

### FEMINILIDADE COMO MÁSCARA: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE CERSEI EM *GAME OF THRONES*

*Femininity as Mask: A Psychoanalytic Reading of Cersei in Game of Thrones*

*Feminidad como Mascarilla: Una Lectura Psicoanalítica de Cersei en Game of Thrones*

*La Féminité comme Masque : Une Lecture Psychanalytique de Cersei dans Le Trône de Fer*

10.5020/23590777.rs.v22i3.e10435

---

#### **Juliane de Oliveira Silva**

Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Docente do curso de Graduação em Psicologia na Faculdade Anhanguera. Membro efetivo do Centro de Estudos e Eventos Psicanalíticos de Uberlândia (CEEPU).

#### **Luiz Carlos Avelino da Silva**

Mestre em Psicologia Clínica pela Universidade de Brasília (UNB) e Doutor em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (USP).

---

#### **Resumo**

Este trabalho teve como objetivo analisar os sentidos possíveis para o feminino a partir da personagem Cersei do seriado *Game of Thrones*. Utilizou-se o método psicanalítico, através das técnicas de observação psicanalítica, diário clínico, leitura dirigida pela escuta e transferência do pesquisador ao texto. Cersei se apresenta como mascarada, uma vez que se recobre com as representações da mãe e da puta. A máscara feminina pode ser entendida como um signo fálico que confere valor e aceitação em uma sociedade falocêntrica e patriarcal. A máscara estaria ancorada na performance, e não na singularidade e no reconhecimento de si. Assim, na medida em que as mulheres lançam mão desse artifício para se estabelecerem, reinvestem o mesmo sistema que significa o feminino enquanto depreciado. O feminino é abordado a partir da dicotomia castrado/não castrado, revelando um funcionamento fálico-narcísico, de horror à castração e repúdio à feminilidade. O registro psíquico da feminilidade confronta-se com o registro fálico, escancarando inscrições pulsionais primitivas, que muitas vezes se encontram escondidas por defesas onipotentes. O recurso da violência se coloca como uma reação defensiva primitiva frente à realidade da castração, cujo alvo encarna no ser castrado: sujeitos, homens e mulheres, atacam as mulheres visando destruir sua própria feminilidade. A experiência feminina perpassa a diversidade, uma vez que o processo de se tornar mulher revela inúmeras possibilidades de exercício da mulheridade. Dessa forma, a busca da identidade feminina revela um descentramento do sujeito que busca um novo modo de estar no mundo, através da admissão da feminilidade.

**Palavras-chave:** psicanálise; feminilidade; interpretação.

#### **Abstract**

*This work aimed to analyze the possible meanings of the feminine from the character Cersei from the Game of Thrones series. The psychoanalytic method was used, through the techniques of psychoanalytic observation, clinical diary, and reading directed by listening and transferring the researcher to the text. Cersei presents herself as masked, as she covers herself with representations of the mother and the whore. The female mask can be understood as a phallic sign that confers value and acceptance in a phallogentric and patriarchal society. This mask would be anchored in performance and not in singularity and self-recognition. Thus, to the extent that women make use of this artifice to establish themselves, they reinvest the same system that signifies the feminine as depreciated. The feminine is approached from the castrated/non-castrated dichotomy, revealing a phallic-narcissistic functioning of horror at castration and repudiation of femininity. The psychic register of femininity is confronted with the phallic register opening up primitive drive inscriptions, which are often hidden by*

---

*omnipotent defenses. The use of violence emerges as a primitive defensive reaction to the reality of castration, whose target embodies the being castrated: subjects, men and women, attack women to destroy their femininity. The female experience permeates diversity since the becoming a woman process reveals countless possibilities for exercising womanhood. In this way, the search for female identity reveals a decentering of the subject who seeks a new way of being in the world through the admission of femininity.*

**Keywords:** *psychoanalysis; femininity; interpretation.*

### **Resumen**

*Este trabajo tuvo el objetivo de analizar los posibles sentidos para el femenino a partir del personaje Cersei de la serie Game of Thrones. Fue utilizado el método psicoanalítico, por medio de técnicas de observación psicoanalítica, diario clínico, lectura conducida por escucha y transferencia del investigador al texto. Cersei se presenta como enmascarada, una vez que se recubre con las representaciones de la madre y la puta. La mascarilla femenina puede ser entendida como un signo fálico que aporta valor y aceptación en una sociedad falocéntrica y patriarcal. La mascarilla estaría anclada en la performance, y no en la singularidad y reconocimiento de uno mismo. Así, en la medida en que las mujeres utilizan de este artificio para su estabilidad, reinvierten el mismo sistema que significa el femenino mientras depreciado. El femenino es abordado a partir de la dicotomía castrado/no castrado, revelando un funcionamiento fálico-narcísico, de horror a la castración y rechazo a la feminidad. El registro psíquico de la feminidad se confronta con el registro fálico, abriendo inscripciones pulsionales primitivas, que muchas veces se encuentran escondidas por defensas omnipotentes. El recurso de la violencia se pone como una reacción defensiva primitiva ante la realidad de castración, cuyo blanco encarna en el ser castrado: Sujetos, hombres y mujeres, atacan a las mujeres con el objetivo de destruir su propia feminidad. La experiencia femenina traspasa la diversidad, una vez que el proceso de volverse mujer revela inúmeras posibilidades de ejercicio de mujeridad. De esta forma, la búsqueda de la identidad femenina revela una descentralización del sujeto que busca un nuevo modo de estar en el mundo, por medio de la admisión de la feminidad.*

**Palabras clave:** *psicoanálisis; feminidad; interpretación.*

### **Resumé**

*Ce travail visait à analyser les significations possibles pour le féminin à partir du personnage Cersei de la série Le Trône de Fer. La méthode psychanalytique a été utilisée, à travers les techniques d'observation psychanalytique, de journal clinique, de lecture dirigée par écoute et de transfert du chercheur vers le texte. Cersei se produit comme une masquée, alors qu'elle se couvre de représentations de la mère et de la pute. Le masque féminin peut être compris comme un signe phallique qui confère valeur et acceptation dans une société phallogénique et patriarcale. Le masque serait ancré dans la performance, et non dans la singularité et dans la reconnaissance de soi. Ainsi, dans la mesure où les femmes profitent de cet artifice pour s'établir, elles réinvestissent le même système qui signifie le féminin comme déprécié. Le féminin est abordé à partir de la dichotomie castré/non castré, révélant un fonctionnement phallique narcissique, d'horreur de la castration et rejet de la féminité. Le registre psychique de la féminité se confronte au registre phallique, révélant des inscriptions pulsionnelles primitives, souvent cachées par des défenses omnipotentes. Le recours de la violence est une réaction défensive primitive à la réalité de la castration, dont la cible est incarnée dans l'être castré : des sujets, hommes et femmes, attaquent les femmes pour détruire leur propre féminité. L'expérience féminine imprègne la diversité, car le processus de devenir une femme révèle d'innombrables possibilités pour l'exercice de la féminité. De cette façon, la recherche de l'identité féminine révèle un décentrement du sujet qui cherche une nouvelle façon d'être au monde, à travers l'admission de la féminité.*

**Mots-clés:** *psychanalyse ; féminité ; interprétation.*

---

Os caminhos do feminino e da feminilidade na psicanálise refletem sua condição enquanto objeto de estudo em si mesma. Autores como Alonso (2002) e Holovko (2008) sinalizam a polissemia que o termo *feminino* em psicanálise adquire. Donadeli (2017), ao comentar a (in)acessibilidade de algumas pesquisas, aponta que o enigma do feminino permeou diversos estudos psicanalíticos através de sua presença/ausência, em uma impossibilidade de ser apreendido em totalidade. Por outro lado, Branco e Brandão (2004) sinalizam a importância de se reconhecer tal (im)possibilidade e ainda assim seguir adiante.

O presente ensaio, que consiste em um recorte de uma pesquisa de mestrado, teve como objetivo geral analisar os sentidos possíveis para o feminino no seriado *Game of Thrones*, e como objetivo específico analisar o feminino a partir da personagem Cersei. Cabe assinalar que ainda que o seriado nos apresente diversos personagens femininos que ganham destaque ao longo da narrativa, como Sansa Stark ou Daenerys, tais personagens são acompanhadas de elementos que as

vinculam diretamente ao seu legado familiar: lobos e dragões. Nesse sentido, a escolha por Cersei se justifica na medida em que esta assume uma posição ativa e singular na trama ainda nas primeiras temporadas do seriado.

Destacamos que ainda que o termo feminino em psicanálise seja polissêmico, ao longo deste trabalho ele será empregado de modo a compreender o sentido atribuído ao conjunto de características e funções, bem como os estereótipos ao redor dos quais os indivíduos do sexo feminino se organizam em um determinado contexto (Stoller, 1968). Consideramos assim que “o que é ser mulher e como sê-lo, estão instituídos no imaginário social e implantados de fora, estando construídos, portanto, por enquanto, dentro das relações de dominação” (Alonso, 2002, p. 25).

## O seriado *Game of Thrones*: Mundos Fantásticos, Subjetividade e Cultura

Adaptado da saga de livros de autoria de George R. R. Martin *A Song of Ice and Fire*, o enredo do seriado televisivo *Game of Thrones* acompanha os conflitos de famílias em sua disputa pela hegemonia do poder em universo ficcional medieval. Nossa leitura é de que ao se metaforizar em um contexto medieval, *Game of Thrones* pode nos dizer com muita clareza sobre o contemporâneo. Para Oliveira (2016) ser contemporâneo em psicanálise consiste em tomar distância de seu tempo, relacionando-o com outros tempos, seja ao olhar para passado e perceber o arcaico existente no moderno, seja ao vislumbrar um futuro que ainda não chegou e, por vezes, fazer uso deles, ao mesmo tempo em que se reconhece necessariamente pertencente a seu tempo, sabendo que dele não se pode fugir.

Nesse sentido, conteúdos surreais e fantásticos, em uma linguagem que pode ser considerada onírica, revelam aquilo que é mais humano. Segundo Freud (1923/1996d, p. 128), alguns sonhos representam “versões livres dos pensamentos oníricos latentes por trás deles e são comparáveis a escritos criativos bem-sucedidos que foram artisticamente elaborados e nos quais os temas básicos ainda são reconhecíveis, malgrado tenham sido submetidos a alguma reordenação e transformação”. Esse tipo de sonho, continua ele, poderia ser analisado no tratamento como uma introdução a pensamentos e lembranças daquele que sonhou (Freud, 1923/1996d).

Portanto, interpretamos o conteúdo fantástico/medieval do seriado enquanto conteúdo manifesto, que opera para ocultar os discursos e as mensagens latentes. Dessa forma, as mensagens latentes se tornam tão mais relevantes na medida em que se escancaram o que passa despercebido, pois o conteúdo latente pode lançar mão de “justificativas” manifestas para construir os sentidos que quiser, como ocorre no caso dos atos falhos, sintomas e sonhos.

Freud (1908/1996b) compara o escritor a uma criança que brinca, na medida em que esta investe emoção na criação de um mundo imaginário, levado a sério, sem que esse novo mundo e a realidade externa se misturem. Esse proceder consiste em uma tentativa de satisfação, continua ele, a partir da correção da realidade insatisfatória, autorizando o sujeito à produção de seus próprios devaneios, realizando desejos pela via da fantasia. Freud (1908/1996b) aponta ainda que o leitor, e aqui podemos nos estender um pouco mais e considerar também o espectador, reconhece na obra a realização de um desejo que também lhe foi tirado e, em nosso caso de análise, a violência e o sexo pela via do espetáculo. Acreditamos que esse pode ser um dos fatores que contribuíram para o fascínio e popularidade despertados pelo seriado que, durante a realização deste estudo, ainda estava em produção.

Pensamos uma proximidade entre a psicanálise e fantasia, na medida em que ambas podem criar espaços psíquicos tão reais e potentes quanto a realidade concreta da vida, e, a partir deles, operar resolvendo conflitos e constituindo identidades. No texto *Personagens Psicopáticos no Palco* (Freud, 1942/1996a), Freud já destacava que uma das funções do drama consiste justamente em abrir fontes de prazer ou gozo na vida afetiva, proporcionando descarga de afetos do espectador. De acordo com Alonso (2002), as produções culturais e artísticas expressam as contradições e impasses do nosso tempo e cabe aos analistas dialogarem com elas e as interrogarem.

Menezes (2012) comenta que para Freud a energia pulsional que marca as relações com o outro, seja este outro a mãe, o pai, a família ou a cultura, determina as características do laço social estabelecido e fundamenta a constituição da subjetividade via identificações. A cultura, entendida como o conjunto de formas simbólicas e de representações por meio das quais o sujeito apreende o mundo e de como se coloca no campo histórico (Birman, 2007), encontra seu eco no sujeito, proporcionando a expressão de afetos e sensações. Segundo Menezes (2012, p. 51), “é a identificação, integrada à formação do ideal do eu que articula o funcionamento dos indivíduos nos grupos e instituições”, sendo esse mecanismo de importância vital para o processo de subjetivação e, portanto, à formação dos laços sociais e das psicopatologias contemporâneas. De acordo com Birman (2000, p. 242), “as identificações na subjetividade são produzidas no contexto da alteridade, não sendo então possível pensar naquelas sem esta”. Nesse sentido, entendemos que nossos conteúdos internos se fundam também a partir de elementos externos.

Portanto, podemos considerar alguns produtos da televisão contemporânea como modelos para a identificação e constituição da subjetividade. Bebendo, então, das fontes da investigação psicanalítica, partimos em busca de sentidos para o feminino na cultura a partir da personagem Cersei do seriado *Game of Thrones*, bem como do que é possível apreender dessa leitura para a contemporaneidade.

## Método

Destacamos que nesta pesquisa o método psicanalítico foi utilizado desde o início: não nos propusemos a realizar uma mera aplicação da teoria no fenômeno analisado, mas pelo contrário, permitir que os conceitos emergjam durante o processo de análise. Para tanto, algumas técnicas foram definidas para nossa pesquisa. A primeira delas consistiu em revisitar o seriado, assistindo todos os episódios até a sétima temporada<sup>1</sup>, pautados pela observação psicanalítica, dirigida às manifestações da dinâmica psíquica ali encarnada.

A segunda técnica foi a instrumentalização da transferência via construção do diário clínico. Com o uso do diário clínico, a experiência subjetiva é transformada em dados clínicos e posteriormente em texto, como orientado por Iribarry (2003), pois o pesquisador pode deixar fluir associações significantes formando uma trama, um tecido textual, em que sua experiência fica registrada. Assim, a vivência subjetiva da pesquisadora após cada episódio foi anotada em um diário clínico cujos dados, compostos por suas associações, afetamentos e interpretações foram analisados e convertidos em texto, com o registro de cenas, personagens e seus contextos considerados mais relevantes, a partir do material obtido transferencialmente.

Com esse material registrado no diário clínico, já fruto de uma elaboração, passou-se para outras duas técnicas psicanalíticas de interpretação, a leitura dirigida pela escuta e transferência do pesquisador ao texto, permitindo a emergência de sentidos e buscando “identificar significantes cujo sentido assume o caráter de uma contribuição original para o problema de pesquisa norteador da investigação” (Iribarry, 2003, p. 129). Operando com essas técnicas, elaboramos um inventário de personagens femininas da série.

Em seguida, utilizando a leitura dirigida pela escuta, foram construídas duas categorias de análise, nas quais as personagens foram alocadas a partir da posição discursiva que desempenham na narrativa: 1) Jogo dos Tronos, mulheres que exercem participação ativa na trama, conseguindo por seus atos alterar o seu destino e o de outrem; e 2) Fundo de cena, mulheres que são apresentadas como expectadoras da trama e de seus destinos, muitas vezes sendo objetificadas e relegadas à função de cenário. Posteriormente, conjecturamos que, independentemente da categoria de análise, as mulheres figuravam como sombras, ofuscadas por figuras masculinas dominantes, e tinham suas funções definidas a partir da relação e do vínculo estabelecido com esses homens.

Constatamos aqui uma naturalização do papel feminino e da passividade a ele atribuído: seriam todas elas mulheres de fundo de cena? Partindo dessas reflexões, dentre inúmeras personagens de *Game of Thrones*, uma delas se destacou, na medida em que sua história convida a uma reflexão mais detalhada e a um olhar mais atento: Cersei Lannister. Atentos ao percurso metodológico proposto, levamos esse afetamento em consideração e nos propomos a buscar e deixar emergir sentidos para tal utilizando a leitura dirigida pela escuta. Destacamos ainda que desde o começo está posto que mesmo diante da multiplicidade de Cersei, a transferência da pesquisadora ao texto se dá com uma dimensão, a máscara feminina e o aspecto do Jogo dos Tronos. Foi através de Cersei que prosseguimos a análise, culminando na elaboração de um ensaio que produziu o laço com a teoria.

### Como é ser Mulher em *Game of Thrones*?

Na narrativa, as mulheres são ofuscadas por figuras masculinas dominantes, sendo definidas a partir do vínculo estabelecido com esses homens. São personagens objetificadas, parte do patrimônio masculino, como preconizado pelo direito romano (Araújo, 1999). Logo, trata-se de uma sociedade patriarcal.

A vida dessas personagens é dura e sem magia, pois precisam enfrentar as mais diversas formas de violência e abusos. Ainda que no seriado seja recorrente e constante a apresentação de elementos mágicos e fantásticos, que sob um ponto de vista psicanalítico consistem em alegorias, representações metafóricas de aspectos primitivos ainda não simbolizados, destacamos que o próprio feminino é esvaziado de suas representações fantásticas, na forma de princesas, rainhas, bruxas, fadas e outras. Interpretamos isso no sentido de que às mulheres não é permitido sonhar, fabular.

Embora expostas a situações de sofrimento, violência e abusos, alguns personagens conseguem ser resilientes e superar a maior parte de suas adversidades. Tais personagens, salvo raras exceções<sup>2</sup>, são mulheres que habitam um mundo hostil e de barbárie, no qual apenas a força e a masculinidade são valorizadas. No entanto, mesmo imersas nesse contexto viril, elas acabam revelando-se muito mais potentes que o imaginado.

---

1 A oitava e última temporada da série teve sua estreia mundial após a conclusão deste estudo.

2 Homens que não correspondem ao ideal de masculinidade, sendo considerados por outros personagens como fracos, inferiores, repulsivos, “meio-homens”: aleijados, eunucos, anões, filhos bastardos. Nossa percepção é de que uma “insuficiência masculina” seria uma possível causa que os relega a essa condição.

Por outro lado, percebemos que essas personagens representam alguns aspectos do feminino de forma engessada e dissociada, na medida em que as mulheres que saem da sua função ou que fracassam em desempenhá-la são severamente punidas ou mortas. Referem-se a posições estáticas, mulheres cercadas. Nesse sentido, destacamos a presença de “guias” para ensinar como é ser uma mulher, “pastoreá-las”. Há invariavelmente a insinuação de uma trajetória evolutiva nesse processo, em que todas as personagens femininas se deparam com dilemas mor(t)ais ao longo de suas trajetórias. Se o conflito for suficientemente bem resolvido, a personagem encontra desenvolvimento, mas se não o for, será castigada, muitas vezes, com a morte.

Além disso, consideramos que nosso próprio estudo sofre dos sintomas que tenta denunciar: as personagens são descritas em função de seus vínculos com homens também pela pesquisadora, com aspectos femininos cerceados e engessados, revelando as marcas do patriarcado. Relembramos Morgana de Avalon<sup>3</sup>, que já nos advertia que através do pensamento criamos o mundo que nos cerca, literalmente nossa própria cerca!

Ademais, as mulheres de *Game of Thrones* podem ser alocadas em duas categorias de análise, construídas segundo a posição discursiva que desempenham na narrativa, como anteriormente assinalamos: Jogo dos Tronos e fundo de cena. No Jogo dos Tronos se agrupam poucas mulheres, as quais são destinadas a papéis específicos com alguma dose de liberdade e poder, desde que saibam como ocupá-los. A posição de fundo de cena, por sua vez, revela personagens impotentes frente às adversidades e violências que testemunham, espectadoras passivas do seu próprio destino. São mulheres que aparecem, literalmente e metaforicamente, ao fundo da cena. Objetificadas, elas exercem função de cenário, decoração, acessório, para contextualização cênica ou narrativa, e são consideradas inferiores até mesmo por outras mulheres, pois elas “cacarejam como galinhas assustadas”, como afirma a Rainha Cersei, no episódio nove da segunda temporada (Martin & Marshall, 2012).

Ainda que algumas mulheres se destaquem participando no Jogo dos Tronos, são convocadas a estar em lugares de sombra ou em posições masculinas. São mostradas como mulheres exóticas e excepcionais, exercendo fascinação e mistério. Sustentamos a hipótese de que o Jogo dos Tronos, o primeiro plano, seria o manifesto, enquanto o fundo de cena representaria o latente. Por essa perspectiva, e dentro da trama geral, a figuração no Jogo dos Tronos seria apenas sintomática, na medida em que toda a trama se desenvolve por causa dos homens, mesmo quando há participação ativa das mulheres.

Salientamos que embora a fotografia contraste mulheres pobres e nobres, a posição no discurso narrativo é sempre a mesma. Desse modo, podemos considerar que não há diferença entre as camadas sociais, a função exercida por tais personagens permanece como a de objetos parciais, peitos, bundas, buracos, mulheres desumanizadas e objetificadas, “presentes” a serem dados de um homem para outro. Diante disso, não seriam todas as personagens femininas, o “fundo da cena” de uma sociedade patriarcal? Se assim for, qual o lugar para o feminino nesse contexto?

Remetemo-nos a uma cena registrada no diário clínico, da quarta temporada, que mostra diversas mulheres sendo estupradas em sua própria casa. Os violadores haviam se revoltado e assassinado seu anfitrião, o pai e marido de todas elas<sup>4</sup>. Quem representaria então, o maior perigo? Pois o perigo está em todos os homens, que podem ser vistos como ameaçadores, violentos, não confiáveis.

Por outro lado, a imagem dessas mulheres machucadas, silenciosas, submetidas, submissas, conformadas, passivas, desperta transferencialmente um incômodo que chega ao sensorial: uma cena que enjoa, enoja, angústia. Levando essas sensações em consideração, nos perguntamos: o que houve para que essas mulheres tenham essa postura?

Considerando que a cultura dá modulação à formação do psiquismo e oferece modelos para a constituição da subjetividade, e entendendo a cultura de forma ampla, como o conjunto de formas simbólicas e de representações por meio das quais o sujeito apreende o mundo, formado principalmente através dos primeiros laços da criança, das funções materna e paterna, nos questionamos quais os recursos foram disponibilizados a essas mulheres. Sonhamos uma mãe que não conseguiu escapar do ciclo de abusos de um pai/marido, nem proteger sua prole, e um pai incestuoso e abusador. Nesse sentido, nos lembramos da fala de outra personagem: “Um homem pode ser dono de uma mulher ou pode ser dono de uma faca – disse-lhe Ygritte –, mas nenhum homem pode ser dono das duas coisas. *Todas as meninas aprendem isso com as mães.*” (Martin, 2012, pp. 709-710, grifos nossos).

Ora, se a mãe não dispõe de recursos necessários para se salvar ou minimamente se proteger, como esperar que instrumentalizasse as filhas para tal? Salientamos que ainda que a personagem Ygritte seja recorrente no seriado, esse trecho de uma conversa em que ela assegura sua capacidade de se defender está presente apenas nos livros que inspiram a série. Tal fato nos chama atenção, e nos leva a ponderar se esta supressão, para além das razões racionais e justificativas conscientes de adaptação

3 Meia-irmã do Rei Arthur nas lendas arthurianas, protagonista do romance *As Brumas de Avalon*.

4 Trata-se de uma representação literal e encarnada do pai da horda: Craster é um homem que vive com suas filhas/esposas. Com elas gerava filhos, sacrificando as crianças do sexo masculino e mantendo vivas as do sexo feminino, que também se tornavam esposas. A cena em questão nos permite uma leitura a partir do mito do assassinato do pai da horda primitiva, em que tudo se dá pela posse do objeto, a(s) mulher(es).

da narrativa e da transposição das mídias, não implicaria um discurso a ser construído sobre o lugar a ser ocupado pelo feminino.

No mesmo episódio, alguns momentos mais tarde, vemos o desenrolar dessa situação. Outra personagem feminina, de passagem pelas redondezas com seu grupo, se horroriza com a situação. Ela deseja fazer algo para ajudar, mas o restante do grupo, todos os homens, a desencorajam, afirmando que isso apenas traria um risco desnecessário a eles. Ou seja: apenas uma mulher reconhece e se afeta com tais horrores, na medida em que se identifica com as vítimas, pois para os homens é naturalizada a violência e a objetificação para com o feminino. A pesquisadora se reconhece nessa personagem, bem como reconhece outras mulheres, reais e fictícias, e outras tantas situações.

Destacamos outra cena, no episódio dois da sexta temporada (Hill & Podeswa, 2016), envolvendo o funeral da Princesa Myrcella. Absolutamente nada é falado sobre ela, esse contexto é utilizado como uma ferramenta para manipular seu irmão mais novo, o Rei Tommen, que questiona sua “serventia” ao constatar-se incapaz de protegê-la. Temos um homem em posição feminina, que se assemelha ao fundo de cena, embora permaneça em destaque em relação à irmã.

Percebemos um discurso sobre a inferioridade da mulher, que se materializa, por exemplo, na herança da linhagem e sucessão: a mulher é herdeira não pela ordem dos nascimentos, mas apenas na falta de um filho homem em condições de assumir o pátrio poder, e apenas depois de casada, e, portanto, submetida a um homem. Quando volta após um casamento com fins políticos, para junto da mãe e do irmão, Myrcella é assassinada. Sua morte teve como objetivo atingir a mãe, a Rainha-Regente Cersei.

Na vida e na morte, Myrcella serviu ao propósito de outrem, uma mulher de fundo de cena a partir do aspecto da *lady*<sup>5</sup>. Nada mantém uma mulher a salvo, e nesse sentido, mulheres são violentadas, nas mais diversas modalidades, independente do contexto nos quais estão inseridas. Assim, não importa quem, quais sejam suas habilidades ou que pode fazer, é sempre presa indefesa frente à selvageria e impetuosidade, agressividade e pulsionalidade puramente masculinas. Questionamos: o que seria pior, lutar contra tal destino – inevitável, ao que parece –, pela via do complexo masculino, ou se submeter a ele, através da feminilidade?

Esses seriam equivalentes a dois dos três caminhos propostos por Freud (1931/1996e) para o desenvolvimento psicosssexual da menina: o primeiro leva a uma inibição da sexualidade, na qual a garota, insatisfeita com seu clitóris, abandona sua atividade fálica e, conseqüentemente, sua sexualidade no geral, assim como grande parte de sua atitude masculina em outras áreas; o segundo leva ao complexo masculino, em que a menina se agarra desafiadoramente a uma autoafirmação da masculinidade ameaçada e preserva até uma idade tardia a esperança de obter um pênis em algum momento; e o terceiro caminho, a feminilidade, pelo qual a menina atingirá a via feminina e chegará à forma positiva do complexo edípico, realizando a mudança de zona erógena (do clitóris para a vagina) e mudança de objeto, tomando o pai como objeto e se identificando com a mãe.

Nosso interlocutor nesse estudo, o seriado *Game of Thrones*, nos responde que aquelas que fogem a esse destino são punidas da pior forma possível: são mortas! A própria Ygritte, que como discutimos anteriormente, se gabou de conseguir cuidar de si mesma, foi assassinada em uma batalha, em um contexto masculino, com uma flecha, um símbolo fálico, por um menino. Lembramos que o arco e flecha eram as armas que ela usava, motivo de orgulho por suas habilidades. Nossa interpretação é de uma sentença imperativa: nenhuma mulher, por mais hábil que possa ser, conseguirá superar o mais inepto dos homens, principalmente se for tola o bastante para se meter em território masculino.

Estaria posto, então, o discurso da passividade e do conformismo enquanto estratégia de proteção e sobrevivência. Interpretamos que a posição do fundo de cena seja ocupada por conveniência, um lugar “de menor perigo” para o feminino. Aqui retomamos o célebre questionamento de Freud, “O que quer uma mulher?”, para conjecturar que uma mulher em *Game of Thrones* quer fazer o que é preciso para sobreviver/se encobrir da violência masculina. Mas o que desencadearia tal violência? Qual a ameaça elas representam? Que terror elas encarnam, ao ponto de precisarem ser domesticadas, controladas, ameaçadas, exterminadas?

No texto *Análise Terminável e Interminável*, Freud (1937/1996g) conceitua a feminilidade como uma característica comum a homens e mulheres, e sua aceitação equivalente à aceitação da castração. Ele sustenta que no decorrer da análise surgem dois temas relevantes, fontes das maiores resistências ao trabalho do analista: a inveja do pênis, um anseio definido pela mulher para possuir um órgão genital masculino e, no homem, uma luta contra a atitude passiva ou feminina em relação a outro homem. O repúdio à feminilidade, enigma freudiano, recebe conceitualização enquanto uma atitude para com o complexo de castração.

---

5 Representação da figura feminina idealizada: bela, gentil, educada, submissa e decorativa. Ocupa uma posição aristocrática e de espectadora passiva em uma sociedade do protagonismo masculino, considerada uma propriedade do pai a ser dada em casamentos com objetivos políticos. Recebe alguma dose de liberdade e poder, desde que saibam como usá-los: sempre nas sombras, através do marido e dos filhos, jamais em primeiro plano. Ela é considerada ainda superior às outras mulheres que não correspondem ou não atingem esse ideal.

De acordo com Freud (1937/1996g), há uma correspondência entre esses dois temas, um conteúdo comum a ambos os sexos, mas que se apresentam de diferentes formas devido às diferenças anatômicas. Apesar de, nos princípios da teoria psicanalítica, essa característica psíquica comum ser chamada de complexo de castração, pondera-se que a nomenclatura correta seria “repúdio da feminilidade”, pois se trata das tentativas do sujeito, masculino ou feminino, de agarrar-se à referência fálica, como numa posição de defesa.

Para Almeida (2012), deparar-se com a castração leva o sujeito, homem ou mulher, a se reencontrar com uma feminilidade primária que, se de um lado o remete a uma experiência de angústia, face à sua fragilidade e incompletude, de outro lhe abre novas possibilidades sublimatórias. Ela aponta que:

Ao situar a feminilidade como uma característica comum a homens e mulheres, Freud acaba por chamar a atenção para o fato de que o que era considerado pela tradição ocidental como atributo das mulheres seria na verdade uma vicissitude da condição humana. O texto freudiano coloca-se, pois, como uma obra aberta que se encerra em uma tensão entre o impasse do feminino, referido à lógica fálica, e o passe da feminilidade, formulado por ele, em 1937, indicando um erotismo não mais falocêntrico, mas que deixa à mostra um eixo de subjetivação, erotização e sublimação e inaugura novas possibilidades de inscrição do sujeito, homem e mulher, na cultura, como singularidade e diferença. (Almeida, 2012, p. 39)

A autora continua ainda:

Seria, pois, com a feminilidade que os dois sexos se confrontariam para elaborar a castração. A feminilidade remetendo a uma condição constitutiva do sujeito, anterior à organização fálica, ou seja, anterior à inscrição da diferença sexual feminino/castrado ou masculino/fálico. Assim sendo, para Freud, a feminilidade passa a ser um conceito para além da diferença entre os sexos, uma experiência de perda dos emblemas fálicos e de falência narcísica, determinante para os indivíduos se situarem, enquanto sujeitos sexuados, em nossa cultura. Com essa nova visão, o feminino passa a ser pensado como base da constituição do sujeito, saindo de uma posição hierarquicamente inferior ao masculino e adquirindo um valor positivo impensável até então. (Almeida, 2012, p. 39)

Birman (1999), por sua vez, considera que a feminilidade consiste em um registro psíquico que se opõe ao do falo, estando presente em homens e mulheres. Esse registro é sentido como ameaçador, pois coloca em xeque o registro fálico da identificação. Todavia, será a quebra da identificação fálica que possibilitará uma abertura para o erotismo e a sublimação. Para ele, “A feminilidade é revelação do que existe de erógeno no desamparo, a sua face positiva, criativa; a face negativa do desamparo é o masoquismo, a inexistência erógena e a dor mortífera.” (Birman, 1999, p. 52). Desse modo, Birman afirma que feminilidade e desamparo seriam duas faces da mesma moeda, em que a feminilidade estaria ancorada pelo erotismo enquanto o desamparo se enunciaria pela ética.

Consideramos que o feminino vai se constituindo enquanto sentido de algo que desqualifica, ou que recebe registro negativo em um contexto patriarcal, cujo poder se encontra assentado sobre as insígnias fálicas. Isto acaba legitimando o poder e o domínio de classes e de gênero, pois o investimento cultural subsidia a modulação psíquica para tanto. Nesse sentido, Porchat (2014, p. 37) afirma que: “Trata-se, de modo geral, de explicitar e problematizar as condições de aceitabilidade de um sistema e da subordinação a ele e, para tanto, é preciso mostrar como os sujeitos foram produzidos de modo a sustentar essa aceitação.”

Entendemos que esse processo se dá pelo horror à castração e repúdio à feminilidade em homens e mulheres, pois todos precisam lidar com sua incompletude, seu desamparo, que se encontra inscrito no real, no corpo biológico das mulheres. Para tentar dar conta de tal furo, o imaginário cria leis, costumes e a cultura em geral. Portanto, seríamos apresentados a esse lugar do fundo de cena como “correto” ou “mais adequado pra o feminino”, e, assim, o de uma máscara com a qual as mulheres poderiam se recobrir. A feminilidade passiva e performática seria assumida enquanto uma construção artificial, um disfarce para manter as mulheres seguras.

A noção de “feminilidade como máscara”<sup>6</sup> é apresentada por Rivière (2019), segundo a qual mulheres bem integradas socialmente, com suas vidas conjugal e familiar estáveis, exibiam a sua feminilidade como uma forma de dissimular seu verdadeiro poder e aplacar sua angústia. Rivière aponta que em seu sucesso se verificava uma identificação como pai e um exercício de ser aquela que possui e exhibe o pênis. Ao flertar com sua audiência masculina, a mulher buscava se colocar como uma mulher frágil diante de um homem forte, e nessa posição aparentemente feminina estava posta uma máscara que recobria seu temor de desafiar o homem em seu território. A angústia decorreria de seu temor de retaliação do pai, de quem havia, em fantasia, roubado o pênis. Fazia parte de sua estratégia se disfarçar como feminina e apresentar-se em falta para

6 Sinalizamos que também existe uma abordagem lacaniana para o conceito de máscara feminina.

provocar o desejo, e não a ira masculina por sua ousadia.

Ao comentar a máscara feminina, Harris (2019) afirma que o desamparo é constitucional à subjetividade humana, mas que o desenvolvimento dessa experiência é tolerado e vivenciado por meninas e meninos de forma distinta. Nesse sentido, argumenta que “as mulheres ‘mascaram’ o desamparo como técnica para controlar a ansiedade dos outros – especialmente dos homens – quanto à competição, ambição ou agressividade feminina (real ou imaginária)” (Harris, 2019, p. 71). A mesma autora difere ainda a máscara empregada por homens e mulheres, afirmando que enquanto os homens escondem vulnerabilidade, desamparo, sensibilidade e necessidade, as mulheres mascaram capacidade e pulsão.

Segundo Harris (2019, p. 72), o texto de Joan Rivière é “um relato prototeorizante inicial do viver fronteiro de desempenho, aspectos poucos percebidos da identidade feminina”. A máscara feminina teria, então, dupla função: na medida em que as mulheres lançam mão desse artifício para se estabelecerem em uma sociedade falocêntrica e patriarcal, acabam reinvestindo esse mesmo sistema que constitui o feminino enquanto depreciado, negado, submisso, oposto ao masculino. A mulher produziria tamanha repulsa que faria da máscara feminina um artifício não só útil como também necessário. Ao recorrermos a Birman (1999) e sua definição da feminilidade, podemos conjecturar que a mulher representa a personificação da falta e do desamparo. O registro psíquico da feminilidade choca-se com o registro fálico, escancarando inscrições pulsionais primitivas, que muitas vezes se encontram escondidas por defesas onipotentes, ofuscadas pelo brilho sempre reinvestido da lógica fálica em uma sociedade patriarcal. Partindo destas reflexões, uma das personagens de *Game of Thrones* se destacou: Cersei. Será através dela que prosseguiremos em nossa análise.

### A Feminilidade como Máscara em Cersei

Cersei, das Casas Lannister e Baratheon<sup>7</sup>, pode ser descrita como uma mulher manipuladora, muito bela e ambiciosa. É a filha mais velha de Tywin Lannister, Lorde do senhorio mais rico e poderoso do reino, e foi casada com o Rei Robert Baratheon. É ressentida por não ser a herdeira de seu pai mesmo sendo a primogênita, e sente ter sido “vendida” ao ser obrigada pelo pai a se casar. Teve três filhos: Joffrey, Myrcella e Tommen, gerados da sua relação incestuosa com o irmão gêmeo Jaime. Foi Rainha (consorte), quando casada com o Rei Robert; Rainha-Regente por duas vezes nos períodos que precederam a coroação de seus filhos; Rainha-Mãe, e com a morte de todos os seus filhos, foi coroada soberana dos Setes Reinos, a Rainha. Por outro lado, Cersei também foi humilhada, violentada, violenta.

No seu período de Rainha Consorte, Cersei realizava suas articulações e manobras políticas “pelas sombras”, pois quando tentava assumir uma posição mais claramente ativa, era silenciada pelo marido e forçada a uma posição de segundo plano, inclusive com agressões físicas. Mesmo nesse contexto, não se submete totalmente, e, ao levar um tapa, responde ao marido: “Usarei isto como um distintivo de honra” (Espenson et al., 2011). Dessa forma, Cersei usa a máscara de uma *lady*, um disfarce para o exercício de seu poder, que obtém transitando entre as figuras da mãe dominadora e fálica, e a da puta, altamente sexualizada, poderosa pela manipulação de outros homens, como seu irmão Jaime e outros tantos que tomou como amante.

Como mãe, Cersei é aquela que direciona o comportamento, controla e manipula, fazendo do filho, herdeiro do trono, potência, futuro Rei: “Um dia, você será Rei. O mundo será o que quiser que seja. A verdade será o que você fizer dela” (Benioff et al., 2011). Após a morte do marido, tramada por ela, eleva o filho mais velho à posição de Rei, e se faz Rainha-Regente, almejando possuir mais poder e voz ativa. Cersei-Mãe se torna poderosa através dos filhos, simbolizado por uma cenografia icônica que a coloca ao lado direito do trono.

A maternagem é apresentada então, como “a maior honra para uma rainha” (Benioff et al., 2012), um dos fatores que positivam a mulher, dotando-a daquilo que a torna “aceitável” para a sociedade, a insígnia fálica/filho. Sinalizamos aqui uma aproximação com o papel das mulheres em Esparta – que embora gozassem de maior liberdade e autonomia que as mulheres em outras cidades-estados gregas –, ainda era mantida a ideia de que somente uma verdadeira mulher espartana poderia dar à luz a um cidadão espartano (Araújo, 1999). Ou seja, em uma sociedade patriarcal, o valor da mulher está em ser mãe, exercendo o poder do pai.

Alonso e Fuks (2012) assinalam que o filho foi colocado no lugar de substituto do pênis, o faltante na percepção das diferenças anatômicas, e por isso, para Freud, o desejo de ter um pênis será transformado no desejo de ter um filho homem, implicando uma mudança do amor narcisista para o amor de objeto e conseqüentemente, no desenvolvimento do erotismo feminino. Nesse sentido, o filho-pênis<sup>8</sup>, desempenhando o papel de intermediário no deslizamento libidinal, ainda que este lugar possa não ser permanente, mantém a possibilidade de regressão sempre disponível, podendo acompanhar os momentos

7 Lannister por nascimento, Baratheon por casamento. As leis do casamento no universo ficcional da série remetem às leis romanas, na qual a esposa se torna propriedade do marido, adotando seu sobrenome (Araújo, 1999).

8 Nesta discussão adoto os termos utilizados por cada autor, embora o significado persista o mesmo: o filho como substituto do falo.



de desequilíbrio narcísico. Os autores completam ainda:

Depois da primeira relação sexual, muitas mulheres apresentam sonhos nos quais é possível descobrir um desejo de guardar o pênis consigo, ou seja, uma regressão “do homem para o pênis” como objeto de desejo, e uma regressão do “esperar receber e satisfazer-se com o dar e com a troca” para o “possuir aquilo que a completa” (posição fálica/narcísista). (Alonso & Fuks, 2012, p. 316)

Segundo Alonso e Fuks (2012), o desejo de ter filhos é uma das possibilidades pelas quais o erotismo caminha em direção ao homem; assim como existem inúmeros caminhos na relação estabelecida entre “pênis e filho”, passando da identidade, situação em que o filho é colocado no lugar do falo imaginário da fase fálica-narcísica, preservando o narcisismo incólume, até o filho como ponte, mediador da troca do narcisismo ao amor de objeto.

Por outro lado, Cersei não consegue efetivamente controlar Joffrey e se torna plateia impotente das atrocidades cometidas por ele, uma mulher de fundo de cena. Nesse meio tempo, volta novamente para o domínio do pai, reinvestindo o discurso que a mulher tem que estar sob a guarda de um homem. Tempos depois, quando Tommen assume o Trono, a história se repete e ela perde sua influência em favor da nora. É então, desvalorizada e mandada para escanteio pelos próprios filhos, dando lugar ao questionamento: qual o lugar da mãe de um Rei? E qual seria o lugar da mãe?

Outro aspecto em Cersei que nos chama atenção é sua ferocidade em defender sua família, que considera uma extensão de si. Podemos entender que os filhos e o irmão gêmeo seriam vistos por Cersei como extensões de si mesma, elementos que a diferem das outras mulheres, fazendo de tudo para impedir que sejam tirados dela. São seus símbolos fálicos, e sua relação com eles é narcísica, não de objeto. Para Alonso (2002), com a distinção entre a libido narcísica e a libido objetal, Freud estabelece mais uma diferenciação entre masculino e feminino, atribuindo à mulher o amor narcísico. Em *Sobre o Narcisismo: Uma Introdução* (1914/1996c), Freud afirma que o amor de objeto é próprio dos homens, pois as mulheres prolongam o narcisismo originário e amam a si mesmas com a mesma intensidade que são amadas pelo homem, satisfazendo-se mais sendo amadas do que amando.

Ora, se uma das formas de se exercer o poder consiste em fazê-lo através dos filhos ou do amante, podemos considerar que Cersei falhou em controlar e manipular os filhos, bem como o marido, mas é o seu irmão gêmeo Jaime que manipula, pela via sexual. Cersei se empodera pela sua sexualidade: “As lágrimas não são a única arma de uma mulher. A melhor arma fica entre as suas pernas” (Martin & Marshall, 2012). Assim, a sexualidade livre e a nudez são marcas do empoderamento feminino: mulheres submissas, submetidas ocultam o corpo, tido como vergonhoso, e tê-lo exposto, uma grande violência. Já mulheres confortáveis em sua posição o usam como instrumento de autoafirmação/manipulação.

Diante disso, entendemos que Cersei se mascara com a representação da *lady* para ocultar seu verdadeiro poder, que usufrui através das funções da mãe e puta para tentar se fazer presente no Jogo dos Tronos. A noção de “feminilidade como máscara” (Rivière, 2019) se refere a uma feminilidade performática com o objetivo de dissimular seu verdadeiro poder e aplacar angústias, no qual encena a postura de uma mulher frágil.

Nossa leitura é de que a máscara feminina de Cersei pode ser entendida como um signo fálico, que lhe confere valor e aceitação em uma sociedade patriarcal<sup>9</sup>. Ela estaria diretamente relacionada ao complexo masculino de Freud (1931/1996e) ancorada na performance, e não na singularidade e no reconhecimento de si. Assim, a feminilidade como máscara em Cersei oculta a não aceitação de uma condição “inferiorizante”: Cersei negaria a falta e a castração, está paramentada com o discurso da excepcionalidade narcísica.

Entretanto, mesmo que figure no Jogo dos Tronos, Cersei é, na maior parte do tempo, relegada à posição de fundo de cena. Ofuscada pelo pai, pelos irmãos, pelo marido e pelos filhos, não consegue se impor frente aos desmandos desses homens. Sua vida, cheia de sofrimento e sem uma “gota de magia”, é permeada por ascensões e quedas que remetem ao oscilar de uma gangorra: posição feminina, posição masculina, Jogo dos Tronos, fundo de cena. Lembramos que é a partir da posição simbólica do sujeito no discurso que Kehl (2008) realiza a diferenciação freudiana fundamental entre ativo e passivo para as posições masculina e feminina. Nesse sentido, Cersei pode ser entendida como mascarada, aferrada ao complexo masculino, e somente nesta posição discursiva, de ser homem, é que exerce função do Jogo dos Tronos, o conteúdo manifesto, em primeiro plano.

Cabe destacar, porém, que por mais longe que esse caminho nos trouxe, descemos uma parada antes, exatamente anterior à última temporada. Assim, no momento em que este estudo foi concluído, ainda não se sabia o desfecho da série nem o desenrolar da trama de Cersei, mas isso não significa que não há algo a ser dito. Desse modo, fica o questionamento sobre o que aprendemos do feminino a partir de Cersei?

9 Um funcionamento que possa dar indícios de um funcionamento em nível de ego ideal: o que almejam ser as mulheres com poder masculino.

Ao retomarmos nossas construções anteriores, entendemos a máscara feminina como um recurso defensivo, expressão do repúdio à feminilidade. Como no trabalho analítico, a feminilidade em homens e mulheres desperta as mais intensas resistências, pois aceitar a realidade da castração implica na perda da referência fálica, altamente investida narcisicamente. Para escapar a esse destino, mascara-se a falta, o desamparo, e cria-se a máscara. Com ela, a mulher se coloca na posição passiva, inofensiva e totalmente receptiva, submissa. Assegurando, assim, que seu complexo masculino não seja percebido como tal, ao mesmo tempo em que se reveste de características que a fariam desejável, portanto, amada. A máscara se torna uma maneira de enlaçar, fazer laço, uma saída que captura o amor de um homem, ao dar-lhe a certeza que está no controle, em uma posição de superioridade. A máscara feminina permite que o homem se convença e goze dessa ilusão narcísica.

Dessa forma, a máscara é colocada na condição de sustentar a vida sexual, mas não consegue esconder a verdade da falta. A mulher, não se reconhecendo como tal, se veste como se fosse. Segundo Aulagnier-Spairani (1990), a mulher é representada no discurso masculino como mistério, sendo exigida pelo desejo do homem coberta pelos véus, mágica, misteriosa, desvalorizada ou idealizada. Ela é cultuada como enigma, e, ao mesmo tempo, odiada como mistificação. Assim como um véu que cobre o corpo, a função da máscara é justamente de instigar o desejo porque oculta, leva a supor a existência de algo, que na verdade não há. A máscara feminina, uma criação artificial, da ordem da produção e encenação quase teatrais, revela uma produção simbólico-imaginária para conseguir lidar com o desamparo a partir do estabelecimento de laços. Nesse sentido, entendemos que a máscara usada para despertar o desejo acaba por reforçar a falta.

Tal questão nos remete a uma demanda clínica muito recorrente nos dias atuais: uma angústia especificamente marcada no campo do feminino, ao redor das dificuldades amorosas, da falta de atenção dos parceiros, do desamor e do medo de abandono. Essas mulheres, consideradas enlouquecidas, são tomadas por paixões intensas, amores que lhes conferem sustentação e identidade. Sua máscara, ora empregada para despertar desejo e amor, ora para recobrir sua falta e disfarçar a (im)potência, invariavelmente tem função de defesa contra angústia. Rememoramos as inúmeras mulheres recebidas em nossas clínicas e consultórios, buscando se encontrar e reconstruir criativamente sua trajetória e a si próprias. Entre elas, o caso *princeps* da Psicanálise se destaca. Lembramos que a partir dessa reconstrução subjetiva, Anna O. se torna pioneira de uma nova profissão, o serviço social. Neri (2005, p. 126) afirma:

Podemos pensar que a confrontação com o desamparo inaugurou para Anna O. a possibilidade de inscrição de um processo sublimatório, converter a doença histérica em um destino histórico criativo. Ela não vai buscar amparo no casamento nem na maternidade, destino clássico das mulheres de seu tempo. É no desamparo que ela vai situar sua vida, junto com as crianças, os judeus, as mulheres, inscrever e escrever sua história, como promotora de uma cultura para além da cultura fálica, em sua tentativa “de mudar a ética social dominante”.

A essa produção criativa e autônoma, processo do “tornar-se mulher”, chamamos de *mulheridade*, emprestando o conceito proposto por Gonçalves (2002), em detrimento da noção de *mascarada*, sujeito efeito da máscara feminina, apenas uma dentre as inúmeras possibilidades da mulheridade.

Diante disso, nos questionamos: será a máscara um sintoma? Ela precisaria ser superada? Ou pelo contrário, ela é aquilo que há de mais verdade na mulher, sua própria invenção/criação? Entendemos que a máscara pode ser considerada um sintoma apenas se tomada pela via da negação: a que ponto uma mulher pode chegar na sua condição de se fazer amada? A que vias pode recorrer para sustentar e garantir o amor, fugindo do desamparo?

Freud (1933/1996f) afirmava que sobre as mulheres pouco poderia dizer, recomendando que nos voltássemos para as experiências das próprias mulheres ou aos escritos poéticos em busca de respostas. Consideramos que as mulheres não estão apenas na imaginação, como as mulheres-musas dos poetas, silenciosos produtos imaginários, e sim nas ruas. É preciso dar voz às mulheres, convocá-las a falar por si próprias, sejam elas fictícias ou reais.

### Considerações Finais

E “no meio do caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho” (Carlos Drummond de Andrade, 1930/2013). O longo caminho em busca de sentidos para o feminino pode ser simbolizado nesses versos. Deparar-se com a feminilidade, uma encruzilhada. Nesse momento, uma tomada de decisão faz-se urgente: seguir em busca de si mesma ou esvair-se (Scappaticci, 2018)? Manter-se no fundo de cena de sua própria narrativa ou tomar o lugar de protagonista, escritora e diretora de sua própria vida? Bem, pensamos que o trânsito entre o real e a ficção pode ajudar a lidar com as contingências inexplicáveis da vida.

Donadeli (2017) afirma que a busca por compreender e elucidar o conteúdo subjetivo ao texto de uma obra nada mais é do que uma tentativa de escapar do arrebatamento sofrido durante o contato com ela. Consistiria, então, em uma defesa e uma resistência ao afetamento. Nesse sentido Chnaiderman (1989) considera que o analista tenta assumir uma posição

de quem detém uma verdade que não lhe pertence, ou seja, assumir o lugar da criação. Entendemos que, para tanto, é necessário que se entre no jogo, e assim a pesquisadora o faz. Lançando mão dos seus aliados, o método psicanalítico e *Game of Thrones*, busca sentidos para o feminino. Além disso, considerar o ambiente cultural, e a partir dele, a constituição da subjetividade de homens e mulheres pode contribuir para pensar como esses sujeitos se constituem psiquicamente e se organizam sexualmente no mundo contemporâneo.

Em *Game of Thrones*, o feminino é representado por mulheres que ocupam funções pré-determinadas na sociedade e na narrativa. Em geral, estão no fundo de cena, salvo algumas exceções, quando são convocadas a figurarem papéis masculinos, posição discursiva do Jogo dos Tronos. Por essa perspectiva, a figuração no Jogo dos Tronos seria apenas sintomática. Em última análise, podemos concluir que todas elas são fundo de cena para a narrativa como um todo, respondendo ao nosso objetivo geral. Tal posicionamento reflete o mundo contemporâneo, na medida em que a barbárie contemporânea seleciona poucas mulheres, que vão ocupar lugares masculinos, a serem simbolicamente homens, para manter um ilusório discurso político de igualdade, no entanto, ignora as outras.

Ainda referente a essa discussão, mas esbarrando em outro ponto, destacamos que o seriado tem como característica uma narrativa masculina, pois a equipe técnica da produção é majoritariamente formada por homens, como em geral ocorre em toda a indústria cinematográfica. E isso tem consequências e repercussões, pois poucas cenas são protagonizadas por mulheres, e mesmo estas dificilmente seriam aprovadas no Teste de Bechdel, teste criado por Alison Bechdel para apontar a sub-representação de mulheres na indústria cinematográfica, formado por três premissas básicas: 1) presença de duas mulheres com nomes, 2) que conversem entre si, e 3) sobre alguma coisa que não seja um homem.

No contexto da narrativa, o ser mulher ou possuir características femininas é usado como ofensa, em sentido depreciativo, por uma mulher (Benioff et al., 2013). O feminino é abordado então como o avesso do masculino, a partir da dicotomia castrado/não castrado, revelando um funcionamento fálico-narcísico, de horror à castração. Também podemos perceber esses indícios no mundo contemporâneo.

Conjecturamos se não se trata de um prolongamento/espelhamento das teorias sexuais infantis, como Horney (1966) aponta sobre as teorias psicanalistas falocêntricas. Para ela, existiria um viés nas teorizações sobre o feminino, pois eram construídas sob um ponto de vista masculino e através do entendimento que se tinha do desenvolvimento masculino. Nesse sentido, a masculinidade e o ser homem, ancoradas no “ter um pênis”, se revelam uma condição tão frágil que precisariam ser defendidas da angústia de castração a todo custo. Uma das defesas utilizadas seria o desprezo e inferiorização do ser “castrado”, relegado a posição de “ser o pênis”, objeto de desejo do outro. Portanto, a desqualificação da mulher se faz presente pela atribuição de qualidades femininas ao outro, caracterizando uma penetração/estupro como atos simbólicos com vistas a enaltecer o masculino.

Nesse sentido, opera-se um embate entre o registro psíquico da feminilidade e o fálico, revelando inscrições pulsionais primitivas que podem evocar o desamparo. Baseados nessas considerações, entendemos o recurso da violência como uma reação defensiva primitiva frente à realidade da castração, cujo alvo encarna no ser castrado, a mulher: temos sujeitos, homens e mulheres, que atacam as personagens de fundo de cena, visando destruir sua própria feminilidade.

Nossa interpretação é de que todas as mulheres de *Game of Thrones* são simbolicamente uma só, bem como todos os aspectos do feminino, ou seja, diversas vozes que contam do discurso feminino plural, o conceito de mulheridade. A experiência feminina seria a da diversidade, da qual demandaria inventar-se, fabricar-se, um processo do “tornar-se mulher”. Dessa forma, a busca da identidade feminina revela um descentramento do sujeito que busca um novo modo de estar no mundo, pelo registro psíquico da feminilidade, oposto ao registro fálico, e, por essa razão, mais fluido, flexível e que permita a emergência de novos sentidos.

Nesse sentido, Santa-Cruz (2002, p. 35) propõe a *admissão da feminilidade*, que apontaria para “uma modalidade de funcionamento subjetivo para além da lógica fálica, lógica dominante na subjetividade contemporânea, capturada e capturável nas poderosas teias que o significativo fala tece no imaginário social e pessoal”, pois como sugere Birman (1999), será a quebra da identificação fálica que tornará possível uma abertura para o erotismo e a sublimação, bem como uma abertura para a alteridade.

Retomando as ideias de Alonso (2002), Alonso (2011), Alonso e Fuks (2012), Freud (1933/1996f) e Horney (1966) sobre a poderosa influência da cultura na constituição subjetiva feminina, cabe aqui o questionamento: o que vai acontecendo que permite que a mulher receba estruturação psíquica para adotar esses papéis preestabelecidos? A que e a quem servem a máscara feminina nos moldes nos quais ela se estabelece?

Nossa leitura é de que o afeto, primariamente investido, receba posteriormente investimentos de valores de identidade de gênero, próprios à cultura e na qual os sujeitos estão inseridos, como sugere Stoller (1968). Esse processo ofereceria a modulação psíquica necessária para que o amor narcísico e a supervalorização do amor se tornassem fundantes da constituição subjetiva feminina. A máscara feminina seria então adotada para assegurar o amor, reinvestindo concomitantemente o funcionamento fálico-narcísico.

Cabe destacar que, recentemente, movimentos encabeçados principalmente por grupos feministas têm sido feitos para que se opere uma mudança na maneira que se concebe culturalmente o feminino. Um exemplo digno de ser mencionado é o do “*Fight like a girl*” (“Lute como uma garota”, em tradução livre), que oferece novos sentidos a uma frase usada costumeiramente para desqualificar alguém. Se trata de um projeto que começou com ilustrações de personagens e personalidades femininas consideradas fortes, positivamente caracterizadas como femininas, e de inspiração para mulheres reais, ou seja, uma verdadeira valorização da potência do feminino. Neri (2005) aponta que o que é designado como movimento feminista consiste na expressão mais organizada do movimento das mulheres em um processo de questionamento e produção de novas formas de subjetividade, uma verdadeira crise histórica no meio social.

Se o desejo, o amor e a lei se articulam de diferentes formas em cada período cultural, gerando modos distintos de padecimento, o desenvolvimento de nossa sociedade se fez acompanhar do aparecimento de *pathos* específicos do contexto contemporâneo. As reflexões diversas – sobre a clínica, a cultura, a arte, no repensar das teorias e seus diálogos – nos enriquecem e a nossos posicionamentos e práticas. Entretanto, não cabe à Psicanálise ou a nenhum psicanalista a arrogância de dizer o que é ser mulher, pois não há algo de absoluto e imutável. A mulheridade é constituída de vicissitudes, particulares a cada uma. Afinal, a essência do feminino não existe, apenas criações e invenções, representações do feminino construídas histórica e culturalmente, e, justamente por isso, passíveis de mudanças ao longo do tempo.

### Referências

- Andrade, C. D. (2013). *Alguma Poesia*. Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1930)
- Almeida, A. M. M. (2012). Feminilidade: Caminho de subjetivação. *Estudos de Psicanálise*, (38), 29-44. Link
- Alonso, S. L. (2002). Conferência de abertura: Interrogando o feminino. In S. L. Alonso, A. C. Gurfinkel, & D. M. Breyton (Orgs), *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo* (pp. 13-29). Escutas.
- Alonso, S. L. (2011). *O tempo, a escuta, o feminino: Reflexões*. Casa do Psicólogo.
- Alonso, S. L., & Fuks, M. (2012). *Histeria*. Casa do Psicólogo.
- Araújo, M. L. M. (1999). A construção histórica da sexualidade. In M. Ribeiro (Org.), *O prazer e o pensar* (vol. 1, pp. 13-36). Ed. Gente
- Aulagnier-Spairani, P. (1990). Remarques sur la féminité et ses avatars. In P. Aulagnier-Spairani. *Le désir et la perversion* (pp. 53-79). Éditions du Seuil.
- Benioff, D. (Roteirista), Weiss, D. B. (Roteirista), & Kirk, B. (Diretor). (2011, 1 de maio). Lorde Snow (Temporada 1, Episódio 3) [episódio de série de TV]. In D. Benioff, & D. B. Weiss (Produtores), *Game of Thrones* [série de TV]. HBO.
- Benioff, D. (Roteirista), Weiss, D. B. (Roteirista), & Nutter, D. (Diretor). (2012, 13 de maio). Um homem sem honra (Temporada 2, Episódio 7) [episódio de série de TV]. In D. Benioff, & D. B. Weiss (Produtores), *Game of Thrones* [série de TV]. HBO.
- Benioff, D. (Roteirista), Weiss, D. B. (Roteirista), & Graves, A. (Diretor). (2013, 21 de março). E agora sua patrulha terminou (Temporada 3, Episódio 4) [episódio de série de TV]. In D. Benioff, & D. B. Weiss (Produtores), *Game of Thrones* [série de TV]. HBO.
- Birman, J. (1999). *Cartografias do feminino*. Editora 34.
- Birman, J. (2000). A feiura, forma de horror no neonazismo. In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação* (pp. 242-243). Imago.
- Birman, J. (2007). Laços e desenlaces na contemporaneidade. *Jornal de Psicanálise*, 40(72), 47-62. Link
- Branco, L. C. & Brandão, R. S. (2004). *A mulher escrita*. Lamparina.

- Chnaiderman, M. (1989). *Ensaio de psicanálise e semiótica*. Escuta.
- Donadeli, L. M. (2017). *O feminino na escrita de Clarice Lispector: A via crucis do corpo* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia]. UFU: Repositório Institucional UFU. Link
- Espenson, J. (Roteirista), Benioff, D. (Roteirista), Weiss, D. B. (Roteirista), & Minahan, D. (Diretor). (2011, 22 de maio). Uma coroa dourada (Temporada 1, Episódio 6) [episódio de série de TV]. In D. Benioff, & D. B. Weiss (Produtores), *Game of Thrones* [série de TV]. HBO.
- Freud, S. (1996a). Personagens psicopáticos no palco. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7). Imago. (Originalmente publicado em 1942)
- Freud, S. (1996b). Escritores criativos e devaneio. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 9). Imago. (Originalmente publicado em 1908)
- Freud, S. (1996c). Sobre o narcisismo: Uma introdução. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 14). Imago. (Originalmente publicado em 1914)
- Freud, S. (1996d). Observações sobre a teoria e prática da interpretação de sonhos. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 19). Imago. (Originalmente publicado em 1923)
- Freud, S. (1996e). Sexualidade feminina. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 21). Imago. (Originalmente publicado em 1931)
- Freud, S. (1996f). Conferência XXXIII – Feminilidade. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 22). Imago. (Originalmente publicado em 1933)
- Freud, S. (1996g). Análise terminável e interminável. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 23). Imago. (Originalmente publicado em 1937)
- Gonçalves, C. S. (2002). O feminino, a vergonha e a doença de Virgínia Woolf. In S. L. Alonso, A. C. Gurfinkel & D. M. Breyton (Orgs), *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo* (pp. 55-63). Escutas.
- Harris, A. (2019). Fluidez de gênero e gênero como força interpelativa: Discussão com Jacqueline Rose. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 53(2), 67-83. Link
- Hill, D. (Roteirista), & Podeswa, J. (Diretor). (2016, 1 de maio). Lar (Temporada 6, Episódio 2) [episódio de série de TV]. In D. Benioff, & D. B. Weiss (Produtores), *Game of Thrones* [série de TV]. HBO.
- Horney, K. (1966). Psicologia feminina. In K. Horney, *Novos Rumos na Psicanálise* (2ª ed). Editora Civilização Brasileira.
- Holovko, C. S. (2008). Editorial a convite: O feminino. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 42(4), 13-14. Link
- Iribarry, I. N. (2003). O que é pesquisa psicanalítica. *Revista Ágora*, 6(1), 115-138. DOI: 10.1590/S1516-14982003000100007
- Kehl, M. R. (2008). *Deslocamentos do feminino*. Imago.
- Martin, G. R. R. (2012). *A tormenta de espadas* (As Crônicas de Gelo e Fogo, Vol. 3). Leya.
- Martin, G. R. R (Roteirista), & Marshall, N. (Diretor). (2012, 27 de maio). Água Negra (Temporada 2, Episódio 9) [episódio de série de TV]. In D. Benioff, & D. B. Weiss (Produtores), *Game of Thrones* [série de TV]. HBO.
- Menezes, L. S. (2012). *Desamparo* (Coleção Clínica Psicanalítica). Casa do Psicólogo.

- Neri, R. (2005). *A psicanálise e o feminino: Um horizonte da modernidade*. Civilização Brasileira.
- Oliveira, H. M. (2016). O “nostálgico” e o “contemporâneo”: Algumas considerações sobre o lugar do psicanalista no século XXI. *Cadernos de Psicanálise (CPRJ)*, 38(34), 25-45. Link
- Porchat, P. (2014). Ato performativo e desconstrução: O gênero em Judith Butler. In P. E. S Ambra & N. Silva Junior (Orgs), *Histeria e Gênero*. NVersos.
- Rivière, J. (2019). Womanliness as masquerade. In R. Grigg (Org.), *Female sexuality: The early psychoanalytic controversies* (Chapter 12). Taylor & Francis. 10.4324/9780429474675
- Santa-Cruz, M. A. (2002). O paradoxo da saída feminina na cultura contemporânea. In S. L. Alonso, A. C. Gurfinkel & D. M. Breyton (Orgs), *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo* (pp. 33-43). Escutas.
- Scappaticci, A. L. M. S. (2018). Uma janela com vista. In C. Castelo Filho (Org.), *Sobre o feminino: Reflexões psicanalíticas*. Blucher.
- Stoller, R. (1968). A further contribution to the study of gender identity. *Internacional Journal of Psycho-Analysis*, 49, 220-226. Link

### Como citar:

Silva, J. O., & Silva, L. C. A. (2022). Feminilidade como Máscara: Uma Leitura Psicanalítica de Cersei em Game of Thrones. *Revista Subjetividades*, 22(3), e10435. <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v22i3.e10435>

---

### Endereço para correspondência

Juliane de Oliveira Silva  
E-mail: [julianeos.psi@gmail.com](mailto:julianeos.psi@gmail.com)

Luiz Carlos Avelino da Silva  
E-mail: [luizavelino@yahoo.com.br](mailto:luizavelino@yahoo.com.br)

**Recebido em:** 15/01/2020

**Revisado em:** 16/11/2022

**Aceito em:** 10/07/2022

**Publicado online:** 29/01/2022