

A “mulher louca” em *Game of Thrones*: Gênero e a crítica do pop no jornalismo

The “crazy woman” in Game of Thrones: Gender and criticism of pop in journalism

FELIPE VIERO KOLINSKI MACHADO MENDONÇA^a

Universidade Federal de Ouro Preto, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Ouro Preto – MG, Brasil

CHRISTIAN GONZATTI^b

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo – RS, Brasil

RESUMO

Game of Thrones é uma série que revela complexidades na representação de personagens femininas. Tal percepção explodiu simbolicamente através do destino dado à personagem Daenerys Targaryen. Empreendemos, aqui, a partir da leitura de gênero, um mapeamento dos jornalismo que construíram críticas sobre a problemática implicada no destino da personagem. A partir da análise do discurso francesa, mapeamos e analisamos 49 textos. Percebemos como o feminino e o masculino atravessam a cultura pop, operacionalizada pelo jornalismo, acionando saberes sobre o gênero. Por fim, destacamos o jornalismo de cultura pop feminista como um espaço potente para discutir criticamente como o gênero está implicado na série.

Palavras-chave: Cultura pop, gênero, feminismo, jornalismo, *Game of Thrones*, crítica cultural

^a Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Ouro Preto. <https://orcid.org/0000-0002-8051-126X>. E-mail: felipeviero@gmail.com

^b Doutorando e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. <https://orcid.org/0000-0002-7923-8614>. E-mail: christiangonzatti@gmail.com

ABSTRACT

Game of Thrones is a series that reveals complexities in the representation of female characters. This perception exploded symbolically through the fate given to the character Daenerys Targaryen. We undertake, here, from the reading of gender, a mapping of the journalism that have built criticisms about the problematic involved in the character's destiny. From the French Discourse Analysis, we mapped and analyzed 49 texts. We perceive how the feminine and the masculine cross the pop culture, operationalized by journalism, triggering knowledge about the gender. Finally, we highlight feminist pop culture journalism as a powerful space to critically discuss how gender is implicated in *Game of Thrones*.

Keywords: Pop culture, gender, feminism, journalism, *Game of Thrones*, cultural critic

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v15i1p223-247>

INTRODUÇÃO

AS *CRÔNICAS DE Gelo e Fogo* consiste em uma série de livros escrita pelo estadunidense George Martin. O volume que dá origem à saga, intitulado *A Guerra dos Tronos* (Martin, 1996/2010), foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1996, tendo sido traduzido e publicado no Brasil apenas em 2010. Pensado inicialmente como uma trilogia, o projeto atual de Martin consiste em sete livros (cinco dos quais já estão publicados e dois ainda estão em fase de desenvolvimento). A obra em questão já foi traduzida para 47 idiomas e até 2015 teve mais de 60 milhões de cópias vendidas em diferentes países (Flood, 2015). Adaptada para a televisão a partir de 2011, pelo canal HBO, *Game of Thrones* (ou *GoT*) (Benioff et al., 2011-2019), igualmente, tornou-se um grande sucesso. A série, idealizada, produzida e dirigida por David Benioff e Daniel Brett Weiss, apresenta oito temporadas e a última, que trouxe o fecho da história em sua versão audiovisual, encerrou-se em maio de 2019.

Game of Thrones, assim como *As Crônicas de Gelo e Fogo*, é marcada por superlativos, sendo a série com maior audiência da história e também a que, apesar de ter custado mais caro, trouxe os maiores rendimentos e o maior número de premiações para uma emissora. Naquilo que se refere à audiência, apenas nos Estados Unidos, o primeiro episódio da última temporada foi acompanhado por cerca de 18 milhões de telespectadores (Koblin, 2019). Cada um dos seis episódios da oitava temporada custou, em média, 15 milhões de dólares. O lucro anual do canal, apenas a partir de *Game of Thrones*, entretanto, ultrapassa a cifra de 1 bilhão (“*Game of Thrones’ Chega*”, 2019). Apenas no Emmy, já considerando o ano de 2019, foram 59 vitórias, tornando-a a série mais premiada da história (“*Awards & Nominations*”, s.d.).

As Crônicas de Gelo e Fogo e *Game of Thrones*, sendo fenômenos *mainstream*, podem ser percebidos como representativos daquilo que se compreende como cultura pop. Tal qual salientam Soares (2014) e Janotti (2015), ao falarmos em cultura pop, fazemos menção a um *popular midiático* e a um *popular massivo*, ou seja, estamos nos referindo a produtos midiáticos voltados a um grande público e sob as premissas das indústrias da cultura. Nesse mesmo sentido, a cultura pop pode ser aqui compreendida como um termo aglutinador de um campo de tensões e de disputas simbólicas, o qual seria acionado por manifestações culturais populares/midiáticas advindas de múltiplos espaços. Ao mesmo tempo que a cultura pop diz de uma volatilidade de produtos culturais, os quais são atravessados por uma lógica mercadológica transitória, ela exerce “profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor” (Sá et al., 2015, p. 9). Ainda que esteja ligada ao efêmero e ao passageiro, a cultura pop, da mesma maneira, desafia fãs e pesquisadores enquanto constelação afetiva contemporânea que diz sobre disputas materiais e simbólicas e construções identitárias.

De modo geral, a trama de *As Crônicas de Gelo e Fogo/Game of Thrones* se dá em um intrincado contexto, abordando aspectos variados, como sangrentas disputas políticas (acarretando inúmeras mortes, inclusive de personagens principais), embates entre diferentes religiões mono e politeístas, complexas relações familiares (assinaladas por incestos, traições/adultérios e assassinatos) e a presença cotidiana de um universo fantástico com o qual se convive/se disputa (magia, ressurreições, dragões e, posteriormente, um exército de mortos-vivos). A narrativa, cabe destacar, apresenta evidente inspiração na Europa medieval, envolvendo relações de dominação entre suseranos e vassallos, um controle que se dá sob lógica aristocrática, rígidos códigos de cavalaria e, também, em alguma medida, um lugar de subordinação destinado às mulheres (Burlamaque & Barth, 2017).

A história se passa, prioritariamente, em Westeros, continente localizado na parte ocidental do mundo conhecido, o qual é constituído por sete reinos não independentes que se reportam a um monarca que, de modo absolutista, governa. A região, ainda, é marcada por estações que podem durar décadas, alternando-se entre longos verões que trazem a fartura e, também, longos invernos que trazem a escassez e as ameaças advindas do sobrenatural. Além de Westeros, o cenário da trama também é composto por Essos (continente parcialmente explorado, com uma população percebida como exótica e que se separa de Westeros pelo Mar Estreito) e pela região Além da Muralha, a qual, desde um primeiro momento, sabe-se ser habitada pelo Povo Livre (ou selvagens, em uma perspectiva colonial) e por criaturas mágicas (os Caminhantes Brancos e o exército de mortos-vivos que marcha ao lado destes). As batalhas pelo trono de ferro (símbolo do controle sobre o continente) pelas famílias mais ricas e poderosas ou por aqueles que julgam que a ele têm direito, as intrigas que se dão na capital, King's Landing, e nos demais reinos e o avanço de um exército de mortos-vivos que cresce a cada dia costumam um enredo que traz fortemente, ainda, potentes discussões sobre identidade e diferença, domínio físico/simbólico e resistência e gênero e sexualidade.

Embora consista em uma narrativa fantástica, tal qual destacam diferentes pesquisas que voltaram sua atenção à trama de *As Crônicas de Gelo e Fogo/Game of Thrones* (Couto, 2015; Frankel, 2014; Gjelsvik & Schubart, 2016; Hartnett, 2016; Laurie, 2015; Marques, 2019; Penkala et al., 2014; Tarnowski, 2019), as questões mobilizadas, em especial no que se refere às discussões sobre gênero e sexualidade, são amplas, colocando em disputa, além do universo ficcional, aspectos contemporâneos, como, de modo mais geral, patriarcado (Connell, 2016), homofobia (Borrillo, 2010) e racismo (Davis, 2016) e, de modo mais específico, tortura, cárcere, violência de gênero, estupro e feminicídio.

Na pesquisa aqui relatada, a partir de críticas culturais produzidas no âmbito jornalístico – advindas de portais noticiosos/páginas de jornais, como *El País* (versão brasileira), *Público*, *Folha de S.Paulo* e *Gaúcha ZH*) – e, de modo mais específico, no escopo do jornalismo de cultura pop (Gonzatti, 2017) – em sites como *Omelete*, *Minas Nerd*, *Jovem Nerd* e *Site dos Geeks* – em relação ao desfecho da personagem Daenerys Targaryen, objetiva-se perceber vestígios que sinalizem questões relativas a gênero¹. A questão mobilizadora deste estudo, pois, é compreender a partir do destino de Daenerys, abordado nesses textos, os discursos mobilizados/construídos acerca das problemáticas de gênero, percebendo também como os diferentes jornalisismos (hegemônico, de cultura pop/de cultura pop feminista e o independente)² agem discursivamente diante desses processos.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa inspira-se na análise de discurso francesa (AD). Toma como corpus de análise, para essa empreitada, 49 críticas veiculadas em diferentes portais. Cabe, então, ainda que brevemente, explicar como se deu a coleta desse material. Buscando pelos termos “Daenerys Targaryen” e “crítica” (primeiro sobrepostos, depois apenas com o nome da personagem, em português) no Google (com o navegador no modo anônimo, para diminuir a ação de personalização algorítmica sobre os resultados), encontramos aproximadamente 365 mil referências. Restringindo o período ao mês de maio, quando foram veiculados os últimos episódios da série e, portanto, a maior parte das críticas, e analisando somente as cinco primeiras páginas nas duas buscas, selecionamos todos os materiais que se enquadravam em uma discussão crítica/opinativa.

Torna-se igualmente fundamental, ainda a nível introdutório, apresentar a personagem que aqui nos mobiliza. Daenerys Targaryen (em *Game of Thrones* interpretada pela atriz Emilia Clarke) é, em um primeiro momento, uma princesa de 13 anos exilada em Essos. Ela é bela, magra, com cabelos muito claros, quase brancos. Filhos do Rei Aerys II Targaryen, destituído do trono em revolução perpetrada por Robert Baratheon, ela e seu irmão mais velho desde muito jovens mudam-se continuamente a fim de evitar assassinatos políticos. Viserys, seu irmão, articula seu casamento com Kahl Drogo, um dos líderes dos Dothraki (população nômade e guerreira), com o intuito de assumir o controle de seu exército e, então, tomar o poder em Westeros. Viserys e Drogo, entretanto, não sobrevivem ao primeiro livro/primeira temporada e, ao longo dos próximos livros/episódios, Daenerys torna-se a mãe dos dragões – uma vez que consegue trazê-los à vida a partir de ovos que estavam petrificados –, Khaleesi – título originalmente designativo para a esposa de um Kahl, mas que, em Daenerys, torna-se referente não ao posto de consorte, mas de soberana – e Mhysa/Quebradora de Correntes – títulos advindos do seu combate à escravidão em Essos e à libertação de escravos e de Imaculados (soldados escravos). Com um

¹ Sublinhamos, desde já, a necessidade da proposição de uma categoria sobre a crítica cultural feminista da cultura pop tendo em vista os dados que emergiram do núcleo problemático e dos arranjos metodológicos do artigo.

² Tais definições, cabe ressaltar, foram estabelecidas por nós, a partir de pesquisas já desenvolvidas (Gonzatti, 2017) e ainda em desenvolvimento. Definições sobre cada uma dessas categorias são trabalhadas ao longo do texto.

grande exército (três dragões adultos, guerreiros Dothraki e Imaculados, os quais a apoiam, mesmo que não mais em um regime de escravidão, Daenerys retorna à Westeros, passa a ocupar a Pedra do Dragão (antiga base da família Targaryen) e, buscando aliados entre as grandes famílias do continente, objetiva tomar para si o trono que considera seu legitimamente.

Estupro (na série audiovisual), o nascimento de um filho natimorto/disforme, sequestro, cárcere e inúmeras tentativas de assassinato são algumas das questões que também constituem a trajetória de Daenerys. Na oitava temporada de *Game of Thrones*, Daenerys, após lutar em Winterfell (reino mais ao norte) contra os Caminhantes Brancos e o exército dos mortos, dirige-se à King's Landing para assumir o trono de ferro. Mesmo diante da desistência do exército inimigo, Daenerys destrói a cidade de modo impiedoso. No último episódio da saga, Jon Snow, sobrinho, amante e apoiador de Daenerys, aproxima-se dela e, de maneira inesperada, a assassina.

Nesse contexto, as relações entre feminismo e cultura pop, no artigo, são estabelecidas a partir das representações de gênero em *Game of Thrones* e no fazer ativista engendrado por determinados portais jornalísticos que compõem os dados analisados. Os próximos tópicos, antes da análise, buscam aprofundar esses encadeamentos.

SOBRE PROBLEMAS E REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM GAME OF THRONES

Conforme já mencionado na introdução deste texto, e destacado a partir de outras pesquisas que também voltaram sua atenção às questões de gênero e de sexualidade nas narrativas de *As Crônicas de Gelo e Fogo/Game of Thrones*, a trama fantástica mobiliza, continuamente e de modo central, discussões acerca dos lugares permitidos e interditados aos homens e às mulheres, designa sanções específicas quando eles ou elas rompem com o que se toma como norma/padrão e estabelece possibilidades de circulação de discursos sobre tais temáticas, contemporaneamente e para além da ficção.

Indo ao encontro das proposições de Woodward (2000), a representação, compreendida como processo cultural, consiste em um aspecto central nas discussões sobre identidade e diferença. Ancorada em perspectivas advindas dos *estudos culturais*, Woodward (2000) postula que a representação, ao incluir as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, torna-se fundante naquilo que se refere ao estabelecimento de identidades individuais e coletivas e para que, a partir de tal contexto, determinadas questões possam também ser respondidas: “Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de

representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (p. 17).

Fischer (2002), ao discutir o que denomina de “dispositivo pedagógico da mídia”, salienta que a televisão, sendo partícipe do processo de constituição de subjetividades, age no sentido de ensinar aos seus públicos os modos de ser e estar na cultura. Fischer (2002), então, diz que, na forma de aparatos discursivos e não discursivos, esse dispositivo incitaria continuamente um discurso sobre si mesmo e uma permanente revelação de si próprio.

Tal qual ressaltam Gjelsvik e Schubart (2016), em introdução do livro *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*, ainda que existam diversos aspectos potentes naquilo que se refere à saga, os modos plurais a partir dos quais se dá a representação das múltiplas personagens femininas consistem em um ponto relevante a ser considerado. De acordo com as pesquisadoras, as mulheres, em *As Crônicas de Gelo e Fogo/Game of Thrones*, recebem grande atenção, gerando incômodos, fascínios e acalorados debates que sinalizam tanto um lugar de protagonismo e empoderamento feminino quanto, ao mesmo tempo, de exploração desses corpos e reiteração de uma lógica machista e patriarcal. Trazendo mais de trinta narradores em primeira pessoa, dos quais metade são mulheres, desde *As Crônicas de Gelo e Fogo* até *Game of Thrones* é possível perceber as mulheres da saga como figuras complexas, multifacetadas e intrigantes, as quais ainda que em alguma medida reiterem determinados estereótipos de gênero, também avançam em relação a estes (Gjelsvik & Schubart, 2016).

Frankel (2014), em *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance*, destaca que Martin afirma assumir uma posição, enquanto escritor, de promoção de um empoderamento feminino. “Considero homens e mulheres igualmente humanos – sim, existem diferenças, mas muitas dessas diferenças são criadas pela cultura em que vivemos, seja a cultura medieval de Westeros ou a cultura ocidental do século XXI”³ (Martin citado por Frankel, 2014, p. 2). Dados igualmente interessantes trazidos por Frankel (2014) sinalizam que parcela expressiva do público de *Game of Thrones* é composta por mulheres (40%) e que cerca de 50% das discussões on-line sobre a série seriam feitas por fãs mulheres.

Penkala et al. (2014) e Hartnett (2016), ao voltarem a atenção de modo mais específico a Daenerys, sinalizam como, no escopo da narrativa literária/audiovisual, a personagem constitui-se a partir de múltiplos arquétipos/papéis (puta, guerreira, mãe e louca) e, ainda, como uma lógica neocolonialista e imperialista marca o arco narrativo da Quebradora de Correntes, dando a ver a potência em estudá-la à luz dos estudos de gênero/teorias feministas.

Ainda que de modo pontual, é importante recuperar as discussões de Butler (2012) acerca do sexo e do gênero. Butler, em 1990, ao publicar *Gender Trouble*,

³No original: “I regard men and women as all human – yes there are differences, but many of those differences are created by the culture that we live in, whether it’s the medieval culture of Westeros, or 21st century Western culture”. Esta e demais traduções, dos autores.

parte do pressuposto de que sexo e gênero consistem em construções culturais. Butler, então, não se limitou a radicalizar uma perspectiva antiessencialista, mas, mais do que isso, partindo de uma reconsideração sobre a oposição entre natureza e cultura, ela teria recusado a habitual transposição disso para o sistema sexo/gênero. “No lugar de tomar o sexo como uma forma de passividade material sobre a qual se edificariam . . . os caracteres genéricos, [Butler] reconsidera o próprio sexo como um lugar a mais ao questionar de uma perspectiva genealógica”⁴ (Pérez Navarro, 2008, p. 113).

Longe de serem substâncias permanentes, portanto, tais categorias teriam a sua coerência e relação estabelecida a fim de garantir a manutenção daquilo que Rich (2010) definiu como “heterossexualidade compulsória”. “Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a natureza sexuada ou um sexo natural é produzido e estabelecido como pré-discursivo” (Butler, 2012, p. 25).

Tomando, então, o gênero como um contínuo fazer, um devir e uma atividade, e aproximando-se da noção de performatividade, com base em Austin (1962), Butler (2012) dirá que ele se mostra “performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é” (p. 48), consistindo em uma repetição que se dá no corpo, dentro de um quadro regulado e controlado, e que, ao longo do tempo, adquiriria a aparência de uma naturalidade. Sendo a verdade interna do gênero uma fabricação, e, por conseguinte, sendo o gênero uma fantasia replicada nos corpos, ele não pode ser nem verdadeiro e nem falso, mas sim produzido como um “efeito de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (p. 195).

Nesta perspectiva, os atos performativos, replicados socialmente, atuam sobre os corpos inscrevendo corporalidades, ou seja, qualidades corporais múltiplas que são acionadas nas urgências das formas de expressão e interação. Cabe ressaltar que, ainda que corresponda a uma construção discursiva e política, o gênero enquanto identidade (Hall, 2000) é efetivo e material, demarcando lugares de poder, submissão e resistência, os quais, mesmo que de distintos modos, afetam tanto a homens quanto a mulheres. Daí advém, igualmente, a relevância de refletir acerca das representações midiáticas de tais tensões e sobre como os diferentes jornalisismos as percebem/encaram.

A CRÍTICA CULTURAL/JORNALÍSTICA DO POP EM PERSPECTIVA DE GÊNERO

É importante apontar que a crítica cultural, com diferentes matrizes e complexidades, pode ser pensada como uma prática que se dá no âmbito acadêmico/

⁴No original: “En lugar de tomar al sexo como una forma de *pasividad material* sobre la que se edificarían . . . los caracteres genéricos, reconsidera al propio sexo como un lugar más al que cuestionar desde una perspectiva genealógica”.

científico, mediante teorias críticas, e no campo jornalístico, em plataformas como as revistas e os jornais. Ambas as perspectivas, em relação à cultura pop e aos estudos de gênero, entrecruzam-se historicamente e nos interessam aqui.

Nos feminismos, a crítica cultural teve como primeiro foco a literatura, sendo a representação das mulheres um de seus conceitos-chave. Showalter (1981), com o termo ginocrítica, defendia os usos que o pensamento feminista deveria fazer da literatura, construindo uma tradição literária feminina, com temáticas que lidam com vivências de mulheres, e resgatando o apagamento histórico de escritoras por consequência de uma sociedade patriarcal. Em *The Madwoman in the Attic*, obra de 1979, Gilbert e Gubar (1979/2000) analisam a personagem Bertha Rochester, do romance *Jane Eyre* (1847), escrito por Charlotte Brontë. Na leitura feita pelas autoras, Bertha, ao ser escondida da sociedade pelo seu marido por se tornar excessiva para os padrões masculinos, simboliza a vulnerabilidade daquilo que foi historicamente marcado como feminino em uma sociedade patriarcal. A “louca no sótão” se torna, portanto, uma analogia para as experiências femininas sob o poder masculino.

Cixous (1997) propõe, ao perceber a maneira como as mulheres foram historicamente invisibilizadas e tiveram a sua performatividade de gênero engendrada ao patriarcado, uma *écriture féminine*. Em sua proposta, as mulheres devem escrever sobre si mesmas, sobre outras mulheres, e levar outras a escrever, construindo representações através de lentes femininas. Os desdobramentos dessa discussão, dentro da teoria crítica, podem levar a uma noção essencialista, pautada pelo discurso médico e biológico, do que é ser mulher. Cabe, no entanto, percebermos que a crítica cultural, que emerge no ativismo e na academia, mas que também é espalhada por revistas feministas, plataformas da gênese de um jornalismo feminista (Esmitez, 2019), teve a ficção literária como um lócus importante para a construção de saberes sobre o gênero.

A crítica cultural, cara ao feminismo, é também uma das principais marcas do jornalismo cultural, como destaca Piza (2004). Ballerini (2015) traça uma história da crítica cultural, que ganhou força no século XVIII, tendo como foco principalmente a literatura, e tinha como objetivo legitimar uma cultura burguesa. O autor apresenta nomes importantes do jornalismo cultural, como Oscar Wilde e Edgar Allan Poe. Em cenário brasileiro, o jornalismo cultural nasce no século XIX, na sessão “Armazém Literário”, do *Correio Braziliense*. Fazer emergir estruturas e discursos presentes nas mídias, através das lentes críticas, possibilita a adoção de uma postura que rompe com a inércia e resgata a reflexão proposta pelas artes eruditas ao longo da história (Piza, 2004).

No século XX, o jornalismo cultural passa a ser menos opinativo e mais focado em reportagens e notícias, com maior divisão de gêneros jornalísticos.

Nesse período, com a consolidação de uma indústria midiática forte no Brasil, os suplementos culturais começam a ter predominância mercadológica. Nesse sentido, selecionar, hierarquizar e apontar o que é mero entretenimento e o que pode trazer em si aspectos de uma arte mais erudita e reflexiva, aparece como enfoque do jornalismo cultural, conforme discute Rossetti (2015).

Esses apontamentos são retomados por Monteiro e Soares (2014), que, ao analisarem a cobertura jornalística em torno de Madonna, notam que os jornalistas julgam produções de acordo com o seu repertório, não levando em consideração características e especificidades contextuais da música pop. Postulam, assim, uma área no jornalismo cultural capaz de romper com lógicas puristas e que o defendem prioritariamente como espaço de cobertura da cultura erudita ou popular, próxima da folclórica – a autora e o autor reivindicam, então, um lugar para pensar a cobertura e crítica da cultura pop.

A partir desse resgate conceitual e histórico, foi proposto um espaço de distinção entre o jornalismo cultural que se empenha em acionar as lentes críticas para olhar diferentes expressões artísticas e culturais e os territórios que se dedicam à cultura pop. No jornalismo de cultura pop (Gonzatti, 2017), portanto, o que advém do pop passa a ser olhado além do esvaziamento, embora muitas das práticas percebidas em torno desse fazer sejam, muitas vezes, desprovidas de criticidade e demasiadamente alinhadas às lógicas das indústrias culturais (ver Gonzatti, 2017). Assim, no contexto brasileiro, são percebidas sete categorias do exercício desse jornalismo: música pop, celebridades, cinema e séries, *geek/nerd/otaku*, telenovelas, humor e geral (que se ocupa de todas as categorias). São percebidos, também, dois vínculos de produção: fãs e fãs ativistas. Em ambos os vínculos, o ativismo de fãs (Amaral et al., 2015) está presente, seja pela maneira como a cobertura da cultura pop é feita, priorizando discussões e informações que o jornalismo hegemônico – de portais mais convencionais e voltados à pautas gerais, como, por exemplo, o G1 – não compreende por não ter jornalistas que também fazem parte de comunidades de fãs – o ativismo aí estaria presente na maneira como fãs se apropriam das tecnologias da comunicação para construir os seus próprios veículos informativos –; seja na construção de textos críticos que resgatam a prática da crítica cultural feminista para ler, não somente a literatura, mas as produções da cultura pop – em iniciativas como as do *Delirium Nerd*, que se estrutura como um espaço para a construção de crítica das produções da cultura pop em perspectiva de gênero⁵.

Silva (2014), ao estudar o jornalismo hegemônico, percebeu, pelas lentes de gênero, que valores historicamente atribuídos como masculinos e heteronormativos são predominantes. O *furo jornalístico*, a razão em detrimento da emoção, a força do fator econômico e a negação da diversidade são, pois,

⁵ Não queremos afirmar com essas colocações que não há pautas e categorias em torno da cultura pop naquilo que estabelecemos como jornalismo hegemônico. Pelo contrário, elas existem e têm visibilidade. Ao distinguirmos o jornalismo hegemônico, o jornalismo de cultura pop/ jornalismo de cultura pop com vinculação ativista (feminista, por exemplo) e o jornalismo independente, estamos nos referindo a portais com maior visibilidade, que se configuram como grandes empresas e possuem foco em muitas categorias de notícias – e são, portanto, hegemônicos no contexto brasileiro –, a portais focados exclusivamente em diferentes temas oriundos da cultura pop que realizam pautas mais próximas de comunidades de fãs (análise de vídeos e de *trailers*, por exemplo) e também àqueles que utilizam a cultura pop para exercer algum ativismo, como é o caso dos que se dedicam à crítica feminista da cultura pop, e a portais que não são focados em cultura pop, mas não estão vinculados a grandes empresas/interesses comerciais, respectivamente. Para mais informações, consultar Gonzatti (2017).

alguns exemplos. As críticas de produções pop podem apontar para esse mesmo caminho. Segundo um estudo (“Report Critics”, 2018) realizado pela USC Annenberg School for Communication and Journalism, a maioria esmagadora de críticas feitas em sites como o *Rotten Tomatoes* é realizada por homens. De 19.559 matérias analisadas na pesquisa, 77,8% eram de homens. No *Top Critics*, onde ficam as *reviews* de grandes portais, os homens correspondiam a 76% dos autores dos textos. O estudo, ainda, acrescenta que dos cem maiores filmes em bilheteria do ano de 2017, 67% dos principais críticos eram homens brancos, menos de 25% eram mulheres brancas, 10% eram homens negros e apenas 2,5% eram mulheres negras. Questionamos, como uma provocação que atravessa o problema de pesquisa, se a predominância de performatividades de gênero mais próximas do masculino e da branquitude corroboram a invisibilidade das lentes de gênero. Interessa-nos, assim, olhar a crítica cultural do pop desdobrada por diferentes plataformas na contemporaneidade – em veículos hegemônicos, independentes – que estamos entendendo como portais de teor colaborativo, de ONG ou ativistas, sem vínculos diretos com fãs e a cultura pop – e os de cultura pop – incluindo os que desenvolvem uma cobertura feminista da cultura pop.

A ANÁLISE DE DISCURSO FRANCESA COMO APORTE TEÓRICO E METODOLÓGICO

O discurso, tal qual lembra Foucault (2007), é aqui percebido não apenas como aquilo que oculta ou que manifesta o desejo, mas como o próprio objeto. Sob essa perspectiva ele tampouco se resumiria à tradução dos sistemas de dominação, mas consistiria em sua própria motivação. Compreende-se, ainda, o discurso como o trânsito dos sentidos, o mover dos significados e o espaço de errância dos sujeitos (Orlandi, 2009).

Considerando que, dentro de dado cenário, nem tudo pode e nem tudo deve ser dito, o discurso funciona igualmente via materialização daquilo que diz – e via materialização daquilo que não diz e, portanto, silencia –, como espaço de observação das disputas ideológicas que assinalam a consolidação dos significados (Pêcheux, 1997).

Recuperando as proposições de Charaudeau e Maingueneau (2008), é possível constatar que as análises de discurso têm origem transnacional e plural, dificultando a precisão de um ato fundador. Sobre a AD em específico, os autores apontam que ela teria surgido em meados dos anos 1960, tendo como base a associação de uma linguística estrutural à noção de ideologia e à psicanálise.

Pêcheux (1997), autor mais representativo dessa corrente, ao falar sobre as três épocas que assinalariam o desenvolvimento da AD, ressalta diferentes elementos

desse percurso. De um primeiro momento, marcado por uma concepção da produção discursiva como “uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma” (p. 311) e assinalada pelos esquecimentos do sujeito, passa-se a um outro instante em que se atribui uma centralidade ao conceito de formação discursiva (FD) e à perspectiva de retomada dos *já-ditos*. A centralidade das questões da heterogeneidade, a qual seria uma característica constitutiva de todo e qualquer dizer, a importância do gesto interpretativo e o caráter de acontecimento do discurso já seriam marcas de uma terceira e última fase. É importante discutir a noção de FD, uma vez que ela será, posteriormente, no instante das análises, operacionalizada. Para Foucault (2012) uma FD está relacionada à regularidade, à ordem e às correlações que, mediante certo número de enunciados e um semelhante sistema de dispersão, puderem ser observadas e descritas. Pêcheux (1997), ao estabelecer nexos com o que é exterior a essa formação e acionar o conceito althusseriano de ideologia, permite que se desenvolva a perspectiva de que as FD representariam, na linguagem, as formações ideológicas que, então, lhes seriam correspondentes.

O conceito de ideologia, central nos trabalhos produzidos a partir dessa matriz, advém da obra de Althusser (1974), para quem a ideologia “representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (p. 77). Será assim, pelo viés da ideologia, que os indivíduos de fato serão interpelados em sujeitos. Assim, ao encarar o jornalismo como um discurso que, ao mesmo tempo, é leitor e hiperprodutor de uma grande conversação (Fausto Neto, 1999), é compreensível que se recorra à AD como uma forma possível de constatar e analisar os significados daí provenientes. Benetti (2016) sugere que a análise de discurso seja tomada como um dos possíveis dispositivos metodológicos para a pesquisa em comunicação.

Benetti (2016) define, então, quatro abordagens produtivas a partir das quais a AD poderia ser mobilizada. Sumariamente, a análise dos sujeitos (1) refletiria sobre quem fala e para quem se fala; a análise do silenciamento (2) abordaria, tendo em vista aquilo que pode e aquilo que não pode ser dito em dadas condições, o que é silenciado; a análise da estruturação do discurso (3) abordaria os modos pelos quais o discurso se organiza, levando em conta, por exemplo, como se estabelecem lugares de fala e de injunção à interpretação; a análise de sentidos (4), aqui desenvolvida, refere-se à busca pelas marcas discursivas que permitam estabelecer regularidades e, para além da superfície textual, as formações ideológicas correspondentes. Nos trabalhos aí inseridos, como procedimento metodológico, faz-se necessário extrair do corpus fragmentos significativos (chamados então de sequências discursivas) que apontem para respectivas formações ideológicas por meio dos sentidos percebido nesses fragmentos. As sequências discursivas são trechos intencionalmente selecionados,

à luz de uma determinada questão de pesquisa, pelos pesquisadores – podendo ser numeradas para facilitar a construção do corpus.

E O QUE, AFINAL, A CRÍTICA CULTURAL/JORNALÍSTICA TEM A DIZER SOBRE DAENERYS TARGARYEN?

Com base na coleta dos 49 textos que compuseram nosso corpus, e inspirando-nos teórica e metodologicamente na AD, empreendemos um exercício de análise dos sentidos, tal como sugere Benetti (2016).

Os textos, veiculados entre os dias 5 de maio de 2019 e 29 de maio de 2019, foram numerados em ordem crescente, do primeiro ao último. A partir deles, foram coletadas 108 sequências discursivas, ou seja, trechos que contivessem elementos capazes de responder à questão aqui suscitada (Benetti, 2016). As sequências, é igualmente importante ressaltar, também foram numeradas em ordem crescente.

Ao longo desses movimentos de coleta, leitura, tabulação e recorte de sequências, percebeu-se a existência de três núcleos centrais de sentido, ou seja, três grandes FD que, a partir desses textos, mobilizaram/constituíram significados que dizem de disputas materiais e simbólicas mais amplas.

A primeira (FD01), a qual se mostrou hegemônica, englobando 56 sequências discursivas (de um total de 108 e, portanto, 51,85% do corpus coletado), relacionou o destino de Daenerys e, por conseguinte, seu comportamento no final da série, a uma lógica machista e patriarcal que atravessava/constituía a saga e, em especial, a sua adaptação para a televisão. Denominadas por nós de *Dracarys no machismo de GoT*, em alusão à fala de Daenerys que incitava seus dragões a lançarem fogo, as sequências então incluídas, de um ponto de vista político e feminista, observaram na incoerência do desfecho do arco narrativo da Quebradora de Correntes um indicativo concreto de misoginia e uma ilustração da desqualificação da mulher a partir da lógica da loucura e da incapacidade de lidar com situações complexas. Exemplos de algumas das sequências então coletadas servem de ilustração.

Apesar de Daenerys não ser minha personagem favorita, me horroriza ver como ela passou tantas temporadas tendo que provar o tempo todo que ela é uma líder e merece respeito, para ser transformada em louca da palestra. Isso parece ainda mais incoerente quando consideramos que George R. R. Martin se descreve como um feminista e a série (apesar dos erros dos produtores) não esconde essa visão de mundo do autor, com a presença de personagens como Daenerys, Arya, Brienne, Catelyn, Cersei, Sansa e tantas outras. (Monteiro, 2019, para. 9) (Clarissa Monteiro, *Minas Nerds*) (T03 SD11)⁶

⁶Faz-se necessária uma justificativa para o modo de citação das sequências. Além da citação conforme as normas técnicas, acrescentamos a essas informações o primeiro nome do autor/da autora da crítica a fim de evidenciar seu gênero (questão que é extremamente relevante nesta pesquisa) e o veículo/portal em que o texto em questão foi publicado (algo igualmente importante em nossos movimentos de análise).

A informação que segue refere-se ao número do texto (T01, T02, T03...) e ao número da sequência (SD01, SD02, SD03...).

Ao posicionar Jon como o governante mais aceitável, a série está voltando aos seus primórdios patriarcais, desfazendo o arco de caráter heroico de Daenerys Targaryen. . . . a série nos lembra da ginástica mental que as pessoas passam no mundo real para declarar mulheres incapazes de manejar situações de poder. (Carvalho, 2019, para. 8) (Débora Carvalho, *Garotas Geeks*) (T10 SD26)

Emilia Clarke merecia mais que um par de míseros primeiros planos de raiva contida em um capítulo agônico. Não pudemos vê-la. O rugido de seu dragão, essa simbólica metamorfose animal da Rainha Louca, foi praticamente a única informação dada ao telespectador sobre sua guinada maléfica. Talvez nunca precisasse ser a heroína feminista que todos acreditávamos, mas uma reviravolta no roteiro bem vale a decepção global que arrastam os que sonharam em ser Khaleesi em vez de princesa. (Ramirez, 2019, para. 4) (Noelia Ramirez, *El País*) (T25SD62)

Do nada, sentimo-nos traídos pela série que tanto amamos e idolatramos. E se sua imprevisível insanidade foi injusta, mais ainda foi sua morte. Assassinada nos braços de seu “amor”. A aniquilação de uma personagem incrível e de todo o seu desenvolvimento. Quando Robert Baratheon autorizou a morte de uma criança (o filho do açougueiro na primeira temporada), por ter entrado em uma brincadeira com Joffrey, ninguém o acusou de louco. Quando o próprio Joffrey realizou atos horrendos, não foi louco. Quando Stannis Baratheon matou sua própria filha, ninguém o ditou louco. Quantos homens realizaram ações terríveis, mas quando a mulher o faz, aí sim é louca. Ciumenta, desequilibrada, histérica. Louca. Louca. Louca. (Carvalho, 2019, para. 8) (Isa Carvalho, *Quarta Parede Pop*) (T46 SD 97)

Os roteiristas forçaram a transformação de Daenerys, a Quebradora de Correntes, em genocida, fizeram com que a rainha que prometeu acabar com as guerras terminasse prometendo mais guerras. A guinada deixou todos que acompanhavam a série atônitos, e não sem razão. Foi uma guinada forçada para cumprir uma moral bem estabelecida no mundo de hoje: revolucionários, sonhadores, radicais que têm um projeto de sociedade não devem ser seguidos, são apenas tiranos em potencial. (Pimenta, 2019, para. 9) (João Jorge Pimenta, *Diário Causa Operária*) (T48 SD 104)

Para “Game of Thrones”, mulher poderosa chega ao poder de forma silenciosa e aguenta a violência sob a justificativa de que isto a torna mais forte. Enfrentar a violência lutando é coisa de mulher instável, mulher perigosa. Enfim, por mais que o destino final de Sansa seja um dos poucos pontos positivos do final da série, quando analisado num contexto maior, reforça muitos estereótipos. (Bastos, 2019, para. 42) (Athena Bastos, *Delirium Nerd*) (T49 SD108)

A primeira sequência trazida integra um texto de Clarissa Monteiro, para o portal *Minas Nerds* (<http://minasnerds.com.br>). Surgido em 2015, *Minas Nerds* apresenta-se como tendo por objetivo reparar um apagamento no mercado jornalístico/informativo brasileiro: mulheres que consomem cultura pop. *Minas Nerds*, então, é produzido por mulheres e voltado, principalmente, para elas (dados expostos na própria página indicam que cerca de 60% de seu público é feminino e que 80% dele tem entre 18 e 35 anos de idade). Discussões de gênero, a partir de um ponto de vista feminista, são comuns na página. A SD11, pois, evidencia um incômodo com a trajetória de Daenerys, então percebida como uma personagem que, constantemente, precisou provar sua capacidade – a qual foi, na percepção de Monteiro, comprovada –, mas que, em uma lógica machista – que contrariaria os próprios ideais do autor de *As Crônicas de Gelo e Fogo* –, terminou como louca.

Ponto de vista semelhante está presente na SD26, a qual integra o texto de Débora Carvalho para o *Garotas Geeks* (<http://www.garotasgeeks.com>). *Garotas Geeks*, blog fundado em 2010, apresenta-se como um portal informativo sobre cultura pop marcado por uma visão feminina e empoderada. Tal qual destacam em seu *media kit* (<http://www.garotasgeeks.com/about/media-kit/>), a equipe é composta apenas por mulheres e, em relação ao público leitor, 75% dele é feminino, cerca de 45% têm idade entre 17 e 27 anos e cerca de 70% localizam-se nas regiões Sul e Sudeste. O número mensal de *page views* do *Garotas Geeks* é superior a um milhão. A SD26 ressalta o quanto a narrativa da desestabilização de Daenerys (e a relativa representação de Jon como sendo um governante mais apropriado) encontra ecos em um cotidiano patriarcal que, para além da ficção fantástica, ensina mulheres a não se sentirem capazes de ocupar determinados cargos/posições.

A SD62 faz parte do texto publicado por Noelia Ramirez, para o portal *El País* (<https://brasil.elpais.com>). A autora lamentou o modo limitado (e frágil) pelo qual a suposta loucura de Daenerys teria sido construída, questionando a trajetória de heroína que reverbera ideais feministas à supervilã, tirana, sem piedade. Para a autora, revela-se, nesse processo, uma narrativa mitológica que deseja decapitar as mulheres que põem em perigo a ordem do poder masculino (Ramirez, 2019). A versão brasileira do *El País* (jornal espanhol) traz, em sua versão digital, notícias e textos informativos (tais como críticas) sobre questões de interesse público em geral. O site não traz informações específicas (como um *media kit*) que permitam traçar um perfil (especialmente acerca de público) mais particular. Em suas redes sociais, entretanto, *El País Brasil* possui cerca de 2 milhões de seguidores.

A SD97 compõe uma crítica escrita por Isa Carvalho para o portal *Quarta Parede Pop* (<https://quartaparedepop.com.br>). Surgida em 2016, a página

informativa/jornalística volta-se, prioritariamente, ao universo do entretenimento e, mais especificamente, ao segmento do audiovisual. Na sequência então trazida como ilustração, elenca-se uma série de personagens masculinas de *GoT* (tais como Joffrey) que perpetraram atos de crueldade e que, nem por isso, foram considerados insanos, ao passo que à mulher, conforme diz Isa, o rótulo da histérica, da desequilibrada e da louca é continuamente reiterado.

O portal colaborativo e independente *Diário Causa Operária* (<https://www.causaoperaria.org.br/>) está vinculado ao partido político PCO (Partido da Causa Operária). Surgiu em 2003 como um órgão do jornal *Causa Operária*, que nasceu em 1979, produto das mobilizações operárias que derrubaram a ditadura militar. Tem como foco ser uma publicação revolucionária, socialista, com o objetivo de defender a classe operária. Na sessão colunistas, foi possível localizar apenas homens. A SD104 entende que a cultura pop, e nesse caso, a narrativa de *Game of Thrones*, tem como foco manter o status quo contemporâneo, marcando toda a pessoa que possui projetos para a transformação dessa condição como uma ameaça.

A SD108 foi coletada a partir de crítica escrita por Athena Bastos e veiculada no *Delirium Nerd* (<https://deliriumnerd.com>). O site, que existe desde 2016 e também é produzido exclusivamente por mulheres, traz notícias/críticas sobre cultura pop, destacando o protagonismo feminino no setor. Na sequência, inserida na FD *Dracarys no machismo de GoT*, é estabelecida uma comparação entre a personagem Sansa, que se torna rainha do norte, e Daenerys, construída ao longo da narrativa como sendo louca. Bastos (2019) destaca, então, como a mulher que se alcança uma posição de destaque de forma discreta – ainda que sofra diversas violências, tais como cárcere e estupro no caso de Sansa – é aceita, ao passo que aquela que opta também uma resposta violenta é considerada instável, despreparada.

A segunda FD (FD02), igualmente expressiva, englobou 46 sequências discursivas, correspondendo a 42,6% do corpus coletado. Intitulada por nós como *Uma deusa, uma louca, uma feiticeira: Daenerys sempre foi assim*, essa segunda FD foi marcada por um discurso que promoveu um apagamento de uma narrativa machista na série, percebendo como lógico (e inclusive esperado) o desfecho da protagonista. Cabe ressaltar que, enquanto defendiam o final da trama, alegando que esse condizia com o arco narrativo da personagem, muitos dos textos aí incluídos foram, eles mesmos, acionadores de argumentos machistas e/ou desqualificadores de Daenerys. Algumas sequências coletadas, então, são exemplares.

Nesse questionamento eu vejo margem para Daenerys se perder totalmente, ela que já foi questionada algumas vezes por ser severa demais, até com atitudes compatíveis

aos de seu pai, o Rei Louco. Não consigo enxergar Daenerys aceitando Jon como Rei e lhe entregando tudo de mão beijada, mesmo ele sendo o homem que ela ama. (J. Ribeiro, 2019, para. 6) (Julio Ribeiro, *Ultimato do Bacon*) (T01 SD01)

O que não pode ser dito é que a série está forçando isso na reta final, quando a trama da Rainha Louca sempre esteve presente na história de Daenerys. Talvez o principal problema é que eles aceleraram a queda e sua insanidade nesta última temporada para a conclusão da história. (Rantin, 2019, para. 61). (Cristiano Rantin, *Legião dos Heróis*) (T04 SD17)

A expressão de ódio de Daenerys após a morte de Missandei, contudo, parece ser o grande ponto de virada de Daenerys para loucura. (Endress, 2019, para. 12) (Júlia Endress, *Gaúcha ZH*) (T07SD22)

Com a morte de outro dos seus dragões e a decapitação de Missandei, Daenerys está de rastos. Parece que a atriz Emilia Clarke acabou de acordar e a equipa que trata da maquilhagem e do cabelo está em greve – ou morreu na batalha de Winterfell. Tyrion conta-lhe que alguém a traiu. “Jon Snow”, diz Daenerys, no sentido em que se Jon tivesse mantido a boca fechada não estaria prestes a estalar um problema enorme. (Farinha, 2019, para. 4) (Ricardo Farinha, *New in Town*) (T19 SD 47)

Ora, já que Dany não tinha mais salvação e estava doidinha de pedra como o pai, achando que era a salvadora do mundo, por que não deixar que a pessoa que mais a amava desse um fim em tudo? Ela merecia isso, por tudo o que viveu e sofreu, por tudo o que ela representou na história. Ter morrido nos braços do homem que ela amava foi uma homenagem bem prestada. (Leão, 2019, para. 10) (Flávia Leão, *Dom Total*) (T37 SD82)

Porém, nas últimas temporadas a personagem sofreu uma curva em sua construção, tornando-se o que as pessoas viam em seus antepassados, uma déspota. Sem entrar no mérito do clichê da mulher louca, é interessante observar que essa curva, explicitado no momento em que a personagem olha diretamente para o trono de Ferro, demonstra que o poder corrompe... Portanto, goste ou não no destino de Daenerys o fato é que essa escolha narrativa reflete muito sobre a própria natureza humana e as sociedades que já experimentamos até hoje. Quem sabe não foi isso que os roteiristas quiseram nos passar? (“O Destino”, 2019, para. 3) (*Indutância Nerd*) (T41 SD 88)

A SD01, colhida a partir de crítica escrita por Júlio Ribeiro e veiculada no portal *Ultimato do Bacon* (<https://ultimatodobacon.com>), traz sentidos que

sugerem que, desde sempre, o comportamento de Daenerys atestaria um desequilíbrio emocional, com atitudes próximas às de seu pai, que era chamado de Rei Louco e, igualmente, foi assassinado. O que chama a atenção, ainda, é o argumento de que Daenerys deveria ceder o trono a Jon Snow – que, na verdade, também teria um direito hereditário à coroa – em razão dele ser o homem que ela ama. *Ultimato do Bacon* disponibiliza poucas informações editoriais em sua página, apenas indicando que se trata de um portal especializado em cultura pop e *nerd* e teria por objetivo trazer informações de modo simples, descomplicado e acessível. Argumentos semelhantes são evocados na SD17, que compõe o texto de Cristiano Rantin para o *Legião dos Heróis* (<https://legiaodosherois.uol.com.br>). Rantin (2019) igualmente não considera como incoerente a loucura de Daenerys, embora pense que ela tenha sido abordada de forma muito rápida ao longo da última temporada da série. O *Legião dos Heróis* apresenta-se como um portal de comunicação voltado ao cenário cultural brasileiro e internacional que visa a contribuir para a veiculação de conteúdos sólidos, acessíveis e com alto padrão de qualidade sobre as temáticas. A equipe, conforme mencionado na própria página, é composta por quinze pessoas, das quais apenas uma é mulher.

A SD22, coletada a partir de texto elaborado por Júlia Endress para o *Gaúcha ZH* (<https://gauchazh.clicrbs.com.br/>), recupera expressões faciais da personagem que evidenciariam sua insanidade. *Gaúcha ZH* corresponde a um portal informativo pertencente ao grupo RBS (Rede Brasil Sul). Tendo uma estrutura jornalística tradicional, a página, que tem mais de 2 milhões de seguidores no Facebook e que teve, no primeiro semestre de 2019, cerca de 90 milhões de visualizações, aborda assuntos plurais, como política, economia, saúde, bem-estar e cultura/entretenimento.

A SD 47 integra a crítica escrita por Ricardo Farinha, para o portal português *New in Town* (<https://nit.pt>). Fundado em 2014, o *New in Town* apresenta-se como uma revista digital de *lifestyle*, cultura e consumo que tem como objetivo central produzir informação ampla e plural. Em relação à equipe do portal, cabe ressaltar que ela apresenta uma clássica estrutura jornalística (editores, repórteres, colunistas), sendo composta por homens e mulheres de modo equilibrado. Em suas diversas redes sociais, *New in Town* conta com mais de meio milhão de seguidores. Farinha (2019) ressalta que, após diversas perdas, Daenerys estaria de rastos (ou seja, estaria em decadência), acionando, então, o pouco cuidado estético que, até então, marcava a personagem: “parece que a atriz Emilia Clarke acabou de acordar e a equipa que trata da maquilhagem e do cabelo está em greve – ou morreu na batalha de Winterfell”. Ao evocar a mudança na aparência, Farinha (2019) sugere, igualmente, um índice de loucura ou desequilíbrio, tomado, por conseguinte, como coerente à narrativa perpetrada por *GoT*.

A SD82, advinda de texto escrito por Flávia Leão para o portal *Dom Total* (<https://domtotal.com>), defende que, já que estava louca, Daenerys teria sido morta da melhor forma possível: esfaqueada pelo homem que amava. A autora da crítica aponta, ainda, que tal morte teria sido uma homenagem bem prestada. Apresentada como a revista digital mais completa do Brasil, *Dom Total* não tem fins lucrativos, sendo mantida pela Fundação Movimento, Direito e Cidadania, ligada à Dom Helder Escola de Direito e à Escola de Engenharia de Minas Gerais. A cultura e o entretenimento são apresentados como alguns dos focos centrais da publicação.

A SD88, proveniente de texto não assinado, veiculado pelo portal *Indutância Nerd* (<http://indutancianerd.com.br>), ao passo que critica o que chama de “clichê da mulher louca”, sugere que o objetivo dos roteiristas teria sido mostrar, além de questões de gênero, que o poder corrompe e que, assim como seus antepassados, Daenerys teria se tornado uma déspota. Com menos de mil seguidores em suas redes sociais, *Indutância Nerd* é produzido apenas por homens (segundo informações presentes na própria página), foi fundado em 2019 e volta-se, principalmente, à cultura *nerd*.

Ao longo da coleta, ainda que de forma residual, observou-se a presença de outro núcleo de sentidos. Ainda que minoritário – visto que englobou somente seis sequências e, por conseguinte, apenas 5,55% do corpus – constatou-se uma terceira FD (FD03), que recebeu o título de *Ela tava era pistola! E quem não estaria?*. A FD03, afastando-se da FD01 e da FD02, mobilizou argumentos no sentido de salientar que, ainda que tenha agido de maneira impiedosa (assassinando inocentes), Daenerys teria atuado de forma coerente, tendo em vista a sucessão de perdas que vinha sofrendo, e que isso, mesmo sendo cruel, não representaria necessariamente um traço de insanidade.

Em um mundo como o de 2019, eu estou muito mais para os franceses queimando seus carros. Porque já dizia minha avó para o Jon: de boas intenções o inferno está cheio. E isso GoT sempre representou muito bem: homens e mulheres são passíveis de corrupção, de maldade, de ambição. Não havendo sistema político que resolva “isso aí”: nem democracia, nem ciranda, nem monarquia, nada. Tem mais é que botar fogo em tudo. Fazer o que? Valar Morghulis, bitches! And be a Dragon. (Alcântara, 2019, para. 12) (Fernanda Alcântara, *Minas Nerds*) (T03 SD15)

Após as mortes das pessoas mais próximas a ela, é compreensível que ela agora procure vingança. E se virmos isso acontecer no próximo episódio, a vingança será nada mais nada menos do que justa. (Carvalho, 2019, para. 12) (Débora Carvalho, *Garotas Geeks*) (T10 SD28)

Foi um ato de loucura? Será que tal como o pai Aerys II Targaryen conhecido como Mad King, a Mãe dos Dragões enlouqueceu? Para a autora destas palavras, não. Cansada de usar boas práticas, de aceitar conselhos dos outros, depois de ter a plena consciência que o povo de Westeros nunca a aceitará com bons olhos, a mulher tomou a opção da conquista violenta. Não é novidade se tivermos em conta que durante anos usou como argumento ou técnica a violência contra a violência. Quis conquistar o mundo sem olhar a meios e quando foi confrontada com resistência, usou a atrocidade como resposta. (Santos, 2019, para. 17) (Sofia Santos, *C7nema*) (T32 SD 75)

A SD15, coletada a partir de crítica assinada por Fernanda Alcântara, para o *Minas Nerd*, sugere que, em um cenário em que nenhum sistema político fosse capaz de solucionar uma série de tensões – e, aqui, a autora estabelece uma comparação com o cenário político atual –, talvez o mais razoável fosse, de fato, “botar fogo em tudo”. A SD28, de texto escrito por Débora Carvalho para o *Garotas Geeks*, igualmente considera a “vingança” de Daenerys uma ação coerente, tendo em vista os acontecimentos recentes que acometeram a personagem (tais como a perda das pessoas mais próximas e traições por parte de aliados). A SD75, que compõe texto de Sofia Santos para o *C7nema* (<http://www.c7nema.net>), não considera que a personagem estivesse louca, mas que, ao invés disso, teria optado por alcançar seus objetivos por meio da violência, empregando a atrocidade como uma resposta àquilo que havia vivenciado. O *C7nema* consiste em um portal informativo português, produzido de modo colaborativo por fãs de cinema. Ele foi lançado em 2002 e é voltado ao entretenimento.

A partir das tabelas 1 e 2, desenvolvemos algumas reflexões:

Tabela 1

Análise com o jornalismo de cultura pop feminista

	FD1	FD2	FD3
Jornalismo de cultura pop	45	30	5
Jornalismo hegemônico/geral	10	13	1
Jornalismo independente	1	3	-
Total	56	46	6
Autoria feminina	50	13	6
Autoria masculina	6	33	0

Nota. Elaborado pelos autores.

Tabela 2*Análise sem o jornalismo de cultura pop feminista*

	FD1	FD2	FD3
Jornalismo de cultura pop	16	30	1
Jornalismo hegemônico/geral	10	13	1
Jornalismo independente	1	3	-
Total	27	46	2
Autoria feminina	21	13	2
Autoria masculina	6	33	0

Nota. Elaborado pelos autores.

Tendo em vista a coleta, foi possível observar que, majoritariamente, textos que perceberam na loucura de Daenerys um índice de machismo/misoginia foram escritos por autoras mulheres e que, igualmente de modo majoritário, foram veiculados em portais voltados especificamente à cultura pop e/ou especializados em discussões de caráter feminista. Como sinalizado na Tabela 1, das 56 seqüências discursivas inseridas em *Dracarys no machismo de GoT*, FD hegemônica, cinquenta delas foram redigidas por mulheres (cerca de 90%). Em contrapartida, das 46 seqüências incluídas em *Uma deusa, uma louca, uma feiticeira: Daenerys sempre foi assim*, 33 delas foram escritas por homens (cerca de 70%). Em contrapartida, como representado na Tabela 2, quando passamos a desconsiderar no corpus as SD que emergem em veículos do jornalismo de cultura pop que se propõem a construir a leitura das produções midiáticas em perspectiva feminista (29 das 108 seqüências – 27%), como o *Delirium Nerd*, a FD2 (46 de 75 – 61%) predomina sobre a primeira e, ao mesmo tempo, temos uma maior presença de SD escritas por homens (39 – 52%). Mantém-se, no entanto, a lógica de que na FD1 – a que percebe machismo em *GoT* – aparecerem mais mulheres (em 21 de 27 SD) e na FD2 – a que não se propõe a discutir gênero e reitera, algumas vezes, discursividades que reforçam o machismo – mais homens (em 33 de 46 SD).

Em relação aos portais de veiculação dos textos, igualmente foi possível constatar que, de modo geral, naqueles que eram especializados em cultura pop e, de modo mais específico, como já mencionado, compunham páginas produzidas por mulheres, com enfoque feminista, o machismo estrutural da série foi apontado como uma questão central no que se refere ao destino (loucura, crueldade e morte) da personagem. Na categoria do jornalismo de cultura pop, ao considerarmos esses portais em nossa análise (Tabela 1), predomina a FD1 (45 SD de um total de oitenta em portais de cultura pop). Ao não os considerarmos, há uma predominância da FD2 (30 SD de um total de 47 em portais de cultura pop). Em portais hegemônicos, relacionados a grandes veículos, houve uma interessante divisão. Ao passo que

determinadas páginas se alinharam a essa crítica ao machismo (tais como *El País*, *BBC* e *Público*, por exemplo), outras não a incluíram (caso de *Gaúcha ZH* e *Folha de S.Paulo*). Há, entretanto, uma predominância da FD2 no que entendemos como um jornalismo hegemônico e focado em pautas gerais (13 SD de 24).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto teve por objetivo principal perceber, a partir de críticas veiculadas em diferentes portais noticiosos (hegemônicos, “independentes” e de cultura *pop*), quais sentidos acerca de questões de gênero foram mobilizados/constituídos naquilo que refere ao destino da personagem Daenerys Targaryen, uma das protagonistas de *GoT*. A partir de 49 textos coletados e tendo como inspiração teórico-metodológica a AD, foram selecionadas 108 sequências discursivas e localizadas três FD, as quais mostraram uma intensa disputa de sentidos. *Dracarys no machismo de GoT* (FD1), hegemônica, denunciou uma lógica machista/patriarcal que, expressa na série e recorrente na sociedade, tende e relegar à mulher o espaço do desequilíbrio e da loucura. *Uma deusa, uma louca, uma feiticeira: Daenerys sempre foi assim* (FD2), igualmente expressiva, mobilizou discursos que conceberam como lógico e esperado o destino da personagem, criticando, inclusive, críticas feministas que então foram feitas. *Ela tava era pistola! E quem não estaria?* (FD3), residual, distanciando-se da tese de que Daenerys teria enlouquecido, mas, ao mesmo tempo, não elucubrando seu destino como algo machista, percebeu como cabíveis suas ações e, então, consequências sofridas. Cabe salientar, entretanto, que uma crítica ao machismo de *GoT*, tal qual ilustrado em nossas tabelas, majoritariamente adveio de portais específicos (jornalismo de cultura *pop* feminista). A Tabela 2, que exclui as sequências provenientes desses espaços, mostra uma inversão: nesse outro contexto, a FD02 torna-se hegemônica.

D. Ribeiro (2017), partindo de uma discussão oriunda do feminismo negro, ao abordar lugar de fala, sugere que a noção seja percebida não a partir de posições individuais, singulares, mas que esteja relacionada às condições que permitiriam ou interditarium sujeitos e que, por conseguinte, moldariam os significados que eles poderiam mobilizar. Tal discussão, ainda, evoca a noção de subalternidade, proposta por Spivak (2010), a qual questionaria se as pessoas alocadas em posições não hegemônicas poderiam falar (teriam elas voz?) e de que forma poderiam expor seus pontos de vista.

Faz-se necessário, entretanto, igualmente pensar a questão do lugar de fala em um cenário jornalístico/editorial. Ainda que existam grandes portais de jornalismo de cultura *pop* no país, agregando milhões de seguidores, portais noticiosos de grandes veículos apresentam um modo distinto de credibilidade, uma vez que se aproximam daquilo que se compreende como um jornalismo de referência. Conforme lembra Amaral (2005), em discussão acerca do jornalismo popular, para

que se compreenda (e para que se estude) o discurso jornalístico/informativo, há que, igualmente, se conhecer as constituições nas quais esse discurso é gerado, ou seja, levar em conta modos de endereçamento e formas de constituir-se enquanto veículo com uma identidade própria (Amaral, 2005).

Percebemos, assim, que o jornalismo de cultura pop, no que diz respeito a uma cobertura focada no universo de *Game of Thrones*, também está engendrado às leituras de gênero que remetem ao masculino, na medida em que invisibiliza/nega o gênero e reitera relações de poder. Há, no entanto, resistência. A perspectiva feminista, através do ativismo de fãs, presente nos portais que integram o jornalismo de cultura pop feminista, aparece como possibilidade de romper com a matriz hegemônica – que é masculina, heteronormativa (Warner, 1991) e branca. ■

REFERÊNCIAS

- Alcântara, F. (2019, 6 de maio). *Game of Thrones: O episódio é escuro e o roteiro é cheio de horrores. Minas Nerds*. <http://bit.ly/2QE0IHJ>
- Althusser, L. (1974). *Aparelhos ideológicos do estado*. Presença; Martins Fontes.
- Amaral, A., Souza, R. V. de, & Monteiro, C. (2015). De westeros no #vempra-rua à shippagem do beijo gay na TV brasileira. *Ativismo de fãs: Conceitos, resistências e práticas na cultura digital. Galaxia*, (29), 141-154. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120250>
- Amaral, M. F. (2005). Sensacionalismo, um conceito errante. *Intexto*, (13), 103-116.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words* (J. O. Urmson, Ed.). Clarendon Press.
- Awards & nominations. (s.d.). *Television Academy*. <http://bit.ly/3spjAYn>
- Ballerini, F. (2015). *Jornalismo cultural no século 21: Literatura, artes visuais, teatro, cinema e música, as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática*. Summus.
- Bastos, A. (2019, 29 de maio). As mulheres em *Game of Thrones*: Machismo, estereótipos e os diversos problemas. *Delirium Nerd*. <http://bit.ly/3sqLcwg>
- Benetti, M. (2016). Análise de discurso como método de pesquisa em comunicação. In C. P. de Moura & M. I. V. de Lopes (Orgs.), *Pesquisa em comunicação: Metodologias e práticas acadêmicas* (pp. 235-256). EDIPUCRS.
- Benioff, D., Weiss, D. B., Strauss, S., Doelger, F., Caulfield, B., Cogman, B., Sapochnik, M., & Nutter, D. (Produtores executivos). (2011-2019). *Game of thrones* [Série de televisão]. Television 360; Grok! Television; Generator Entertainment; Startling Television; Bighead Littlehead.
- Borrillo, D. (2010). *Homofobia: História e crítica de um preconceito*. Autêntica.
- Burlamaque, F. V., & Barth, P. A. (2017). Experiências literárias com sagas fantásticas: As crônicas de gelo e fogo e a criação de um novo universo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 18(29), 1-24. <https://bit.ly/2PtXdTj>

- Butler, J. (2012). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Record.
- Carvalho, D. (2019, 9 de maio). Daenerys não é a rainha louca em Game of Thrones – Ela só está (e com razão) putíssima. *Garotas Geeks*. <http://bit.ly/3soXIwj>
- Carvalho, I. (2019, 22 de maio). Daenerys Targaryen: De quebradora de correntes à Rainha Louca da noite para o dia. *Quarta Parede Pop*. <http://bit.ly/3lON3bQ>
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2008). *Dicionário de análise do discurso*. Contexto.
- Cixous, H. (1997). The laugh of Medusa. In R. R. Warhol & D. P. Herndl (Eds.), *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism* (pp. 875-893). Rutgers University Press.
- Connell, R. (2016). *Gênero em termos reais*. nVersos.
- Couto, P. R. D. (2015) Um jogo de rainhas: As mulheres de *Game of Thrones* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora]. Repositório institucional da UFJF. <https://bit.ly/3d4Lh2u>
- Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. Boitempo.
- Endress, J. (2019, 7 de maio). “Game of Thrones”: Por que Daenerys deve seguir a sina dos Targaryen e enlouquecer. *Gaúcha ZH*. <http://bit.ly/3fgaN7w>
- Esmitz, F. (2019). *Jornalismo feminista: Uma análise dos processos de comunicação em rede do Portal Catarinas* [Dissertação de mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos]. Repositório Digital da Biblioteca da Unisinos. <https://bit.ly/3rp10OV>
- Farinha, R. (2019, 13 de maio). “A Guerra dos Tronos”: Se esperavam um final feliz, é porque não têm estado atentos. *New in Town*. <http://bit.ly/2PuAJl6>
- Fausto Neto, A. (1999). *Comunicação e mídia impressa: Estudo sobre a AIDS*. Hacker.
- Fischer, R. M. B. (2002). O dispositivo pedagógico da mídia: Modos de se educar na (e pela) TV. *Educação e Pesquisa*, 28(1), 151-162. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100011>
- Flood, A. (2015, 10 de abril). George RR Martin revolutionised how people think about fantasy. *The Guardian*. <http://bit.ly/3spl4Sq>
- Foucault, M. (2007). *A ordem do discurso*. Loyola.
- Foucault, M. (2012). *A arqueologia do saber* (8ª ed.). Forense Universitária.
- Frankel, V. E. (2014). *Women in Game of Thrones: Power, conformity and resistance*. McFarland.
- ‘Game of Thrones’ chega à última temporada com recordes de orçamento, audiência e pirataria (2019, 14 de abril). *Folha de S.Paulo*. <http://bit.ly/2QvtE42>
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press. (Obra original publicada em 1979)
- Gjelsvik, A., & Schubart, R. (Eds.). (2016). *Women of ice and fire: Gender, Game of Thrones and multiple media engagements*. Bloomsbury.

- Gonzatti, C. (2017). *Bicha, a senhora é performática mesmo: Sentidos queer nas redes digitais do jornalismo pop* [Dissertação de mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos]. Repositório Digital da Biblioteca da Unisinos. <https://bit.ly/2OJvuxS>
- Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 103-133). Vozes.
- Hartnett, R. (2016). *Mhysa or monster: Masculinization, mimicry, and the white savior in “A song of ice and fire”*. Florida Atlantic University.
- Janotti, J., Jr. (2015). Cultura pop: Entre o popular e a distinção. In S. P. de Sá, R. Carreiro, & R. Ferraraz (Orgs.), *Cultura pop* (pp. 45-56). EDUFBA.
- Koblin, J. (2019, 15 de abril). ‘Game of Thrones’ returns to record ratings in season 8 premiere. *The New York Times*. <http://nyti.ms/3rnzdyv>
- Laurie, T. (2015, 23-25 de novembro). *Serialising gender, breeding race: Biopolitics in Game of Thrones* [Artigo apresentado]. Trans/Forming Feminisms: Media, Technology, Identity, University of Otago, Dunedin, Nova Zelândia.
- Leão, F. (2019, 20 de maio). Chega ao fim a maior série de todos os tempos. Poderia ter sido melhor? *Dom Total*. <http://bit.ly/3d4BLMN>
- Marques, D. (2019). Power and the denial of femininity in *Game of Thrones*. *Canadian Review of American Studies*, 49(1), 46-65. <https://doi.org/10.3138/cras.49.1.004>
- Martin, G. (2010). *A guerra dos tronos*. Leya. (Obra original publicada em 1996)
- Monteiro, C. (2019, 6 de maio). *Game of Thrones* – O episódio é escuro e o roteiro é cheio de horrores. *Minas Nerds*. <http://bit.ly/2QE0IHj>
- Monteiro, M. H., & Soares, T. (2014, 15-17 de maio). *Museu de grandes novidades: Crítica, agendamento e valor sobre a obra de Madonna no jornalismo cultural* [Artigo apresentando]. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, João Pessoa, PB, Brasil. <https://bit.ly/3lQu3to>
- O destino de Daenerys Targaryen e as utopias sociais. (2019, 20 de maio). *Indutância Nerd*. <http://bit.ly/3tTQO2G>
- Orlandi, E. P. (2009). *Análise de discurso: Princípios e procedimentos* (8ª ed.). Pontes.
- Pêcheux, M. (1997). A análise do discurso: três épocas. In F. Gadet & T. Hak (Orgs.), *Por uma análise automática do discurso: Uma introdução à obra de Michel Pêcheux* (pp. 311-319). Editora Unicamp.
- Penkala, A. P., Pereira, L. P., & Ebersol, I. (2014). Arquétipos complexos de gênero em *Game of Thrones*: Daenerys nascida da tormenta, a puta, a guerreira, a mãe. *Paralelo 31*, 1(2). <http://bit.ly/3w2xhPd>
- Pérez Navarro, P. (2008). *Del texto al sexo: Judith Butler y la performaividad*. Egales.
- Pimenta, J. J. (2019, 24 de maio). Daenerys Targaryen, a Stalin de *Game of Thrones*. *Diário Causa Operária*. <https://bit.ly/3coqFTM>
- Piza, D. (2004). *Jornalismo cultural* (2ª ed.). Contexto.

- Ramirez, N. (2019, 15 de maio). Por que decepçiona ver Daenerys reduzida ao mito da cabeça de medusa. *El País*. <http://bit.ly/31lSEwZ>
- Rantin, C. (2019). Não, a narrativa da rainha louca em Game of Thrones não é forçada! *Legião dos Heróis*. <http://bit.ly/3fdnpw2>
- Report critiques inclusion among film critics. (2018, 11 de junho). *USC Annenberg*. <http://bit.ly/2Po2xrb>
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala*. Letramento.
- Ribeiro, J. (2019, 5 de maio). Com o fim dos White Walkers, poderia Daenerys Targaryen ser a última vilã de Game of Thrones? *Ultimato do Bacon*. <http://bit.ly/3fe1YuN>
- Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas: Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, 4(5), 17-44. <https://bit.ly/3rl0UI3>
- Rossetti, M. L. (2015). *Artes plásticas e jornalismo cultural, reflexos da pós-modernidade: Ilustríssima, revista Cult e Digestivo Cultural* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da PUCRS. <https://bit.ly/39eV58Y>
- Sá, S. P. de, Carreiro, R., & Ferraraz, R. (2015). *Cultura pop*. EDUFBA.
- Santos, S. (2019, 19 de maio). Daenerys Targaryen, a rainha louca. *C7nema*. <https://bit.ly/3fkJeKt>
- Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), 179-205. <https://doi.org/10.1086/448150>
- Silva, M. V. da. (2014). *Masculino, o gênero do jornalismo: Modos de produção das notícias*. Insular.
- Soares, T. (2014). Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *Logos*, 2(24), 1-14. <https://doi.org/10.12957/logos.2014.14155>
- Spivak (2010). *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG.
- Tarnowski, A. (2019). “Yet I’m Still a Man”: Disability and masculinity in George RR Martin’s *A Song of Ice and Fire* Series. *Canadian Review of American Studies*, 49(1), 77-98. <https://doi.org/10.3138/cras.49.1.007>
- Warner, M. (Ed.). (1991). *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*. University of Minnesota Press.
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual. In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Vozes.

Artigo recebido em 28 de setembro de 2019 e aprovado em 5 de setembro de 2020.