considerados os modelos e comportamentos referente a família, amor, sexualidade e ambição e a forma como foram representados junto a personagem.

A série seguiu com representações de papéis femininos que se aproximaram das discussões contemporâneas da mulher, nas quais temas como carreira, filhos e casamento têm sido amplamente discutidos. Foram construídas diversas situações nas quais as personagens vivenciaram fases distintas de autonomia. Essas representações mostraram como as identidades sociais ainda estão presas em conceitos tradicionalmente patriarcais. Ao apresentar mulheres em perfis de liderança, o seriado inovou. Em vez de serem mulheres que ambicionam apenas o casamento e a família, as personagens analisadas lutam pelos seus ideais, mostram força e coragem para seguir conforme sua opção. Em relação aos conceitos de amor e sexualidade, retratar formas amplas serve para desconstruir a imagem radical e ambígua dessa escolha, nas quais a mulher ou se dedica à carreira ou à família. Ainda que durante as temporadas o seriado tenha tanto recebido apoio como críticas referentes às construções de suas personagens femininas, não se pode deixar de considerar o espaço que elas receberam durante a trama.

A personagem motivou debates porque mesmo sendo apresentada em contextos de poder e liderança ainda tinha sua nudez e sexualidade amplamente exploradas nas primeiras temporadas, o que diminuía o viés contemporâneo dessas representações, nas quais corpos nus não teriam necessidade para aumentar os índices de audiência. Mas por outro lado, com a sequência das temporadas pode-se perceber uma progressão das personagens femininas, que passaram a relacionar poucos momentos sob efeito destes recursos e apresentar mulheres fortes e corajosas inseridas em papéis nos quais normalmente os homens figuravam. Ao inserir representações sociais que tradicionalmente estão ligadas ao contexto masculino, a série permite compreender as divisões que ainda se inserem no cenário social. Mesmo com as novas discussões destes papéis, percebe-se que a tendência a relacionar a mulher aos atributos físicos ainda está bastante presente na sociedade. Desta forma, é possível entender o porquê das personagens de GoT terem representado uma nova fase dos seriados televisivos.

Ainda que se considere que mulheres possuem a mesma aptidão que os homens, desde que se dediquem a isso, alguns conceitos precisam ser reformulados. A começar pela própria desmistificação do feminismo, cercado de apelos cruéis da sociedade. Homens e mulheres neste cenário defendem a igualdade entre os sujeitos, mas abominam os rótulos feministas, como se eles representassem sempre radicalismos. É exatamente de rótulos que tratam as novas discussões dos movimentos feministas e do quanto eles podem definir sobre uma pessoa. É possível encontrar políticas de cotas femininas em muitas áreas, bem como proibições da definição de gênero para vagas profissionais, mas são as barreiras culturais que agora precisam ser transpostas. As mulheres estão chegando aos cargos de liderança, mas têm receio de serem femininas. Elas ocupam cargos de liderança, ambientes tradicionalmente masculinos, mas recusam a representar o feminino. Para comprovar isso, basta analisar os ambientes corporativos,

estão presentes mulheres em ternos e camisas masculinas.

Muitas destas colocações são sutis, e é exatamente por isso que são tão difíceis de transpor. Lidar com limitações e barreiras inconscientes pode ser tão difícil como aquelas superadas no sufrágio é por isso que se faz tão importante analisar as construções dos papéis sociais na mídia. Os produtos midiáticos estão carregados de simbologias e ideologias que atuam no inconsciente dos indivíduos. Ali são formados os padrões de comportamento que vão ser praticados no ambiente social. Neste ponto o inconsciente não define público ou privado, as novas representações vão servir a todos os cenários. Talvez ainda há de se melhorar o valor que é dado ao imaginário e o poder que as narrativas como GoT possuem, mas sem dúvida a série traz ao público feminino a possibilidade de se imaginar capaz, forte e poderosa em uma sociedade tão preenchida de conceitos machistas. Ele representa heroínas com coragem e inteligência e permite que as mulheres tenham novos padrões para se espelhar. E aos produtos midiáticos cria novos pontos de partida ao não difundir separações misóginas, mas mesclar universos, sejam eles reais ou imaginários, de todos os indivíduos sociais.

REFERÊNCIAS

- ALVES, B. M.; PITANGUY, J. (1991). *O que é feminismo*. 8. ed. São Paulo, SP: Brasiliense.
- AMOSSY, R. (2013). *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.
- BALOGH, A. M. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo, SP: Edusp.
- BARTHES, R. (2008). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- BEAUVOIR, S. (2009). *Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BOURDIEU, P. (1999). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BUTLER, J. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, G. L. (2007) (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica. p. 151 – 171.

CHARAUDEAU, P. (2015). *Discurso Político*. São Paulo: Contexto.

DIJK, T. A. (1999). *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Editora Contexto.

GAME of Thrones, primeira temporada. Direção: [Tim Van Patten](#). Data de emissão: 17 de abril de 2011. Título original do episódio: Winter Is Coming. Disponível em: <<https://www.hbo.com/game-of-thrones/season-01/1-winter-is-coming>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GAME of Thrones, quarta temporada. Direção: D. B. Weiss. Data de emissão: 6 de abril de 2014. Título original do episódio: Two Swords. Disponível em: <<https://www.hbo.com/game-of-thrones/season-04/1-two-swords>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GAME of Thrones, sétima temporada. Direção: Jeremy Podeswa. Data de emissão: 27 de agosto de 2017. Título original do episódio: The Dragon and the Wolf. Disponível em: <<https://www.hbo.com/game-of-thrones/season-07>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GANCHO, C. V. (2000). *Como analisar narrativas*. São Paulo, SP: Ática.

GREIMAS, A. J. (1973). *Semântica estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix.

HALL, S. (2001). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

LIPOVETSKY, G. (2000). *A Terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo. Companhia das Letras.

MACHADO, L. Z. In: SCHPUN, M. R. (Org). (2004). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial.

MANNONI, M. (1999). *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

MARTIN, B. (2014). *Homens difíceis*. São Paulo: Aleph.

VOGLER, C. (2006). *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.