

CERSEI LANNISTER, A ÚNICA DE SEU NOME: NOTAS SOBRE O FEMININO EM WESTEROS

CERSEI LANNISTER, THE ONLY ONE OF HER NAME: NOTES ON THE FEMININE IN WESTEROS

CERSEI LANNISTER, LA ÚNICA CON SU NOMBRE: NOTAS SOBRE LO FEMENINO EN WESTEROS

Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça ¹
felipeviero@gmail.com

RESUMO

Neste texto, em específico, empreendemos uma análise crítica cultural da mídia, ancorada em estudos de gênero, e nos voltamos à antagonista de As Crônicas de Gelo e Fogo/Game of Thrones, Cersei, a fim de perceber os sentidos que se estabelecem como permitidos e interditados ao feminino. Diante de quatro imagens que constituem a personagem (a vilã, a puta, a mãe e a mártir), então desveladas, observamos o mover de engrenagens patriarcais e os modos por meio dos quais, em livros e em telas, ensina-se sobre possibilidades e impossibilidades de existência de mulheres, em um mundo masculino, presente tanto na saga ficcional quanto para além dela.

Palavras-chave: As Crônicas de Gelo e Fogo/Game of Thrones. Cersei Lannister. Análise Crítica Cultural da Mídia/Gênero.

¹ UFMG/UFOP

ABSTRACT

In this text, specifically, we undertake a critical cultural analysis of the media, anchored in gender studies, and focus on the antagonist of A Song of Ice and Fire/Game of Thrones, Cersei, in order to understand the meanings established as permitted and prohibited for the feminine. Through four images that constitute the character (the villain, the whore, the mother, and the martyr), which are then revealed, we observe the workings of patriarchal mechanisms and the ways in which, in books and on screen, we are taught about the possibilities and impossibilities of women's existence in a masculine world, present both in the fictional saga and beyond.

Key words: A Song of Ice and Fire/Game of Thrones. Cersei Lannister. Critical Cultural Analysis of the Media/Gender.

RESUMEN

En este texto, específicamente, realizamos un análisis cultural crítico de los medios de comunicación, basado en los estudios de género, y nos centramos en la antagonista de Canción de Hielo y Fuego/Juego de Tronos, Cersei, para comprender los significados establecidos como permitidos y prohibidos para lo femenino. A través de cuatro imágenes que constituyen al personaje (la villana, la puta, la madre y la mártir), que posteriormente se revelan, observamos el funcionamiento de los mecanismos patriarcales y las formas en que, tanto en los libros como en la pantalla, se nos enseña sobre las posibilidades e imposibilidades de la existencia de las mujeres en un mundo masculino, presente tanto en la saga ficticia como más allá.

Palabras clave: Canción de Hielo y Fuego/Juego de Tronos. Cersei Lannister. Análisis cultural crítico de los medios de comunicación/Género.

1 INTRODUÇÃO

O objetivo da pesquisa aqui relatada consiste em, a partir de determinados instantes da trajetória da personagem Cersei Lannister, uma das antagonistas da saga literária *As Crônicas de Gelo e Fogo* e audiovisual *Game of Thrones*, observar os sentidos que se estabelecem como permitidos e interditados ao feminino. Compreendemos tais textos (literário e audiovisual) em uma dimensão alargada e, a partir destes textos multimodais, representativos do campo de tensões e de disputas que é a cultura pop (Sá; Carreiro; Ferraraz, 2015), empreendemos uma análise crítica cultural da mídia (Kellner, 2001), ancorada em referenciais caros aos estudos de gênero/feministas (Beauvoir, 1967; Wittig, 2010; Butler, 2012; Butler, 2019), bem como em diálogo com investigações que nos precederam, e que se voltam ao mesmo fenômeno/fenômenos semelhantes (Frankel, 2014; Beaton, 2016; Evans, 2018; Ruf, 2020; Lima, 2022) e outras que temos realizado ao longo de nosso projeto (Kolinski Machado, 2022; Kolinski Machado; Carvalho, 2025)².

Ainda que brevemente, consideramos pertinente realizar uma apresentação da personagem. Cersei Lannister (em *Game of Thrones* interpretada pela atriz britânica Lena Headey, 38/46 anos durante veiculação da série) é, no início da trama, a esposa do Rei Robert Baratheon e, portanto, rainha consorte. Ela é considerada uma das mulheres mais belas de *Westeros*. O casamento de ambos, contudo, é assinalado pelo adultério, de ambas as partes. Cersei, cabe ressaltar, possui uma relação incestuosa com seu irmão, Jaime Lannister, e seus três filhos, oficialmente atribuídos ao rei, são fruto desse relacionamento. Correndo risco de ter essa situação revelada, Cersei articula a morte do esposo e, então, torna-se rainha mãe, alçando seu filho mais velho, Joffrey, ao posto de monarca. Ao longo dos livros/temporadas da série, Cersei passa por inúmeras situações, tais como violência física, estupro (especificamente na série audiovisual³), as mortes dos filhos, revoltas e batalhas que contestam o poder das Casas Baratheon/Lannister, o

² Trata-se do projeto “Quais vidas realmente importam em Westeros? Gêneros e Sexualidades em *As Crônicas de Gelo e Fogo* e em *Game of Thrones*”, desenvolvido entre os anos de 2019 e 2025.

³ Tal qual evidenciado por Frankel (2014), e também discutido por nós (Kolinski Machado, 2022), percebe-se, no que se refere à adaptação da saga para as telas, uma situação recorrente em que violência perpetrada contra mulheres parece se intensificar, a fim de atender a um olhar masculino.

assassinato de seu pai (Tywin) pelo seu irmão mais novo (Tyrion) e sua prisão pela Fé Militante (braço armado da Fé dos Sete – religião oficial dos Sete Reinos – reestabelecido sob suas ordens). Já em um momento em que a narrativa de *Game of Thrones* ultrapassa *As Crônicas de Gelo e Fogo*, Cersei explode o Grande Septo de Baelor (templo religioso) e, ao assassinar rivais políticos e religiosos e causar indiretamente o suicídio de seu filho mais jovem (Tommen), torna-se rainha. Ao fim da saga, em sua versão audiovisual, Cersei sucumbe ao ataque de Daenerys, com quem disputa o trono. Grávida e junto a Jaime, seu irmão/amante, morre soterrada ao tentar fugir do palácio em ruínas.

Em entrevista concedida (Haysom, 2016), Lena Headey afirmou não interpretar Cersei como uma vilã, mas como uma mulher que é uma sobrevivente e que faria exatamente o que um homem faria. A fala, pertinente de ser recuperada, explicita algo que, também em diálogo com pesquisas prévias (Frankel, 2014; Evans, 2018; Kolinski Machado, 2022; Lima, 2022), é flagrante na personagem: de que, em um mundo masculino e patriarcal, Cersei ousa desejar lugares que lhes foram previamente interditados por conta de seu gênero e que daí também decorreria, em alguma medida, seus traços considerados disruptivos, incompatíveis e, de alguma forma, vilanescos.

Quando atos convencionalmente masculinos, como violência e dominação racial, são praticados por mulheres como Cersei, convenções de fantasia operam em conjunto com o "feminino monstruoso" para posicionar estratégias hegemônicas como abomináveis. Não são os corpos femininos que tornam essas ações monstruosas, mas práticas masculinas destrutivas (Evans, 2018, p. 15-16) (tradução nossa).

Algumas questões, sobre isso, convêm ser recuperadas. Simone de Beauvoir (1967, p. 09), ao pensar sobre a mulher enquanto segundo sexo, ensina que “é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”. Anos mais tarde, na esteira desta reflexão, Monique Wittig (2010) argumenta que as lésbicas não seriam mulheres pelo fato de romperem com o que, em resumo, poderíamos delimitar como expectativas masculinas em um mundo de homens. Com Judith Butler (2012), em consonância, diante do caráter performativo do gênero, é possível, em diálogo com as perspectivas anteriormente

citadas, perceber que o peso dos corpos tende a aumentar ou a diminuir na medida em que tais vidas se aproximam ou se afastam de um quadro de regulações que tem, em seu centro, a heteronormatividade (Warner, 1991) e o controle sobre o feminino. Investigações precedentes que se voltaram ao estudo das vilãs no audiovisual (em específico, nas telenovelas brasileiras) (Rocha, 2016; Caminhas, 2020) sugerem que entendamos tais personagens como relevantes, também, por sinalizarem parâmetros éticos e morais que, em regime patriarcal, dizem sobre lugares permitidos e interditados ao feminino.

Sobre nossos movimentos metodológicos, é importante sublinhar alguns aspectos. Empreendemos, conforme já mencionado, uma análise crítica cultural da mídia (Kellner, 2001), de inflexão feminista/em diálogo com estudos de gênero. No que se refere à análise de GOT, em específico, empregamos um protocolo, de nossa autoria, voltado à análise de cenas audiovisuais em que, diante da questão norteadora da pesquisa, trazemos: descrição detalhada da cena, reflexão acerca de enquadramentos/movimentos de câmera, reprodução de trecho de diálogo pertinente, ponderações acerca da paisagem sonora e, ainda, a reprodução de um ou mais frames que sejam ilustrativos (Kolinski Machado, 2022). Cabe destacar que não é o objetivo deste texto perpassar a trajetória da personagem como um todo. Ao invés disso pretendemos, a partir de determinados instantes, selecionados em diálogo com nossa questão central e, ainda, em diálogo com textos relacionados aos estudos de gênero/feministas, compreender de quais modos Cersei se constitui. Olhamos para texto, literário e audiovisual, sem uma pretensão exaustiva, embora tampouco nossa seleção, no que se refere às passagens dos livros e às cenas da série, se dê de modo aleatório. É ao olharmos para Cersei sob viés dos estudos feministas, buscando acontecimentos de sua trajetória que digam sobre possibilidades e impossibilidades do feminino na saga, que chegamos a quatro imagens, grandes núcleos de sentidos, a partir dos quais consideramos cabível observar a personagem, a saber: uma vilã, uma puta, uma mãe e uma mártir⁴.

⁴ Justificamos o emprego da expressão “uma”, antecedendo cada categoria, com o intuito de destacar que se tratam de modos de representação feminina recorrentes, como se Cersei, na saga em questão, fosse “mais uma” vilã, puta, mãe e mártir tão reiterada no audiovisual massivo.

2 UMA VILÃ: QUANDO A BELEZA E A MALDADE SE COMBINAM EM UM CORPO FEMININO

O senhor seu pai viera à frente, acompanhando a rainha. Ela era tão bela como os homens diziam. Uma tiara cravejada de joias brilhava entre os seus longos cabelos dourados, e as esmeraldas que continha combinavam perfeitamente com o verde de seus olhos. O pai de Jon a ajudou a subir os degraus que levavam ao tablado e indicou-lhe o caminho até seu lugar, mas a rainha nunca chegou sequer a olhar para ele. Mesmo com catorze anos, Jon era capaz de ver para lá do seu sorriso (Martin, 2012A, p. 67).

O trecho que abre esta seção realiza uma das primeiras descrições da personagem na saga literária. Apesar da menção à beleza, e aos adornos que igualmente sinalizam vaidade e poder, desde já se evidencia algo para além do que se vê: ainda que bela, a rainha tinha algo a camuflar. Ao estudar as vilãs das telenovelas em perspectiva histórica, Larissa Rocha (2016) evidencia como houve, paulatinamente, uma mudança em relação a um modo de construção da personagem a partir do qual a beleza passa a ocupar um lugar central em seus modos de representação. Ainda que os atos da vilã sejam condenáveis, os modos de mostrar-se são impecáveis. “Monstruosas sim, mas nunca naquilo que constitui sua bela aparência [...] más, perversas, cruéis e monstruosas, apresentam-se em roupas invejáveis, cabelos louros e arrumados, joias sofisticadas e maquiagem bem feita” (Rocha, 2016, p. 10). Cersei sempre teve consciência de sua beleza e a usava como arma. “Embora fosse dez anos mais novo do que Cersei, desejava-a; ela percebia no modo como a olhava. Os homens olhavam-na daquela forma desde que os seios tinham começado a despontar” (Martin, 2012D, p. 365). Para além da bela aparência, Rocha (2016) reitera, em consonância com aquilo que aqui advogamos, que a vilã, igualmente, diz de uma mulher que, em um mudo masculino, ousa ser dona de si mesma e, via ambição, egoísmo e frieza, age de um modo reservado aos homens. Valerie Frankel (2014), ao abordar Cersei, fala em uma *femme fatale*, excessivamente feminina (pela beleza, pelo modo como performa a feminilidade, pela sedução) e que sempre está pronta para atacar. Em um contexto de vulnerabilização de mulheres, Cersei, também por meio seu requintado figurino, que

exala um poder real, dá a ver que não é uma mulher sob controle masculino ou, ao menos, que detém algum poder (Beaton, 2016).

Ainda que diversos momentos pudessem ser lembrados para abordarmos o caráter perverso da personagem, acionaremos aqui dois instantes de *Game of Thrones* em que a ira da personagem se volta a duas mulheres que cruzaram seu caminho. Torna-se pertinente destacar, neste íterim, o movimento de uma mulher, que continuamente desafia o patriarcado a fim de colocar-se em posição hegemônica, voltar-se violentamente, em especial, ao corpo de outras mulheres para alcançar seus objetivos/obter satisfação. Após explodir o Septo de Baelor (episódio que assiste, do palácio, com grande alegria), e eliminar grande parte de seus desafetos, Cersei regozija-se ao punir Septa Unella, religiosa que a manteve em cárcere e a torturou. Na cena em questão (T06Ep10), Unella está amarrada, deitada e desacordada. Cersei a desperta entornando vinho em seu rosto e, ao passo que discursa, circula seu corpo, preso, passando a mão, ameaçadoramente, sobre ele. O diálogo é importante de ser recuperado.

- Confesse. Era bom bater em mim, me deixar passar fome, me assustar e me humilhar. Não o fizeram porque se importavam com a minha expiação. Vocês o fizeram porque era bom. Eu entendo. Faço coisas porque é bom. Eu bebo porque é bom. Eu matei meu marido porque foi bom me livrar dele. Eu transei com meu irmão porque é bom senti-lo dentro de mim. Eu minto sobre transar com meu irmão porque é bom manter nosso filho seguro de hipocrisias odiosas. Matei seu Alto Parda, e os seus pardais, todos seus septões, todas suas septãs, todos seus soldados sujos porque foi bom vê-los queimando. Foi bom imaginar o choque e a dor deles. Nenhum pensamento me deu tanta alegria. Até confessar é bom sob as circunstâncias certas. Sempre foi quieta. Eu disse que veria meu rosto antes de morrer, lembra-se? [Cersei]

- Que bom. Estou feliz em ver o seu rosto. Estou pronta para encontrar os deuses. [Unella]

- O quê? Agora? Hoje? Não morrerá hoje. Não morrerá por muito tempo. Sor Gregor. Este é Sor Gregor Clegane. Ele é quieto, também. Os deuses a abandonaram. Este é seu deus agora. [Cersei] (Game of Thrones, 2011-2019).

A cena encerra com a trilha sonora em seu ápice, com Unella gritando, mediante Gregor aproxima-se dela, dando a entender que irá estupra-la, e com Cersei sorrindo e falando “vergonha” (a mesma palavra que Unella repetia durante a caminhada que Cersei foi obrigada a realizar). Em outro instante (T07Ep03), Cersei

encontra-se em uma masmorra, diante de Ellaria Sand, responsável pelo envenenamento e assassinato de sua filha, e de Tyene, filha de Ellaria. As prisioneiras, amordaçadas, estão presas às paredes por correntes. Mais uma vez, em demonstração de poder, Cersei percorre o ambiente, ao passo que discursa. A câmera, sobretudo em plano fechado, mostra o semblante vitorioso de Cersei e o pavor das prisioneiras.

- Quero que você saiba que eu entendo. Somos inimigas, mas entendo a fúria que motiva você. Eu estava lá quando Sor Gregor esmagou a cabeça do seu amante. Se eu fechar os olhos, escuto o som do crânio de Oberyn quebrando. O som do seu grito. Nunca ouvi um som assim. Pensei: “isso é amor verdadeiro” [...] Quando minha filha foi tirada de mim, minha única filha ... Bem, você não pode saber como é, a não ser que tenha perdido um filho. Eu a amamenteei, embora me dissessem para usar uma ama de leite. Não aguentaria vê-la nos braços de outra mulher. Eu não tive mãe, mas Myrcella teve. Ela era minha e você a tirou de mim [...] Sua filha é linda também. Esses olhos castanhos, esses lábios, uma perfeita beldade de Dorne. Deve ser sua favorita [...] Fazemos nossas escolhas. Você escolheu matar minha filha. Deve ter se sentido poderosa com essa escolha. Você se sente poderosa agora? Não durmo muito bem. Não durmo nada, na verdade. Eu me deito, olho para o dossel e imagino maneiras de matar meus inimigos. Como destruir Ellaria Sand, a mulher que matou minha filha. Pensei em mandar Sor Gregor matar você como matou Oberyn. Seria poético, suponho, mas rápido. Rápido demais. Pensei em manda-lo matar a sua filha. Mas ela é tão bonita! Só de imaginar esse rosto lindo rachando como um ovo de pato ... não, isso não é certo! [Cersei beija Tyene nos lábios e, então, percebe-se que, tal qual Ellaria com Myrcella, ali havia se realizado o envenenamento]. Sua filha vai morrer nesta cela e você vai estar aqui para ver. Você vai passar o resto da sua vida aqui. Caso se recuse a comer, vamos obrigá-la. Você vai viver para ver sua filha apodrecer. Para ver aquele rosto bonito virar osso e pó, enquanto você pensa nas escolhas que fez. Os guardas devem trocar sempre as tochas. Não quero que ela perca nada [Cersei] (Game of Thrones, 2011-2019).

A cena termina de modo muito semelhante à anterior: ao passo que se tem, em primeiro plano, a celebração de Cersei, tem-se, em segundo plano, o sofrimento das mulheres e, como paisagem sonora, gritos de desespero e trilha sonora em seu ápice. Parece-nos relevante, em especial diante dessas duas cenas, ponderar sobre um duplo lugar ocupado por Cersei. Ao mesmo tempo que a personagem, conforme veremos nas próximas seções deste texto, é refém de lógicas patriarcais, sendo vítima de um sistema que não compreende seu corpo e sua existência como passíveis de serem protagonistas no jogo dos tronos, ao alçar-se a determinadas posições de poder, Cersei vale-se destas

mesmas lógicas para afligir danos aos seus oponentes e, sobretudo, às mulheres que lhe desafiam (Lima, 2022).

Imagem 01: A bela, e perversa, Cersei Lannister



Fonte: elaborado pelo autor a partir de HBO.

3 UMA PUTA: A SEXUALIDADE EXACERBADA COMO MAIS UMA FALHA MORAL

As lágrimas não são a única arma de uma mulher. Tem outra entre as pernas, e é melhor que aprenda a usá-la. Irá descobrir que os homens usam as espadas com bastante desprendimento. Ambos os tipos de espada (Martin, 2012B, p. 1004).

- Quero caminhar [Tyrion]
- Não pode. Cersei ofereceu terras ao homem que trouxe sua cabeça [Varys]
- Ela devia oferecer a boceta. A melhor parte dela pela minha melhor parte [Tyrion] (Game of Thrones, 2011-2019).

O trecho que abre esta seção, e que traz uma fala de Cersei, dá-se em um contexto em que, em alguma medida, ela transmite o que compreende como um conhecimento relevante à Sansa Stark, então prisioneira de sua família. O trecho seguinte, um diálogo entre Varys e Tyrion, irmão de Cersei, explicita o que se pensa sobre a rainha e sobre seu comportamento. Para além de ter consciência de sua beleza, tal qual já evidenciado na seção anterior, Cersei, igualmente, vale-se dela a fim de, via sedução e também práticas sexuais, obter aquilo que deseja de homens que a cercam o que, na personagem, constitui-se em mais uma falha moral e lugar de desqualificação. Na percepção de Frankel (2014), ainda que seja uma das únicas personagens a defender o direito das mulheres serem autônomas e poderem governar, sua postura reiteraria determinados estereótipos em torno do feminino, tais como a dissimulação e, especialmente, a compreensão do corpo feminino como principal arma de uma mulher. Lorena Caminhas (2020), que se volta às imagens de violência contra a mulher/a vilã nas telenovelas, pondera como, em recorrentes situações, a “necessidade” de punição da personagem dá-se, sobretudo, “para corrigir determinada conduta que não se enquadra dentro da moralidade constituída [...] qualificando a imoralidade dessas mulheres e justificando a ação dos homens” (Caminhas, 2020, p. 08). Se em Robert, esposo de Cersei, o adultério a olhos vistos nunca foi uma questão, em Cersei a prática torna-se, junto a outras acusações, justificativa para sua prisão, tortura e punição exemplar diante do reino. “A falsidade de Cersei e suas consequências são um sintoma da cultura patriarcal. O filho bastardo de Ned e as muitas infidelidades de Robert são tomados

como comportamentos típicos de um senhor, mas o dela é um crime nacional” (Frankel, 2014, p. 90) (tradução nossa).

Em livros e em série Cersei envolve-se sexualmente com diversas personagens. Tal qual já mencionado, os seus três filhos, atribuídos a Robert, na verdade, são de seu irmão, Jaime, com quem mantém relações sexuais desde muito jovem e que é seu principal amante/cúmplice. Ainda no primeiro episódio, junto à Bran, filho mais jovem dos Stark, nos deparamos com a rainha, de quatro, transando com o irmão e demonstrando intenso prazer. O flagrante dá-se de modo semelhante nos livros. Interessante destacar como, à personagem perversa, à mulher que rompe com aquilo que dela se espera, não apenas a prática sexual, como também o prazer dali extraído, reitera um desvio de caráter.

Dentro do quarto, um homem e uma mulher lutavam. Estavam ambos nus. Bran não conseguia ver quem eram. As costas do homem estavam voltadas para ele, e seu corpo ocultou a mulher quando ele a empurrou contra a parede. Ouviam-se sons suaves e úmidos. Bran percebeu que se beijavam. Observou, assustado e de olhos esbugalhados, com a respiração apertada na garganta. O homem tinha uma mão entre as pernas da mulher, e a devia estar machucando, porque ela começou a gemer, com voz profunda [...] Bran viu-lhe o rosto. Os olhos dela estavam fechados e a boca aberta, gemendo. Os cabelos moviam-se de um lado para o outro quando a cabeça dela se deslocava para a frente e para trás, mas, mesmo assim, reconheceu a rainha (Martin, 2012A, p. 110).

Em determinado instante da saga literária, Varys, que detém extenso conhecimento sobre o que se passa na corte, comenta com Tyrion sobre o modo de agir de Cersei. “Eles agora são cavaleiros, todos os três, e sua irmã prometeu-lhes mais promoções [...] E o mais velho [...] sonha também com outros certos... *favores*. Você pode igualar a rainha moeda a moeda, não duvido, mas ela tem uma segunda bolsa que é bastante inesgotável” (Martin, 2012C, p. 211). Em outro instante, Tyrion, que tem conhecimento da relação que existe entre Cersei e Jaime, adverte o irmão sobre o caráter dela e, em especial, sobre outros amantes que ela possui. “Meu pobre, estúpido, cego, mutilado idiota. Terei de soletrar tudo para que entenda? Muito bem. Cersei é uma puta mentirosa. E tem andado fodendo Lancel e Osmund Kettleblack e provavelmente

até o Rapaz Lua, pelo que sei” (Martin, 2012C, p. 1338). Em uma passagem que ocorre nos livros, mas não na série, Cersei sente curiosidade, desejo e relaciona-se sexualmente com sua ama. É interessante destacar, em relação a este momento, como Cersei parece emular seu falecido marido, Robert, agindo, tal qual ele, com brutalidade e usando o excesso de vinho como justificativa. Cersei belisca, com força, os mamilos da companheira, afirma ser rainha e reclama seus direitos. Apesar disso, sente-se pouco estimulada, refletindo que era apenas com Jaime que sentia prazer. Acerca deste momento, em específico, concordamos com Frankel (2014), quando a autora afirma que o ato confere contornos mais concretos ao desejo de Cersei de, em um mundo de homens, comportar-se como um o que, neste caso, dá-se via violência na prática sexual. Em determinada cena da série (T07Ep03), Euron Greyjoy, que almeja casar-se com Cersei, leva até ela, como prisioneira, Ellaria, mencionada na seção anterior. Satisfeita, Cersei o seduz, dizendo que ele terá o que seu coração deseja assim que a guerra em curso fosse vencida. O que é interessante destacar, neste momento, é o diálogo, sem que Cersei ouça, que se dá entre ele e Jaime. “- Se você tiver algum conselho, eu gostaria de ouvir quando pudermos conversar como irmãos [Euron] - Conselho? [Jaime] - Ela gosta carinhosamente ou com brutalidade? Um dedo no traseiro? Agora não. Vamos conversar depois [Euron]”. Sobre esta cena, tal qual já discutido em texto anterior (Kolinski Machado, 2022), torna-se pertinente observar como, ainda que em posição de poder, Cersei segue sendo objetificada e reduzida a um lugar sexual e, por conseguinte, sendo percebida como subalterna perante o homem que sobre ela comenta.

Imagem 02: A puta, e sem caráter, Cersei Lannister



Fonte: elaborado pelo autor a partir de HBO.

4 UMA MÃE: ÚNICO LUGAR POSSÍVEL DE REDENÇÃO

- Você ama seus filhos. É sua única qualidade. E a maçã do seu rosto também [Tyrion] (Game of Thrones, 2011-2019).
- Como acha que a Mãe lá de cima veio até nós? Como homens e mulheres sentiram a sua presença? Através de suas próprias mães. Há muita falsidade em Cersei. Sabe disso. Mas quando ela fala de você, o amor de mãe ofusca tudo. O amor dela por você é mais real que tudo neste mundo porque não vem deste mundo [Alto Parda] (Game of Thrones, 2011-2019).

As passagens acima, em diferentes instantes da trama audiovisual (T02Ep01e T06Ep03), evocam a maternidade, e o amor materno, como único lugar possível de redenção para a antagonista Cersei Lannister. Na trama literária, ao rezar diante da imagem da Mãe, Catelyn Stark vê contornos de Cersei, reiterando este lugar.

Cersei também é mãe. Não importa quem é o pai daquelas crianças, ela sentiu-as chutando em seu ventre, deu-lhes à luz com a sua dor e seu sangue, alimentou-as em seu peito [...] Conseguia ver os traços orgulhosos, frios e belos da rainha Lannister gravados na parede. A fenda ainda estava lá. Mesmo Cersei era capaz de chorar pelos filhos (Martin, 2012B, p. 595).

Em cenário patriarcal, ainda que também possam desfrutar de determinados privilégios e possuam, em certa medida, poder, as mulheres nobres da saga e, em especial Cersei, que se casa com o rei, têm prioritariamente o dever de reproduzir, gerando herdeiros. Conforme lembra Ann-Kathrin Ruf (2020), que se volta à representação da maternidade em *Westeros*, Cersei ilustra como, sob o patriarcado, a maternidade é uma instituição. Em dado instante de *Game of Thrones* (T02Ep07), em diálogo com Sansa, Cersei afirma que trazer pequenos príncipes e princesas ao mundo seria a maior honra de uma rainha. Em seguida, a rainha reitera seu compromisso com a maternidade/com o amor materno.

Pode nunca amar ao rei, mas amará seus filhos. Permita-me compartilhar alguma sabedoria feminina com você neste dia especial. Quanto mais pessoas você ama, mais fraca você é. Fará coisas por eles que não deveria fazer. Agirá como uma boba para agradá-los, para mantê-los a salvo. Ame apenas aos seus filhos. Neste aspecto, uma mãe não tem escolha (Game of Thrones, 2011-2019).

Naquilo que se refere à maternidade de Cersei Lannister, consideramos pertinente acionar, aqui, uma cena, em específico (T02Ep09). Em um contexto de cerco à capital, e diante da iminente vitória do exército inimigo, Cersei está sentada no trono, com o filho mais novo, Tommem, em seu colo, prestes a envenená-lo e, em seguida, depreende-se, suicidar-se. Tal qual anteriormente, quando a imagem da mãe Cersei parece ocupar a imagem da Mãe, entidade, aqui, por analogia, é fácil reconhecer semelhanças com *Pietà*, famosa escultura de Michelangelo que representa Jesus, morto, nos braços de Maria (Lima, 2022).

Fique calmo, querido. Ninguém irá machucá-lo. Vou te contar uma história [...] Em Kingswood, moravam a leoa e seu filhote. Ela o amava muito. Mas havia outras coisas morando no bosque. Coisas más [...] O filhote estava assustado. Sua mãe disse: “você é um leão, meu filho, não deve ter medo. Pois um dia, todos os animais se curvarão perante você. Você será rei” [...] Eu o mantereí seguro, meu bem. Eu prometo! [Cersei] (Game of Thrones, 2011-2019).

O envenenamento é interrompido, no último instante, com a chegada de um aliado à sala do trono, o que faz com que Cersei perceba que foram vitoriosos. Ainda que o amor de Cersei pelos filhos seja evocado em diversos momentos, há que se destacar que, em seu mover-se pelo jogo dos tronos, ela igualmente fracassa naquilo que se refere ao cumprimento de seus deveres enquanto mãe. “A construção da personagem de Cersei, em última análise, transmite uma mensagem: que qualquer mulher má deve ser uma mãe ruim, e qualquer mãe ruim não pode ser uma boa pessoa” (Ruf, 2020, p. 27) (tradução nossa).

A primeira falha, pertinente de ser lembrada, refere-se ao fato de que seus três filhos (Joffrey, Myrcella e Tommem), atribuídos ao rei, são de seu irmão, Jaime. Para além deste aspecto, a poderosa rainha fracassa, também, em seu intento de proteger os filhos, visto que, ao longo da trama, enfrenta a morte dos três. Joffrey é envenenado no dia de seu casamento, morrendo, sufocado, nos braços da mãe (T04Ep02). Myrcella, que estava em outro reino, igualmente é envenenada. Cersei toma conhecimento de sua morte quando, ao esperar pela filha, no porto, percebe a chegada do cadáver (T06Ep01). “Ela era boa. Desde a primeira vez que respirou, era tão doce. Não sei de onde veio. Não era nada como eu. Nada de maldades, de ciúmes, somente o bem [...] pensava que se eu pudesse fazer algo tão bom, tão puro, talvez não fosse um monstro”. Tommem, por fim, comete suicídio em razão de sua mãe ter explodido o Septo de Baelor e ter assassinado sua esposa, Margaery (T06Ep10). Conforme será abordado na próxima seção, Cersei, em sua trajetória, sofre diversos tipos de martírio. Em diálogo com Ruf (2020, p. 28), acreditamos que tais punições, também, decorrem do fracasso em ser uma boa mãe. “O arco de Cersei demonstra as consequências punitivas para mães que buscam mais do que o poder materno. Embora Cersei ame muito seus filhos, ela anseia por mais do que apenas a realização através da maternidade” (tradução nossa). Grávida

e junto ao irmão, amante e pai de seus filhos, Cersei tenta, em vão, escapar do palácio em ruínas. Em seus momentos finais, mais uma vez a maternidade, e o amor pelos filhos, são acionados (T08Ep05). “Quero que nosso bebê sobreviva. Quero que nosso bebê sobreviva. Quero que nosso bebê sobreviva. Não me deixe morrer, Jaime. Por favor, não deixe”. Importante ressaltar que, ao que parece, a única maneira da personagem gerar empatia e comoção diante de sua morte é, justamente, a partir de seu único lugar de redenção: a maternidade. Se como vilã e como puta seu corpo tinha pouco peso (Butler, 2019), como grávida/mãe, ensina a série, haveria razões para que se pranteasse por sua morte.

Imagem 02: A mãe e o filho Cersei Lannister



Fonte: elaborado pelo autor a partir de HBO.

5 UMA MÁRTIR: QUANDO A VIOLÊNCIA É PEDAGÓGICA

- Quantas vezes tenho de lhe dizer para ter tento na língua, mulher? [Robert]
- A face de Cersei era a imagem do desprezo.
- Que brincadeira fizeram os deuses de nós dois - disse. - Por direito, você devia estar de saias e eu de cota de malha [Cersei].
- Roxo de raiva, o rei estendeu a mão e deu um violento golpe no rosto da rainha. Cersei Lannister tropeçou na mesa e estatelou-se, mas não gritou. Seus dedos magros afagaram a bochecha, onde a pele pálida e suave já começava a ficar vermelha. No dia seguinte o hematoma cobriria metade do rosto.
- Vou usar isto como um distintivo de honra - ela anunciou.
- Use-o em silêncio. Ou volto a honrá-la - prometeu Robert (Martin, 2012A, p. 551-552).

Em texto anterior (Kolinski Machado, 2022) falávamos em martírio feminino a fim de dar conta de um sofrimento intenso de mulheres que, no contexto do audiovisual massivo, cumpriria uma dupla função: entreter e, ainda, de ponto de vista pedagógico, ensinar às mulheres sobre espaços permitidos e interditados, mostrando as consequências àquelas que ultrapassassem os limites pré-estabelecidos. No que tange o destino das vilãs, as violências psicológicas e físicas, castigos exemplares, são uma fase comum em termos de arco narrativo (Caminhas, 2020). O trecho que abre esta seção mostra, ainda no início da saga literária, como era a relação entre Cersei e Robert que, neste instante, também envolve uma agressão física. Em dado momento da trama audiovisual (T01Ep05), em uma das poucas cenas em que aparecem juntos, rindo, Cersei e Robert se divertem ao comentarem que, apesar dos desafios do reino, o que o mantém unido seria o casamento de ambos.

- Então, aqui estamos, dezessete anos depois, mantendo a união. Você não se cansa? [Robert]
- Todos os dias [Cersei].
- Por quanto tempo o ódio mantém a união? [Robert]
- Bem, dezessete anos é bastante tempo [...] Como ela era? [Cersei]
- Você nunca perguntou sobre ela. Por que não? [Robert]
- Primeiro, porque quando eu dizia o nome dela parecia que ela ressuscitava. Pensei que se eu não falasse dela ela apenas desapareceria. Quando percebi que isso era impossível recusei-me a perguntar, por orgulho. Não lhe devo satisfação sobre o que acho importante perguntar. Então ficou claro que meu orgulho nada significava para você. Eu acho que você até gostava [Cersei].
- Então por que agora? [Robert]

- Que mal o fantasma de Lyanna Stark nos faria além do que nós já fizemos a nós mesmos? [Cersei]
- Você quer saber a terrível verdade? Não consigo me lembrar de como ela era. Só sei que ela era tudo o que eu queria. Alguém a tirou de mim e os Sete Reinos não preencheram o vazio deixado [Robert].
- Já senti algo por você uma vez, sabia? Mesmo depois que perdemos nosso primeiro filho. Por um bom tempo, na verdade. Teria sido viável para nós? Teria sido possível em algum momento? [Cersei]
- Não. Isso a faz se sentir pior ou melhor? [Robert]
- Não sinto nada [Cersei] (Game of Thrones, 2011-2019).

Para além das humilhações e continuadas traições (estas últimas de ambas as partes, cabe destacar) que também compõem o casamento distante de Cersei e Robert, ao longo de seu percurso a rainha passa por diversas formas de violência. Já viúva, em determinado momento de *Game of Thrones* (T04Ep03), diante do corpo do filho, que estava sendo velado, é estuprada por Jaime, seu irmão/amante. No contexto de uma discussão, após dizer que ela é uma mulher abominável, Jaime a segura com força, empurrando-a contra o lugar onde está exposto o cadáver e rasga suas saias, antes de deitar-se sobre ela, no chão. Em vão, Cersei afirma que aquilo não é certo, pede para que ele pare e chora. Interessante pontuar, sobre este acontecimento, que ele se dá de forma distinta na trama literária, onde não há estupro, mas uma relação sexual consensual (Frankel, 2014), dando a ver que, no contexto audiovisual, mais esta violência foi considerada cabível à antagonista. Sugerimos, ainda, que tal adaptação, igualmente, diz da reiteração de uma fórmula comum no audiovisual massivo: a da objetificação de corpos de mulheres e constituição de seu martírio como lugar de interesse/desejo (Kolinski Machado, 2022). Em outro momento, sem interesse em casar-se novamente, é avisada que precisa estabelecer vínculos políticos, procriar e dar fim aos boatos (verdadeiros) de sua relação incestuosa.

- Vossa Graça - disse Sor Kevan com cortesia - é uma mulher jovem, ainda bela e fértil. Certamente não vai querer passar o resto de seus dias sozinha. E um novo casamento afastará de uma vez por todas essas histórias de incesto.
- Enquanto permanecer sem casar, estará permitindo que Stannis espalhe essa repugnante difamação - disse Lorde Tywin à filha. - Precisa ter um novo marido em sua cama, para lhe gerar filhos.
- Três filhos são mais do que suficientes. Sou Rainha dos Sete Reinos, não uma égua reprodutora! A Rainha Regente!
- É minha filha, e fará o que eu ordenar (Martin, 2012C, p. 340).

Tal qual mencionado mais brevemente, em dado momento da trama Cersei é feita prisioneira, sob as acusações de adultério, incesto e regicídio (todas procedentes). Em sua cela, Cersei é continuamente humilhada e maltratada.

– Vim ouvir você falar sobre os assassinatos e as fornicações – a Septã Unella rosnava, enquanto sacudia a rainha para acordá-la. A Septã Moelle dizia que eram seus pecados que a mantinham sem dormir. – Apenas os inocentes conhecem a paz de um sono descansado. Confesse seus pecados, e dormirá como um bebê recém-nascido [...] Perdera todo o senso de quanto tempo estava presa naquela cela, no alto de uma das sete torres do Grande Septo de Baelor. Envelhecerei e morrerei aqui, pensou, desesperada (Martin, 2012E, p. 1034-1035).

A fim de sair do cárcere, e poder retornar ao palácio para aguardar julgamento, Cersei, depois de ter os cabelos violentamente cortados, é obrigada a realizar uma marcha de expiação, desfilando nua, pela cidade, ao passo que é ofendida verbal (puta e vagabunda, em especial) e fisicamente (a população, que assiste ao espetáculo patriarcal, joga restos de alimento, atira coisas sobre ela)⁵. Nos livros, em capítulo no qual é narradora, observamos o acontecimento pelo olhar da personagem. “Tufos de cabelo dourado caíam no chão. Ela não tivera permissão de mantê-lo devidamente penteado em sua cela, mas mesmo sem lavar e emaranhado, brilhava como se tivesse sido tocado pelo sol. Minha coroa, a rainha pensou. Eles tiraram a outra coroa de mim, e agora estão roubando esta também” (Martin, 2014E, p. 1221). Há que se destacar que, acrescentando outras camadas de sofrimento ao martírio enfrentado (Kolinski Machado, 2022), Cersei, reconhecida por sua beleza, também se dá conta de que, sem tantos adornos, e já mais velha, e naquele estado deplorável, tornava-se ainda mais subalterna em um regime patriarcal.

Palavras são vento, ela pensou, palavras não podem me ferir. Sou bonita, a mais bela mulher de toda *Westeros*, Jaime diz isso, Jaime nunca mentiria para mim. Mesmo Robert, Robert nunca me amou, mas ele via que eu era bonita, ele me queria. Mas não se sentia bonita. Ela se sentia velha, usada, suja, feia. Havia estrias em sua barriga das crianças que parira, e os seios não eram mais tão firmes quanto eram quando era mais jovem. Sem um vestido para mantê-los, cediam contra seu peito. Eu não devia ter feito isso. Eu era a rainha deles, mas agora eles viram, eles viram, eles viram. Eu nunca deveria tê-los

⁵ Sobre tais acontecimentos, em específico, ver os Kolinski Machado, 2022 e Kolinski Machado; Carvalho, 2025.



deixado ver. Vestida e coroada, ela era uma rainha. Nua, sangrando, mancando, era apenas uma mulher, não muito diferente das esposas deles, mais parecida com suas mães do que com suas belas filhinhas donzelas. O que eu fiz? Havia algo em seus olhos, ardendo, borrando a visão. Não podia chorar, não podia chorar, os vermes não deviam vê-la chorando (Martin, 2012E, p. 1230).

À bela e perversa vilã, puta e mãe que fracassa e, sobretudo, à mulher que não permanece restrita ao espaço que lhe foi delimitado pelo patriarcado, uma sorte de malogros se faz necessária a fim de atender ao prazer visual (Mulvey, 1983) de uma audiência idealizada (como masculina e heterossexual) e, ainda, para que sirva de exemplo para outros corpos que ousem almejar a posições que lhes são interditas. “A violência, que se manifesta principalmente na forma de agressão física e verbal e também por meio da humilhação (pública ou privada), aparece na trama como o momento de castigar e educar as mulheres” (Caminhas, 2020, p. 05). Sob tal lógica, diante de cenário não ficcional constituído por altos índices de violência contra a mulher, diversas produções ficcionais/audiovisuais sugerem, recorrentemente, que tais punições, “merecidas”, são “necessárias”, uma vez que seriam proporcionais às maldades cometidas por tais figuras femininas controversas. Como lembra Caminhas (2020), o caráter amoral destas mulheres monstruosas (dissimuladas, ardilosas, perversas), que rompem com aquilo que se designa como um ideal de feminilidade, surge como justificativa para as agressões que lhe são impostas. Com Cersei, em *Westeros*, tais estratégias narrativas se repetem e, ao fim, seu martírio é celebrado.

Imagem 04: “Cersei merece sofrer”



Fonte: elaborado pelo autor a partir de HBO.

6 À GUIA DE CONCLUSÃO: QUEM É/QUEM PODE SER CERSEI NA FILA DO PATRIARCADO?

- Quando pequenos, Jaime e eu éramos tão parecidos que até nosso pai não nos conseguia distinguir. Às vezes, para fazer graça, vestíamos a roupa um do outro e passávamos um dia inteiro como o outro. Mas, mesmo assim, quando deram a Jaime a primeira espada, não havia nenhuma para mim. "O que eu ganho?", lembro-me de ter perguntado. Éramos tão parecidos que nunca entendi por que nos tratavam de forma tão diferente. Jaime aprendeu a lutar com espadas, lanças e maças, enquanto eu fui ensinada a sorrir, cantar e agradar. Ele era herdeiro de Rochedo Casterly, enquanto eu estava destinada a ser vendida a um estranho qualquer como se fosse um cavalo, para ser montada sempre que meu novo dono quisesse, espancada sempre que ele desejasse, e, com o tempo, posta de lado em favor de uma potra mais nova. O destino de Jaime seria a glória e o poder, enquanto o meu era o parto e o sangue da lua (Martin, 2012B, p. 1006).

Em diversos instantes da trama, em livros e em telas, Cersei Lannister questiona os lugares que lhes foram previamente designados em razão de seu gênero (Evans, 2018). Em mais de um momento, pergunta como seriam as coisas se ela, com sua força e personalidade, fosse um homem, podendo, por consequência, mover-se com mais destreza em um mundo masculino e colhendo dividendos do patriarcado, ao invés de ser refém deste. Em determinada cena (T03Ep04) há um diálogo, entre Cersei e seu pai, que consideramos pertinente recuperar. Ao comparar-se com os irmãos, Cersei pergunta se o pai já pensou que seria ela a única capaz de, de fato, contribuir para o legado da família. Em resposta, Tywin afirma não ter desconfianças de suas capacidades por ela ser uma mulher, mas por não ser tão esperta quanto pensa ser. A despeito da declaração, percebe-se facilmente, no discurso, o mover de engrenagens patriarcais que, mais uma vez, aloca a mulher (mesmo quando rainha mãe) em lugares da controlada, e não daquela que detém do controle.

O objetivo da pesquisa aqui relatada, conforme já exposto, consistiu em, a partir de determinados instantes da trajetória da antagonista Cersei Lannister, observar os sentidos constituídos em torno do feminino. Para tanto, tendo como base a narrativa literária e audiovisual da saga, empreendemos uma análise crítica cultural da mídia (Kellner, 2001), sob perspectiva/inspiração feminista e ancorados em referenciais caros aos estudos de gênero. Percebemos, então, quatro imagens de controle (Collins, 2019),

que circunscrevem e restringem a sua existência, dizendo de possibilidades e impossibilidades de ser e estar naquele mundo enquanto mulher. Na condição de vilã, bela e ardilosa, Cersei é mulher que age violentamente, muitas vezes emulando lógicas masculinas, a fim de alçar-se a lugares que poder que, desde sempre, lhes foram interditados. Como puta, Cersei é a mulher que, via sexualidade exacerbada, denota, também a partir deste traço de caráter, uma falha moral. Em sendo mãe, seu único lugar de redenção, ainda assim fracassa. Falha em sua missão de proteger seus filhos e dá a ver que, em sendo uma mulher perversa, igualmente não poderia ser uma boa mãe. Por fim, à mulher que desafia o patriarcado, que perturba um sistema que se vale da subjugação de mulheres para seguir em operação, o martírio torna-se merecido e necessário. O sofrimento intenso é entretenimento e, ainda, exemplo, que diz do que está à espera daquelas que não sabem qual é o seu lugar. Se, como ensina Cersei em dado instante da saga (T02Ep01), poder é poder, há que se ressaltar que, em *Westeros*, homens e mulheres disputam o jogo dos tronos de modos muito distintos, ocupando posições muito diversas e lidando com o patriarcado em lugares assimétricos.

REFERÊNCIAS

- BEATON, Elizabeth. Female Machiavellians in Westeros. In: GJELSVIK, Anne; SCHUBART, Rikke. **Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements**. Bloomsbury Publishing USA. 2016, p. 193-217.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro. 1967.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: N-1. 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Editora Record, 2012.
- CAMINHAS, Lorena. Violência de gênero e telenovelas nacionais: um diagnóstico crítico. **Tempo Social**, on-line, v. 32, n. 3, p. 421-444, set-dez. 2020.
- COLLINS, Patricia. Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. (1. ed.). Boitempo, 2019.

EVANS, Tania. Vile, Scheming, Evil Bitches? The Monstrous Feminine Meets Hegemonic Masculine Violence in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones. **Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies**, Australian National University, v. 5, ed. 1, p. 14-27, Junho 2018.

FRANKEL, Valerie Estelle. **Women in Game of Thrones: power, conformity and resistance**. McFarland. 2014.

GAME OF THRONES. Realização: David Benioff; Daniel Brett Weiss. HBO, EUA, 2011-2019. 39 DVDs (4.216 min).

HAYSOM, Sam. 'Game of Thrones' star Lena Headey hints Cersei is headed to an even darker place. 2016. Disponível em: https://mashable.com/article/lena-headey-cersei-season-7?test_uuid=003aGE6xTMbhuvdzpnH5X4Q&test_variant=a Acesso em: 08/2025.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Edusc, 2001.

KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero; CARVALHO, Ana Carolina Fonseca. Mulheres “estranhas”: (Im)possibilidades do feminino em Westeros. **Esferas**, v. 1, n. 32, 1 maio 2025.

KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. Notas sobre o martírio feminino em Game of Thrones. **E-Compós**, [S. l.], v. 25, 2022.

LIMA, Laryssa Gonçalves de. Gênero e representação na série Game of Thrones: as possibilidades e impossibilidades das mulheres através da trajetória de Cersei Lannister. 2022. 90 f. **Monografia** (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022.

MARTIN, George RR. **A Dança dos Dragões**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012e.

MARTIN, George RR. **A Fúria dos Reis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012b.

MARTIN, George RR. **A Guerra dos Tronos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012a.

MARTIN, George RR. **A Tormenta de Espadas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012c.

MARTIN, George RR. **O Festim dos Corvos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012d.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 437-453.

ROCHA, Larissa Leda Fonseca. Má! Maravilhosa! lindas, louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 2016. 299 f. **Tese** (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

RUF, Ann-Kathrin. Representation of Motherhood in Game of Thrones. **DEARCADH: Graduate Journal of Gender, Globalisation and Rights**, NUI Galway, v. 1, p. 21-33, 2020.
SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, 2015.

WARNER, Michael (editor). **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory**. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1991.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**, Egales, Barcelona, 2010.

Original recebido em: 16 de agosto de 2025.

Aceito para publicação em: 03 de abril de 2026.

Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça

Doutor em Ciências da Comunicação (UNISINOS). Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social/Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social (UFMG) e Comunicação (UFOP).



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional