

AS PAIXÕES E AS FORMAS DE VIDA DE DAENERYS TARGARYEN EM *GAME OF THRONES*

THE PASSIONS AND THE FORMS OF LIFE OF DAENERYS TARGARYEN IN GAME OF THRONES

KÉLICA ANDRÉA CAMPOS DE SOUZA *

NAIÁ SADI CÂMARA **

RESUMO: As narrativas ficcionais seriadas norte-americanas têm conquistado cada vez mais espaço entre os brasileiros, principalmente após a popularização da TV por assinatura e a expansão dos consumidores da internet. Esse tipo de produto cultural é um dos principais responsáveis por disseminar e determinar valores, comportamentos e novas formas de vida. A fim de identificarmos essas formas de vida que têm sido transmitidas à sociedade, motivadas pela grande adesão de público e também pela presença de personagens femininas bem construídas e complexas, escolhemos como *corpus* de análise para este trabalho a narrativa seriada televisiva *Game of Thrones*. Ao analisar o percurso de Daenerys Targaryen, ator feminino cujas formas de vida passam por um devir muito significativo na trama, abordaremos seus percursos nar-

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística da UNIFRAN – Universidade de Franca. E-mail: kelica.souza@ifsuldeminas.edu.br.

** Docente da UNIFRAN – Universidade de Franca. E-mail: naiasadi@gmail.com.

rativo e passional com o objetivo de identificar as formas de vida a ela atribuídas, bem como os papéis actanciais, temáticos e patêmicos nela investidos. Utilizaremos em nosso quadro teórico-metodológico a semiótica de base greimasiana, mais especificamente os níveis narrativo e discursivo do percurso gerativo de sentido, além dos preceitos teóricos acerca das paixões e das formas de vida.

PALAVRAS-CHAVE: Formas de vida. Paixões. *Game of Thrones*. Semiótica Greimasiana.

ABSTRACT: The North-American serial fictional narratives have been attracting more and more space among Brazilian people due to cable TV popularization and Internet consumer expansion. This kind of cultural product is one of the main means responsible for spreading and determining values, behaviors and new forms of life. The TV series *Game of Thrones* was chosen as the *corpus* of this paper in order to identify the new forms of life that have been transmitted to society, motivated by a good public support and also because of the presence of well-constructed and complex female characters. By analyzing Daenerys Targaryen's path, female actor whose forms of life undergo a very significant change in the plot, her narrative and passional paths will be approached with the objective of identifying the forms of life attributed to her as well as the actancial, thematic and pathemic roles invested in her. The methodological and theoretical reference for this paper will be based on the Greimassian semiotics, more specifically the narrative and discursive level of the generative process of meaning, in addition to the theoretical precepts about passions and forms of life.

KEYWORDS: Forms of life. Passions. *Game of Thrones*. Greimassian semiotics.

Introdução

Disponibilizando de forma fragmentada um conteúdo que é planejado para conquistar e manter a atenção dos leitores-espectadores por longos períodos e para ser veiculado e expandido em diferentes plataformas, o gênero narrativa ficcional seriada televisiva vem tomando cada vez mais espaço na grade de programação dos canais de TV e na preferência do público da esfera do entretenimento, principalmente pela utilização de estruturas narrativas mais complexas e elaboradas e pelo aprofundamento psicológico na caracterização dos personagens (SOUZA; CÂMARA, 2013).

Nos últimos anos, a popularização da TV por assinatura e a expansão dos consumidores da internet tornaram as produções estrangeiras mais acessíveis ao brasileiro e, com isso, objetos culturais já populares, como os seriados norte-americanos, tornaram-se ainda mais difundidos e cativaram fãs por todo o território nacional, apesar de, no Brasil, o tipo mais comum de seriado ficcional televisivo ser a telenovela, exibida pelos canais da TV aberta tradicionalmente de segunda a sábado em horário fixo, com duração em torno de seis meses.

A importância e legitimidade que os seriados norte-americanos adquiriram ao longo dos anos é algo que pode ser constatado pelo reconhecimento e prestígio que a crítica especializada atribui a produtores e diretores desse gênero discursivo, além do seu predomínio quase absoluto na grade de programação da TV paga em canais como a HBO, Sony e Warner.

As narrativas ficcionais seriadas televisivas, assim como qualquer objeto cultural, são responsáveis por disseminar valores e determinar comportamentos, e, considerando que são largamente consumidas, tornam-se um dos principais meios

de criar e transmitir novas formas de vida às sociedades. Com o objetivo de identificar essas formas de vida, escolhemos como objeto de análise a série *Game of Thrones*, produzida e veiculada pela rede de televisão norte-americana HBO desde 2011.

A escolha de tal objeto fundamenta-se na grande adesão de público, o que pode ser identificado através dos crescentes índices de audiência conquistados a cada temporada, recordes de *downloads* de episódios, além da repercussão e alcance atingidos por *Game of Thrones* nas redes sociais. Motivou-nos também para a escolha desse *corpus* a presença de personagens femininas bem construídas e complexas, cujas performances conduzem às mudanças mais significativas no decorrer dos programas narrativos.

Neste estudo, abordaremos o percurso de Daenerys Targaryen com ênfase na primeira temporada da série, pois é quando se dá o devir mais expressivo no percurso desse sujeito. É nosso objetivo identificar as formas de vida e os papéis actancial, temático e patêmico que lhe são atribuídos.

Para tanto, utilizar-nos-emos dos postulados teóricos da semiótica de base greimasiana, mais especificamente os níveis narrativo e discursivo do percurso gerativo de sentido, além dos preceitos teóricos acerca das paixões e da concepção de formas de vida, adotada por Greimas a partir dos estudos de Wittgenstein.

Dos Aspectos Teóricos

Sobre as paixões

Fundada na década de 1960 por Algirdas Julien Greimas, a semiótica constitui-se como uma teoria da significação. Construída inicialmente com base em generalizações das formas narrativas, a semiótica da ação centrou suas preocu-

paixões na dimensão pragmática, o que fez com que a narrativa conquistasse um lugar central na teoria. No entanto, a concepção da narrativa como um espetáculo que simula a ação do homem em busca de seus objetos-valor, de acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 09-10), reduzia o fazer do sujeito ao conceito de transformação e desconsiderava as condições prévias ao fazer e as motivações que desencadearam tais transformações.

Compreendendo essas limitações, os estudos semióticos passaram a considerar as circunstâncias que possibilitam a transformação, a competência necessária ao sujeito para a realização da performance; tornam-se foco de estudo da teoria tanto o sujeito que empreende a transformação, e para isso tem sua competência modal alterada, quanto o sujeito responsável por alterá-la. As investigações concentram-se, nesse momento, sobre a dimensão cognitiva, sobre a manipulação.

Mesmo com a inserção da dimensão cognitiva nas aplicações da teoria, permanecia uma limitação em relação à sua aplicabilidade, pois os textos analisados eram, fundamentalmente, baseados na ação e na troca de objetos ou fundados na manipulação, mas há, como afirma Fiorin (2007, p. 03), “textos que não tratam desses aspectos, mas de transformações do próprio ser do sujeito [...] produtos discursivos que investigam as qualificações do sujeito, seus ‘estados de alma’”.

Então, a partir dos anos 1980, Greimas propõe um projeto de investigação científica que procura preencher essa lacuna deixada pelos estudos semióticos: a semiótica das paixões. Sistematizada com vistas a incitar as reflexões sobre os “estados de alma” do sujeito compreendidos dentro do código linguístico, interessa-lhe a dimensão discursiva do fenômeno passional.

Embora, para tratar das configurações passionais, a semiótica tenha buscado estudos já existentes em outros campos do saber, como na Psicologia/Psicanálise e na Filosofia/Lógica, a proposta de Greimas buscou dar definições sintáticas às paixões-lexemas e a suas expressões discursivas, procurando distanciar-se do subjetivismo e das preocupações taxionômicas (BARROS, 2002, p. 61).

Greimas e Fontanille (1993, p. 10-11) já postulavam que a origem de toda operatividade estaria no ‘modo de existência’ de uma competência modal, afirmando que, como condição para o fazer, deve haver uma competência instaurada, antes de tudo, como estado do sujeito, e que esse estado é constitutivo de seu ‘ser’, forma atualizada, anterior à realização. O que implica dizer que há condições prévias à aquisição da competência e realização da performance, e por isso é preciso considerar previamente a modalização do ser.

A teoria semiótica, que antes procurava explicar as relações entre sujeitos e objetos e o estabelecimento e a ruptura de contratos entre sujeitos (BARROS, 2005, p. 20), passa então a tratar das transformações do próprio ser do sujeito no decorrer das transformações narrativas. Bertrand (2003, p. 361) descreve assim o espaço passional dentro do discurso:

No centro do programa narrativo, o que nomeamos o “passional” focaliza a relação conjunta, cujo espaço ele dilata, marcando, desse modo, uma parada no desenvolvimento dos programas de ação, mas depreendendo um novo universo de significações que a abordagem estritamente narrativa tenderá a mascarar. O espaço passional, feito de tensões e aspectualizações cujo estatuto deverá ser precisado é, pois, da ordem do contínuo e se dispõe ‘em torno’ das transformações narrativas.

Greimas e Fontanille (1993, p. 25) afirmam que a modalização do estado do sujeito se dá através da mediação da carga modal presente no objeto com o qual o sujeito de estado mantém uma relação de conjunção, o que determinará seu ‘estado de alma’, ou, como afirma Fiorin (2007, p. 04), a modalização do estado incide especificamente sobre o valor investido no objeto e isso repercute na existência modal do sujeito. O autor bem exemplifica essa questão ao declarar que “é o objeto desejável que faz o sujeito desejoso; é o objeto necessário que faz o sujeito necessitado; é o objeto ignorado que faz o sujeito ignorante e assim por diante”.

O estatuto do sujeito de estado é, portanto, definido pelos arranjos modais e pela compatibilidade ou incompatibilidade entre as modalidades, de modo que, quando tais modalidades forem incompatíveis ou contraditórias darão origem a um conflito, criando um verdadeiro “tumulto modal” e fazendo surgir as paixões.

As paixões são entendidas pela semiótica como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam/alteram o sujeito de estado (BARROS, 2002, p. 61; FIORIN, 2007, p. 05), tratam, portanto, das modulações dos estados de alma do sujeito manifestadas no discurso, das “paixões de papel”. Tais efeitos de sentido derivam da combinação entre as modalidades do /querer-ser/, /dever-ser/, /saber-ser/ e /poder-ser/, sendo que cada uma delas é capaz de se desdobrar em quatro posições modais através de seus contrários e contraditórios.

A carga modal, constituída por modalidades compatíveis, contrárias ou contraditórias, que define o percurso do sujeito é apresentada, ao mesmo tempo, como hierarquizada e evolutiva (BERTRAND, 2003, p. 366-367). O aspecto evolutivo está relacionado à modificação da estrutura modal, pode-se, por exemplo, passar do querer ao poder, ou do querer

a um querer mais intenso. Já a hierarquização diz respeito à possibilidade de uma modalidade sobrepor-se às demais.

É preciso considerar, portanto, que o predicado é susceptível de ser sobredeterminado tanto pela modalização quanto pela aspectualização, como afirmam Greimas e Fontanille (1993, p. 15). Enquanto a modalização, como foi concebida no âmbito das modalidades da competência, se ocupa da articulação descontínua da narratividade, a aspectualização é responsável por explicar as variações de intensidade e o emaranhado de processos característicos dos estados instáveis do sujeito, observados num exame mais atento do discurso.

A aspectualização, de acordo com Bertrand (2003, p. 371), “articula as categorias do acabado e do não acabado, do incoativo, do durativo, do interativo e do terminativo, e estaria relacionada à categoria da tensividade, que pode ser intuitivamente percebida como propriedade das figuras passionais.

São os traços aspectuais os responsáveis por definir a maneira de ser que “sensibiliza a modalidade e a rege, atribuindo-lhe valores variáveis que estão relacionados às possibilidades do léxico, aos parassinônimos, que são caracterizados com diferentes graus de intensidade em torno do mesmo sintagma modal.

Mas o simples arranjo de modalidades não é suficiente para definir um fenômeno passional, pois tornaria inexplicável o fato de diferentes efeitos de sentido passionais serem obtidos através de um mesmo arranjo modal. Greimas e Fontanille (1993, p. 18) afirmam que uma mesma organização actancial, modal e aspectual é passível, conforme o caso, de ser interpretada como paixão ou como simples arranjo da competência semântica, portanto, uma sequência de discurso só se tornaria passional devido a um “excesso patêmico, a uma “sensibilização” particular.

A sensibilização é definida pelos autores como uma operação que possibilita a determinada cultura interpretar parte dos dispositivos modais como efeitos de sentido passionais, manifestáveis na língua ou no discurso; é a operação que coloca o sujeito discursivo como sujeito que se deixa captar pelo sentir, como aquele que sofre, que reage e que se emociona, e corresponde “à primeira fase enunciativa da colocação em discurso das paixões” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 141).

Mas, previamente à colocação em discurso, há que se considerar uma condição que daria origem à sensibilização e tornaria o sujeito apto a acolhê-la, a constituição, que seria, de acordo com os autores, “uma predisposição geral do sujeito discursivo aos percursos passionais que o esperam, definindo seu modo de acesso ao mundo dos valores e selecionando, previamente, certas paixões mais que outras” (idem).

Ainda precedente à sensibilização e posterior à constituição, Greimas e Fontanille (1993) apontam uma disposição inicial do sujeito para assumir o estado afetivo/passional; seria uma programação do sujeito discursivo, instalada em permanência no ser do sujeito, sem a especificação da isotopia que deve investi-lo.

A disposição corresponde ao estado inicial e, de acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 155), “resulta da convocação dos dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso; ela aciona uma aspectualização da cadeia modal e um ‘estilo semiótico’ característico do fazer patêmico”.

A fase posterior à sensibilização caracteriza-se como a manifestação observável sob a forma de **figuras de comportamento**. O comportamento é responsável por assinalar a conjunção do sujeito apaixonado com o objeto tímico e está relacionado às manifestações somáticas da paixão, as quais Greimas e Fontanille convencionaram chamar de **emoções**.

A emoção corresponde à crise passional que prolonga e atualiza a fase anterior, é o momento da manifestação patêmica, do comportamento observável, é a mensagem que emana do sujeito apaixonado, em que é possível perceber os sinais manifestados através do corpo, tais como o enrubescimento, a angústia, o sobressalto, a palidez, o tremor etc.

A última sequência, responsável por definir a constituição do estado passional, é a moralização e corresponde ao crivo social estabelecido pelo destinador coletivo/social, trata-se de um elemento discriminatório que procede de uma avaliação axiológica. É esse destinador o responsável por determinar a valoração das paixões (se de forma positiva ou negativa) e exercer o papel regulador. Para Bertrand (2003, p. 373), “a configuração passional se encontra inserida no espaço comunitário que não somente a sanciona e a julga como má ou boa (pejoração/melhoriação), não somente a avalia qualitativa e quantitativamente (entre a medida e o excesso), mas mais profundamente a seleciona como tal”.

O julgamento é responsável por moralizar um comportamento com base numa escala de intensidade; o julgamento moral considera o que é “demais” ou “pouco demais” com base no que está além ou aquém dos limiares dessa escala orientada, qualificando como excesso ou insuficiência determinado dispositivo modal. A moralização é, portanto, de ordem cultural e através do julgamento das paixões, “avalia-se não apenas certa maneira de fazer ou de ser, mas também certa maneira de ser apaixonado” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 153).

De acordo com Bertrand (2003, p. 373), ao submeter as paixões a regimes de sensibilização e moralização variáveis, criam-se “taxionomias conotativas” que possibilitam identificar e distinguir formas culturais ou variações históricas no interior de uma mesma cultura. O autor cita, por exemplo, que

a avareza é axiologicamente diferente na cultura francesa e na árabe, e a mesma paixão, na obra de Molière, no século 17, é cômica, enquanto no século XIX, na obra de Balzac, é uma paixão trágica.

Os estudos semióticos sobre a dimensão passional distinguem dois tipos de paixões: as paixões simples e as paixões complexas.

As paixões simples são aquelas que resultam de um arranjo modal da relação entre o sujeito e o objeto; de acordo com Fiorin (2007, p. 05) são derivadas de uma única modalização do sujeito e não implicam nenhum percurso modal anterior. As paixões simples resultam da modalização pelo /querer-ser/.

Já nas paixões complexas há várias modalidades que se organizam para constituir uma configuração patêmica – pres-supõe-se o desenvolvimento de um percurso modal que parte de um estado inicial de espera, que pode ser simples, em que o sujeito deseja estar em conjunção ou disjunção com um objeto-valor, sem, no entanto, nada fazer para que isso se efetive – ou fiduciária, em que o sujeito de estado mantém uma relação de confiança com o sujeito do fazer e atribui-lhe um dever-fazer para satisfazer as próprias expectativas.

Podem resultar da espera a satisfação e a confiança, decorrentes da conjunção do sujeito com o objeto-valor e da conservação da confiança depositada no contrato fiduciário simulado, respectivamente; ou ainda, a insatisfação e a decepção, resultantes da disjunção do sujeito com seu objeto-valor ou da perda da confiança investida no contrato, respectivamente.

A satisfação e a confiança podem conduzir à benquerença da afeição, caracterizada pelo /querer-fazer/ bem ao outro ou pelo /querer-não-fazer-mal/ e instauram a paixão da

benevolência, enquanto a insatisfação e a decepção poderão dar origem a novos efeitos passionais, como por exemplo, a mágoa ou a resignação, ou podem também ser interrompidas e dar lugar ao sentimento de falta, que é característico da crise de confiança, que será responsável pelo surgimento da malevolência, caracterizada pelo querer fazer mal ao sujeito responsável por desencadear tais paixões.

Do sentimento de falta podem resultar paixões relaxadas como a resignação e a conformação, o sujeito pode optar pela volta à situação de confiança, construindo um novo simulacro de confiança com o sujeito do fazer; ou ainda pode desenvolver um programa de reparação ou de liquidação da falta, instaurando um sujeito do fazer ou sujeito reparador.

O desenvolvimento de um programa de liquidação da falta buscará suprir a falta do objeto-valor (disjunto), através de novas tentativas de conjunção com este, ou tentará lidar com a falta de confiança (crise fiduciária), o que fará surgir novos efeitos passionais ou resultará em um programa narrativo de revolta ou de vingança, conforme o sujeito responsável por despertar a hostilidade do sujeito de estado seja definido como destinador ou como antissujeito, respectivamente (BARROS, 2002, p. 66).

Sobre as formas de vida

A noção de formas de vida é adotada pela teoria semiótica a partir do Seminário de Semântica Geral, da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, realizado de 1991 a 1992 em Paris. Greimas, partindo dos estudos de Wittgenstein, concebe as formas de vida como a maneira pela qual os indivíduos e os grupos exprimem sua concepção de existência por meio das maneiras de fazer e ser, de consumir e arrumar o espaço

em que vivem.

O semioticista lituano afirma que uma forma de vida define-se “por sua recorrência nos comportamentos e no projeto de vida do sujeito, por sua permanência [...], e pela deformação coerente que ela induz a todos os níveis do percurso de individuação” (GREIMAS, 1993, p. 33), e defende que as sociedades, ao invés de serem divididas em instituições, classes sociais ou conforme agrupamentos territoriais, sejam analisadas a partir das “pessoas morais” que as constituem.

O conceito de forma de vida está, de acordo com o autor, relacionado a um comportamento esquematizável mais profundo que representa, além de uma atitude do sujeito, uma filosofia de vida estereotipada de determinado grupo, cuja ruptura pode dar origem a novas formas de vida.

Tal ruptura está relacionada a uma nova percepção sobre o mundo, uma estesia, que, ao proporcionar uma nova visão de mundo, faz surgir uma nova forma de vida em que a moral social, que identifica o sujeito com o grupo, é negada e substituída por uma moral individual, conforme podemos observar pelo estudo da forma de vida do belo gesto, que Greimas apresenta no primeiro artigo da *Recherches Sémiotiques*, *Semiotic Inquiry*. Nas palavras de Nascimento (2013, p. 157): “O belo gesto é a invenção de uma ética individual não reproduzível, de um universo de valores aberto sobre múltiplos possíveis ainda indeterminados, é a invenção de formas de vida que se instalam, pouco depois da negação fundadora, graças a uma nova afirmação que imporá suas determinações”.

Ainda de acordo com a autora, há que se considerar que, se as formas de vida caracterizam-se por sua recorrência e regularidade, o belo gesto torna-se a exceção, a transgressão da regra estabelecida, portanto caracteriza-se como o respon-

sável por captar a atenção do enunciatário.

Greimas afirma que a irrupção do inesperado é responsável por colocar o observador/enunciatário no processo de criação de um novo universo de valores, que surpreendido pela ruptura da troca é acionado como “coenunciador”. Seria, pois, a emoção estética o elemento desencadeador do fazer interpretativo por parte daquele que observa, o que para o autor significa dizer “que a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados” (GREIMAS, 1993, p. 30).

O estudo das formas de vida permite explicar as formas de ser, saber e agir que regem o percurso do sujeito, possibilitando, do ponto de vista de Abriata (2012, p. 158), a apreensão das escolhas axiológicas que definem a identidade de um indivíduo, de um grupo ou de uma cultura inteira.

Desse modo, após apresentarmos nosso objeto de pesquisa, o seriado *Game of Thrones*, propomo-nos a analisar o percurso do ator Daenerys Targaryen, buscando identificar os papéis actancial, temático e patêmico nele investidos a fim de determinar as formas de vida que lhe são atribuídas.

***Game of Thrones*: caracterização e alcance**

Sob a responsabilidade de David Benioff e Daniel B. Weiss, *Game of Thrones* é adaptada da série literária “*A Song of Ice and Fire*”, do escritor norte-americano George R. R. Martin, cujo primeiro volume foi publicado nos EUA em 1996 e traduzido no Brasil em 2011. Trata-se, portanto, de acordo com Jakobson (2007, p. 64-71), de uma tradução intersemiótica, conceito definido pelo autor como “a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”.

Projetada em um universo ficcional formado pelo con-

tinente de Westeros e pelas Cidades Livres, situadas do outro lado do Mar Estreito, a narrativa, que mistura elementos fantásticos e ficção histórica, utiliza-se de figuras que são responsáveis por ancorá-la no período medieval e tem como temática principal a disputa pelo domínio dos Sete Reinos do continente.

O seriado é estruturado de modo que diversos programas narrativos se desenvolvem e se inter-relacionam na progressão da narrativa, representando a busca de diferentes sujeitos por um objeto-valor comum: o poder, representado figurativamente pelo trono de ferro.

Nesse percurso para alcançar o desejado, surgem conflitos, contratos são estabelecidos e rompidos, de modo que outros objetos-valor passam a ser focados, os quais, na maioria das vezes, caracterizam-se como objeto modal, pois, de acordo com Fiorin (2009, p. 37) o objeto modal é aquele através do qual se procura obter outro objeto, aquele que possibilita realizar a performance principal.

Os sujeitos, cujos percursos narrativos são representados nesse objeto cultural, são, em sua grande maioria, pertencentes às tradicionais famílias ou casas nobres de Westeros, as quais possuem o domínio de um território do continente, além de um símbolo e um lema específicos, representados por figuras que concretizam suas crenças, valores e/ou características de personalidade e temperamento de seus integrantes.

Game of Thrones começou a ser transmitida nos EUA em 17 de abril de 2011 e estreou no Brasil no mesmo ano. Desde então é exibida uma temporada por ano, composta por dez episódios de aproximadamente uma hora cada.

Após ter registrado 2,2 milhões de espectadores na exibição do capítulo inicial da primeira temporada e com índices crescentes de audiência, o número de televisores sinto-

nizados no canal HBO durante a exibição do episódio final da quarta temporada, que foi ao ar em 15 de junho de 2014, era de 7,1 milhões (Figura 1), números esses que ganham dimensões ainda maiores se considerarmos os espectadores que assistem às reexibições, gravam para assistir depois ou acessam o conteúdo on demand.

A série ganhou relevância entre os demais exemplares do gênero na esfera do entretenimento: desde 2012 mantém-se em primeiro lugar na lista dos programas de TV mais pirateados do TorrentFreak¹; soma, atualmente, 61 prêmios das 139 indicações² que recebeu ao longo das quatro temporadas já exibidas, dentre os quais figuram premiações advindas de crítica especializada e também de escolhas feitas através do voto popular; bebês são batizados com os nomes dos personagens e uma franquia que conta com graphic novels, jogos, miniaturas dos personagens, cervejas e até mesmo uma linha de joias inspiradas na série fazem sucesso no mundo todo, transformando *Game of Thrones* em um fenômeno cultural.

Através das redes sociais também é possível mensurar a abrangência da série. No Brasil, a empresa de monitoramento R18 desenvolveu uma ferramenta chamada Airstrip³, capaz de analisar dados públicos de redes sociais como o Twitter, Instagram e Facebook. Após monitorar as redes sociais durante a exibição da quarta temporada, a empresa divulgou os dados da repercussão da série entre os brasileiros, através dos quais é possível identificar a quantidade de postagens nas três redes sociais mencionadas (480.417), que atingiram um

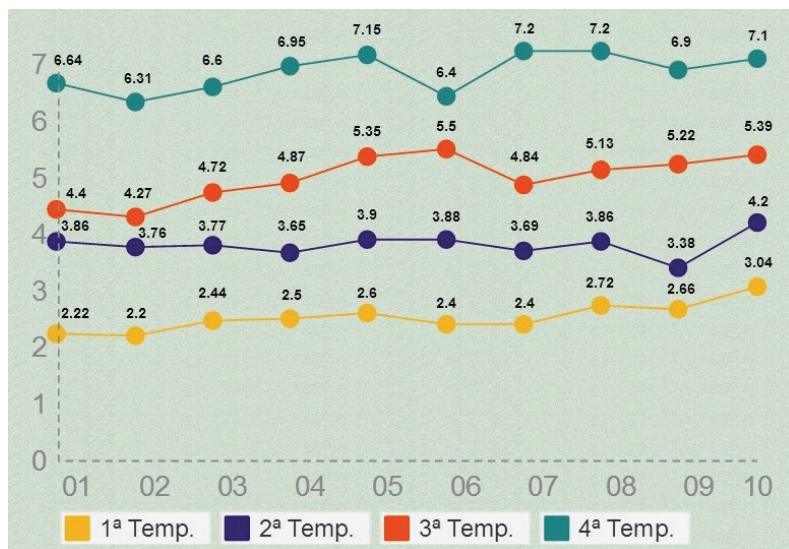
1 O ranking foi divulgado pelo site TorrentFreak, que considerou a quantidade de vezes que a série foi baixada através do sistema de transferência on-line de internauta para internauta, o BitTorrent.

2 Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em: 28 jun. 2014.

3 Disponível em: <www.airstrip.com.br>.

número aproximado de 257 milhões de usuários, sendo os personagens mais citados Tyrion e Daenerys, além de outros dados que só fazem confirmar o grande alcance da série.

Figura 1 – Audiência de *Game of Thrones* (quantidade de espectadores em milhões).



Fonte: <<http://winteriscomming.net>> (Adaptado)

Como já mencionamos, a escolha de *Game of Thrones* como corpus de estudo está relacionada à sua abrangência e a opção por analisar, neste trabalho, as formas de vida do ator feminino Daenerys Targaryen foi motivada pelo fato de seu percurso na narrativa apresentar um devir muito significativo, além de ela ter sido a personagem feminina mais citada nos perfis das redes sociais dos brasileiros no ano de 2014, conforme dados divulgados pela empresa de monitoramento R18⁴.

4 Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/series/58187-game-of-thrones-redes-sociais-480-mil-postagens-dois-meses.htm>>. Acesso em: 05 set. 2014.

O percurso e as formas de vida do ator feminino Daenerys Targaryen

O papel temático de rei de Westeros é assumido pelo ator Robert Baratheon que, após uma rebelião e o assassinato do Rei Aerys II, reivindicou o Trono de Ferro, o qual estava sob o domínio da dinastia Targaryen há muitos anos.

Durante a rebelião, os descendentes dos Targaryen foram massacrados, com exceção do príncipe Viserys e Daenerys, que foram levados para as Cidades Livres de Essos, do outro lado do Mar Estreito, onde vivem exilados.

O ator Viserys, que assume o papel temático de irmão de Daenerys, crê ser, por direito, o herdeiro legítimo dos Sete Reinos e, modalizado pelo querer-ser (o governante de Westeros), portanto sujeito virtualizado, planeja uma forma de reivindicar o Trono para si.

Enquanto sujeito de estado em disjunção com seu objeto-valor, Viserys, por intermédio de seu anfitrião Illyrio, estabelece um contrato com o líder da tribo Dothraki, no qual fica definido que este lhe daria um exército de guerreiros selvagens em troca de sua irmã se casar com o khal, nesse caso tem-se o exército como um objeto modal, pois seria o meio que possibilitaria que Viserys alcançasse seu objetivo último, que é o domínio de Westeros.

Embora Daenerys não queira se casar com o chefe da tribo Dothraki, há um dever-obedecer que se concretiza nas falas e ações agressivas direcionadas à irmã pelo ator Viserys no decorrer da narrativa, o que, na maioria das vezes, é concretizado na pergunta “Não quer acordar o dragão, quer?”, como uma referência à relação que os Targaryen possuem com os dragões e ao suposto perigo que corre aquele que despertar a fúria de um Targaryen/dragão, contrariando-o.

Viserys assume o papel actancial de destinador e manipula Daenerys, conforme podemos observar no diálogo abaixo, quando ela verbaliza o seu não-querer⁵:

Viserys a Ilyrio: – Eu sei como lidar com homens como Drogo... eu lhe dou uma rainha e ele me dá um exército.

Daenerys intervém: – Não quero ser sua rainha... Eu quero ir pra casa!

Viserys à irmã: – Eu também quero. Eu quero que ambos possamos ir para casa, mas, roubaram nossa casa. Então, me diga doce irmã, como vamos para casa?

Daenerys: – Não sei...

Viserys: – Vamos com um exército... o exército de Khal Drogo... Eu deixaria que toda a tribo Dothraki a fodesse, todos os 40 mil homens e seus cavalos também, se fosse necessário (*GAME OF THRONES*, 1ª temporada, episódio 1, 38'35"-39'33").

Observamos dois tipos de manipulação: primeiro o sujeito Viserys manipula a irmã por tentação, oferecendo o objeto-valor que ela deseja – voltar para casa – e, posteriormente, manipula-a por intimidação, ao ameaçar deixá-la ser violentada por toda a tribo de selvagens Dothraki se isso fosse necessário para conseguir o exército que ele deseja.

Então, modalizada pelo /dever-fazer/ e pelo /não-poder-não-fazer/ (obediência), e ainda impotente para libertar-se do jugo do irmão e realizar uma performance diferente daquela para a qual foi manipulada, Daenerys, modalizada pela paixão do medo, assume uma forma de vida resignada, de submissão, e casa-se com Drogo.

Durante a cerimônia de apresentação de Daenerys ao

5 Os trechos de diálogos transcritos neste trabalho são reproduzidos da versão legendada em português, comercializada no Brasil por AMZ Mídia Industrial S.A., sob licença da Warner Bros Entertainment.

Khal Drogo, ela é figurativizada usando um vestido fluido e transparente (Figura 2), o que permite que o pretendente veja-a como (mercadoria) exposta numa vitrine; na cerimônia de casamento sua vestimenta assemelha-se a um embrulho de presente (Figura 3), figuras essas que concretizam Daenerys como uma espécie de “objeto de troca”.

Figura 2 – O vestido usado na cerimônia de apresentação deixa o corpo de Daenerys à mostra.



Fonte: *Game of Thrones* – 1ª temporada, episódio 1, 37 min.

Figura 3 – O vestido de casamento é retirado por Drogo como se estivesse desembulhando um presente.



Fonte: *Game of Thrones* – 1ª temporada, episódio 1, 56 min.

No programa narrativo apresentado, identificamos o surgimento do estado patêmico do medo, responsável por determinar a forma de vida de resignação e submissão assumida por Daenerys.

De acordo com a definição constante no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a resignação está relacionada à submissão, à vontade de alguém ou ao destino, significa submeter-se sem se revoltar (HOUAISS, 2001), e essa é a forma de vida recorrente no relacionamento entre Daenerys e o irmão; ela submete-se à vontade de Viserys modalizada pelo medo de sua agressividade e de suas constantes explosões de raiva, de suas ameaças verbais e físicas e também pelo medo de ser

abandonada pela única pessoa da família que lhe resta.

Após o casamento, observa-se a permanência dessa forma de vida, já que Daenerys submete-se ao marido Drogo, um homem selvagem, que ostenta uma longa trança nos cabelos, figura que concretiza o fato de nunca ter perdido uma batalha. No papel temático de esposa, ela é novamente modalizada pelo medo do desconhecido, da violência e agressividade que vislumbra nas ações e nos hábitos primitivos da cultura Dothraki, os quais deseja evitar.

O medo é uma paixão simples, pois não exige um percurso modal anterior, não há uma combinação de modalidades que produza o efeito de sentido passional de medo, o que identificamos é a modalização pelo /não querer ser/.

De acordo com o *Dicionário Michaelis*, o lexema medo é definido como “Perturbação resultante da ideia de um perigo real ou aparente ou da presença de alguma coisa estranha ou perigosa; pavor, susto, terror”. O sujeito modalizado pelo medo é um sujeito receoso, ele teme uma ameaça que, independentemente de ser real ou imaginária, deseja evitar.

Se antes, Daenerys aceitava, resignada, as atitudes do irmão agressivo, agora casada com o líder da tribo Dothraki e assumindo o papel temático de khaleesi (rainha do khalsar), o estado de opressão desperta nela um estado de alma de infelicidade, concretizado pela representação da figura do ator frequentemente com a expressão triste e olhar distante. No momento em que é figurativizada a relação sexual entre o casal podemos observar a manifestação somática da paixão de forma mais intensa, pois ela chora ao ser submetida à violência da posse sexual. O ato é figurativizado de forma quase animalesca, com a figura de Drogo, um homem grande e forte, por cima de Daenerys, pequena e frágil (Figura 4).

Figura 4 – A representação da relação sexual entre Daenerys e Khal Drogo.



Fonte: *Game of Thrones* – 1ª temporada, episódio 2, 25 min.

A insatisfação com a situação opressora leva Daenerys a buscar uma transformação de estado e, em uma conversa com as mulheres Dothraki que lhe servem, ela percebe que, como condição para tal, precisa conquistar o amor de Drogo. Ele então passa a ser seu objeto-valor, transformação que é figurativizada verbalmente como “fazer o Khal feliz”. Modalizada pela paixão da curiosidade, ela busca o valor cognitivo do saber numa conversa com Doreah, que de sujeito adjuvante passa a assumir o papel actancial de destinador e lhe transmite a competência necessária para alcançar o desejado, o saber-ser sedutora:

Daenerys: Você pode me ensinar como fazer o Khal feliz?

Doreah: Sim [...]

Doreah: Deve sempre olhar nos olhos dele, o amor entra pelos olhos (e conta-lhe histórias de uma grande sedutora: Irogenia de Lis).

Daenerys: Eu não acho que Drogo gostará de me ter por cima.

Doreah: Você o fará gostar, Khaleesi... homens querem o que nunca tiveram... e os Dothraki pegam as escravas como um cão pega uma cadela. Você é uma escrava Khaleesi?

Daenerys, timidamente, faz que “não” com a cabeça.

Doreah: Então não faça amor como uma escrava.

(Daenerys coloca-se na posição de Doreah e repete seus movimentos)

Doreah: Muito bom, Khaleesi... lá fora ele é o grande Khal, mas nessa tenda ele te pertence!

Daenerys, insegura: Eu... não acho que esse é o jeito Dothraki.

Doreah: Se ele quisesse do jeito Dothraki, por que se casaria com você? (*GAME OF THRONES*, 1ª temporada, episódio 2, 33'32' - 40')

Em conjunção com o objeto-modal (saber), Daenerys instaura-se como sujeito operador e realiza a performance, figurativizada como o ato de inverter a posição durante a relação sexual com Drogo, passando a ficar ‘por cima’, conduzindo o ato e olhando nos olhos do parceiro durante o sexo.

Tal encadeamento de figuras concretiza a mudança de estado, a negação da forma de vida submissa, anteriormente assumida, e a afirmação de novos valores, o que possibilita o devir, o surgimento de uma nova forma de vida associada à liberdade, já que, a partir de uma ação individual, promove a anulação da estabilidade e fixidez das formas de vida socializadas do dever.

Após seu devir, o ator feminino passa a ser figurativizado sorrindo com mais frequência, o que denota o estado patêmico de satisfação e alegria do sujeito modalizado pelo querer que está em conjunção com seu objeto-valor. Daenerys também é figurativizada usando as roupas de couro semelhantes às dos outros membros da tribo, trançando o cabelo e aprendendo o idioma, figuras que marcam sua conjunção com

a cultura Dothraki.

Daenerys assume essa nova forma de vida paulatinamente. Conforme se desenvolve a trama, ela passa a ter ‘voz’, defende o povo Dothraki, pois os considera como “seu povo”, e, quando seu irmão os insulta, ela assume a forma de vida da benevolência, típica do papel temático da rainha (khaleesi) altruísta que protege os fracos e oprimidos. Ela demonstra estima pelo povo da tribo e é tolerante com as constantes ofensas do irmão, qualidades que condizem com a definição do lexema benevolência, trazida pelo *Dicionário Michaelis*: “Qualidade do que é benévolo; boa vontade para com alguém. Complacência, indulgência”.

É modalizada pelas formas de vida da boa vontade e benevolência que Daenerys convida o irmão para comer com ela e pede às servas que façam uma nova vestimenta para presentear-lo, mas Viserys fica ofendido com o convite que ele interpreta como uma “ordem” da irmã, por isso rejeita o presente, ofende-a e tenta agredi-la, mas ela se defende, agride-o e ameaça-o: “Eu sou uma khaleesi dos Dothraki. Sou a esposa do grande khal e carrego o filho dele dentro de mim... Da próxima vez que levantar a mão pra mim, será a última vez que terá mãos!” (*GAME OF THRONES*, 1ª temporada, episódio 4, 37’20 – 38’30”). São performances como essa que concretizam a negação da antiga forma de vida de submissão e a aquisição de uma nova forma de vida, de liberdade.

Percebemos também a transformação na sua relação com o marido e com o restante da tribo. Ao assumir essa nova forma de vida, Daenerys conquista a admiração dos Dothraki, o que é concretizado num ritual em que ela, já esperando um filho de Drogo, come um coração de cavalo e é reverenciada por todos após escolher o nome do filho que, segundo a profecia, será o “garanhão que governará o mundo, o khal dos

khals, aquele que deve unir o povo em um único khalasar... todas as pessoas do mundo serão o seu rebanho” (*GAME OF THRONES*, 1ª temporada, episódio 06, 18’24” – 18’35”).

Ao testemunhar o ritual e ver a irmã sendo aclamada pela tribo, o ator Viserys manifesta o estado patêmico da inveja, que é concretizado no trecho grifado do seu diálogo com Jorah Mormont, quando este o surpreende tentando roubar os ovos de dragão que a irmã ganhara de presente de casamento:

Jorah: Eles não pertencem a você.

Viserys: O que é dela, também é meu.

Jorah: No passado, talvez.

Viserys: Se eu vender um ovo, poderei comprar um navio; dois ovos, um navio e um exército.

Jorah: E você terá todos os três.

Viserys: **Eu preciso de um grande exército, sou a última esperança de uma dinastia, Mormont. A maior dinastia que o mundo já viu está sobre meus ombros desde que eu tinha 5 anos, e ninguém me deu o que deram a ela naquela tenda. Nunca, nem uma parte daquilo. Como fazer o que devo fazer sem aquilo? Quem pode governar sem riqueza, medo ou amor?** (*GAME OF THRONES*, 1ª temporada, episódio 06, 20’08” – 20’56”, grifo nosso)

De acordo com o *Dicionário Michaelis*, a inveja pode ser definida como “**1** Desgosto, ódio ou pesar por prosperidade ou alegria de outrem. **2** Desejo de possuir ou gozar algum bem que outrem possui ou desfruta”. As definições representam o estado de alma de um sujeito insatisfeito, que deseja possuir o que o outro possui ou ser como o outro é, manifestam o estado de alma de Viserys em relação à irmã.

A inveja pode ter origem em outros estados patêmicos, como a frustração, por exemplo, e a consciência da falta do

desejado é responsável por instaurar um programa de liquidação da falta, que se caracterizará como um programa de revolta ou de vingança.

Na sequência do programa narrativo em questão, Viserys é manipulado pelo álcool (que tem papel actancial de destinador, pois o torna competente para agir) e instaura-se como sujeito reparador, desenvolvendo um programa narrativo de revolta contra Drogo, pois julga que este, enquanto destinador, não cumpriu o que foi combinado no contrato estabelecido inicialmente (dar-lhe um exército/a coroa em troca da irmã). O programa de revolta é assim definido por Barros (1990, p. 70):

O sujeito rejeita o destinador que faltou à palavra dada, mesmo que se trate de compromisso imaginário, pois ele se coloca na posição do destinatário que cumpriu a sua parte no contrato e que espera do destinador a sanção positiva que lhe é devida, sob a forma de reconhecimento ou recompensa. Quando o destinador não o sanciona ou, além do mais, o julga negativamente, o sujeito se decepciona, se torna inseguro e aflito e se revolta.

No desenvolvimento desse programa de revolta, Viserys, numa explosão de agressividade, ameaça ferir Daenerys e o filho que ela está gestando, sequência que, se analisada juntamente com o percurso anterior do ator, concretiza a paixão da cólera, cuja configuração foi descrita por Greimas, em *Du sens II* (1983), de acordo com o seguinte esquema canônico:

confiança → espera → frustração → descontentamento
→ agressividade → explosão

Na sequência patêmica manifestada por Viserys, a con-

fiança é pressuposta pelo contrato estabelecido com Drogo; posteriormente, caracteriza-se a espera, quando o ator Viserys segue com a horda Dothraki pois crê que receberá o exército que lhe foi prometido; a frustração se concretiza quando ele percebe que é a irmã quem recebe o tratamento que ele desejava receber, que a tribo a escolheu como rainha e não a ele; o descontentamento é manifestado verbalmente quando Viserys, visivelmente embriagado, adentra a tenda e diz que quer o que lhe foi combinado: a coroa que lhe foi prometida. Ele diz à irmã que Drogo a comprou, mas não pagou por ela, então ele foi buscar o seu pagamento. Logo em seguida, temos a agressividade e a explosão simultaneamente concretizadas no ato de ameaçar ferir Daenerys com a espada apontando para sua barriga ao afirmar que, se não tiver seu pagamento levará a irmã embora, mas deixará o filho com Drogo, cortando-o fora.

Drogo revolta-se com a ameaça e, como sujeito operador, modalizado pelo querer fazer mal e competente para agir, leva Viserys ao estado de disjunção com a vida, despejando ouro derretido sobre sua cabeça e observando-o queimar até a morte. Apesar do acontecimento brutal, Daenerys permanece em estado de indiferença, o que é figurativizado em sua expressão facial e no fato de não ceder aos pedidos desesperados do irmão, quando este se vê em perigo, e também pelo comentário com que encerra esse programa narrativo: “Ele não era um dragão, o fogo não pode matar um dragão” (*GAME OF THRONES*, 1ª temporada, episódio 6, 51’23”).

Após a morte do irmão, Daenerys consolida-se como sujeito autônomo e autodestinado. Com base na crença de que os Sete Reinos devem, por direito, pertencer aos Targaryen, ela instaura-se como destinador e tenta manipular Drogo a conquistar o trono de ferro, figura que concretiza o domínio de

Westeros, mas essa manipulação não se efetiva porque ele não compartilha dos mesmos valores que ela, o que podemos identificar no diálogo entre o casal, quando Drogo diz que um rei não precisa de uma cadeira para se sentar, mas de um cavalo.

Mas ele muda de ideia após Daenerys sofrer uma tentativa de assassinato, encomendada pelo rei Robert, enquanto visitava o mercado junto com suas servas, alguns homens da tribo e Jorah Mormont que, arrependido de ter dado informações sobre a última Targaryen à corte real de Westeros, impede que a khaleesi seja envenenada. Drogo manifesta gratidão para com Jorah, oferecendo-lhe um cavalo como presente e, modalizado pelo querer-fazer mal àqueles que ameaçaram a vida de sua esposa, jura a ela e à tribo que conquistará os Sete Reinos para seu filho, levando seu khalasar a oeste e navegando sobre a água salgada; ele também promete matar os homens de roupa de ferro (soldados com armaduras), quebrar suas casas de pedra, estuprar suas mulheres, escravizar seus filhos e levar seus deuses quebrados a Vaes Dothrak.

Novo programa narrativo tem início quando o khalasar invade a cidade dos carneiros. Vê-se a figura de Daenerys caminhando por um cenário de destruição e questionando os costumes Dothraki enquanto observa os guerreiros da tribo atacarem violentamente os homens e manterem presas crianças. Mas quando vê os homens do khalasar estuprando as mulheres que foram feitas prisioneiras, a manifestação somática da indignação toma sua expressão facial e ela ordena a Jorah que os faça parar, embora ele e Rakharo argumentem que isso é comum na cultura da tribo, ela insiste de forma imperativa e, usufruindo o poder que a posição de esposa do khal lhe proporciona, leva todas as prisioneiras para si, impedindo que as mesmas fossem estupradas.

A ação de Daenerys desagrade os homens da tribo e

Mago, um dos guerreiros, procura Drogo para reclamar seus 'espólios de guerra', mas ele apoia a esposa quando ela se impõe como sujeito do querer e do poder, afirmando-se como khaleesi. O líder da tribo expressa contentamento ao vê-la com raiva e orgulhosamente atribui esse estado passional ao fato de ela estar esperando um filho seu. Mas Mago fica contrariado e o insulta, eles lutam e Drogo, apesar de ferido, mata-o e arranca-lhe a língua.

Por insistência de Daenerys, Drogo permite que Mirri Maz Duur, a sacerdotisa da cidade que eles acabam de invadir, limpe seu ferimento que, embora seja superficial, acaba infecionando e deixa o khal em estado febril e inconsciente. Com o enfraquecimento de Drogo, Daenerys começa a ser hostilizada pelos guerreiros e Jorah sugere que eles partam, mas ela se nega a deixar Drogo e, numa tentativa desesperada de fazê-lo melhorar, pede a Mirri que o salve a qualquer preço. Quando Mirri afirma que somente a morte paga por uma vida e logo em seguida pede que lhe tragam o cavalo dele, Daenerys ingenuamente pressupõe que o preço pela vida de Drogo seja a morte do seu cavalo, no entanto, após a magia descobre que o preço pago foi a vida do filho que estava esperando e que Drogo encontra-se em estado vegetativo; embora não esteja morto, é incapaz de se expressar qualquer reação. Após confrontar Mirri e constatar que ele permanecerá nesse estado de prostração, é a própria Daenerys, cuja figurativização concretiza o estado patêmico de tristeza e desespero extremos, que opta por levar Drogo definitivamente ao estado de disjunção com a vida.

Figurativizada usando o mesmo vestido da cerimônia de casamento, Daenerys e a pequena parte da tribo que permaneceu ao seu lado, observam o corpo de Drogo sobre a pira funerária preparada para queimá-lo. Ela ordena a Rakharo que

coloque os ovos de dragão junto de Drogo e proclama-se líder do khalasar, deixando livres aqueles que não desejassem ficar, e prometendo aos que permanecerem com ela que quem os ferir morrerá aos gritos.

Como vingança contra Mirri, amarra-a junto à pira para queimar até a morte, mas após atear fogo, caminha para dentro do círculo enquanto Sor Jorah e os demais a observam. Quando o fogo se extingue, Daenerys levanta-se, renascida das cinzas como uma fênix, rodeada por três pequenos dragões. Jorah ajoelha-se, aclamando-a como rainha, e toda a tribo o imita, encerrando assim a primeira temporada.

No papel temático de rainha, Daenerys caminha com o khalasar pelo Deserto Vermelho. Seu povo, faminto e sedento, é figurativizado com a expressão cansada e os lábios desidratados. Ela manifesta a paixão da impaciência ao questionar Sor Jorah, que assume o papel temático de amigo e conselheiro, se tal situação nunca acabará. A impaciência exprime o estado iterativo do sujeito disjunto que deseja, de modo intenso, sua conjunção com o objeto, que nesse primeiro momento concretiza-se como água e alimento.

Sor Jorah a manipula por sedução, dizendo que seu povo está muito fraco e que ela precisa ser a força deles. Manifestando o estado patêmico da esperança, Daenerys ordena que três dos seus homens sigam em diferentes direções à procura de cidades, pessoas ou água. Um deles retorna dizendo ter encontrado uma cidade chamada Qarth, governada por 13 protetores que se propõem a recebê-la.

Nos portões da cidade, o mercador que os recebe mostra-se interessado nos dragões, mas não quer deixá-los entrar. Ela tenta negociar para que seu povo possa se alimentar e, assumindo a forma de vida da humildade, afirma que eles morrerão se não os deixarem entrar. Mas os protetores da cidade

não cedem e a mãe dos dragões é então tomada pela paixão da fúria, ameaçando-os. Mas eles permanecem indiferentes até que Xaro Xhaon Daxos, o homem mais rico de Qarth, intercede e se responsabiliza pelo grupo usando costumes locais.

Xaro torna-se o anfitrião dos Dothraki e de Daenerys e um contrato de confiança é estabelecido. Mas ela, modalizada pela desconfiança, sugere que Doreah obtenha informações sobre ele em troca de favores sexuais. Temos aqui uma marca da complexidade moral desse ator que, embora tenha impedido o estupro das escravas da cidade invadida pelos selvagens, sugere a sua serva que use o sexo para conseguir o que deseja.

Daenerys conversa com Xaro que a questiona sobre qual é o seu objetivo, o que ela deseja. Ela, em resposta, afirma-lhe querer cruzar o Mar Estreito, tomar o trono de ferro e garantir um lar seguro para seu khalasar. Xaro lhe propõe casamento e, manifestando a paixão da ambição, deixa claro que isso seria o meio que lhe possibilitaria alcançar a posição de poder que é seu objeto-valor. Ele tenta manipulá-la por tentação, oferecendo-lhe riqueza.

Ela discute com Jorah sobre a proposta, mas ele a aconselha a ter cautela e encontrar seus próprios meios para conquistar o trono de ferro. Assim, a manipulação de Xaro não se efetiva e ela tenta negociar com o mercador de especiarias para obter um navio, tentando manipulá-lo, também por tentação, ao oferecer-lhe três vezes a quantidade de navios que ele lhe ceder após ela reconquistar o trono de ferro. Novamente nenhum contrato é estabelecido porque o mercador não compartilha dos mesmos valores que ela.

Ao retornar da negociação, Daenerys descobre que seus dragões desapareceram e os membros da sua tribo que estavam com eles foram mortos, ela então é tomada pela paixão do remorso, manifestada somaticamente pelo choro triste

quando fala da morte de Irri, sua serva e amiga, e concretizada na sua fala: “Tirei meu povo do Deserto Vermelho e os trouxe para um matadouro” (*GAME OF THRONES*, 2ª temporada, episódio 07, 25’32”).

O remorso, conforme definição do *Dicionário Michaelis*, caracteriza-se pelo arrependimento, pela aflição ou tormento de consciência decorrente de uma ação culpável, e desencadeia outros estados de alma nesse programa narrativo. Daenerys passa a se questionar sobre quem é confiável e quem é, de fato, ‘seu povo’, ela manifesta o estado patêmico da mágoa, ao mencionar o irmão, que deixaria toda a tribo estuprá-la para conseguir a coroa, e também os Dothraki, cuja maioria a abandonou quando Drogo morreu.

Embora Xaro tenha prometido proteger Daenerys e ajudá-la a encontrar os dragões, descobre-se que foram os bruxos de Qarth que os sequestraram e os mantêm presos num edifício protegido por magia – a Casa dos Imortais – como parte de um acordo estabelecido com o próprio Xaro que, modalizado pela ambição, declara-se rei da cidade e leva os outros 12 protetores da cidade ao estado de disjunção com a vida.

Daenerys, entretanto, modalizada pelas formas de vida da coragem e pela obstinação, consegue recuperar seus dragões e, com vistas a liquidar a falta de confiança decorrente do rompimento do contrato estabelecido inicialmente com o anfitrião que salvara seu povo, instaura-se como sujeito reparador no programa de vingança em que Xaro e Doreah são sancionados negativamente por terem agido contra ela. De acordo com Barros (2002), a falta de confiança é acompanhada pela malevolência, pelo desejo de fazer mal, o que é concretizado quando Daenerys prende os dois antissujeitos dentro do cofre e, junto do que restou de seu khalasar, saqueiam a casa de Xaro, levando objetos preciosos que possam ser ven-

didos, garantindo assim a compra de um navio.

Iniciando o programa narrativo da terceira temporada e de posse do navio, eles rumam para Astarpor, buscando agora um novo objeto-valor: o exército que possibilitará a Daenerys lutar pelo domínio dos Sete Reinos.

Ao chegar à cidade, procuram pelos Imaculados, um exército de oito mil escravos reconhecidos por seus valores morais como coragem, disciplina e lealdade absolutas. O mestre dos escravos, Kraznys, esclarece sobre como é o treinamento, ele fala em valiriano enquanto uma intérprete traduz o diálogo e ameniza as ofensas que o homem dirige a Daenerys.

Eles negociam e definem os termos do acordo, ela oferece um dragão em troca de todo o exército e pede a Kraznys que lhe dê a intérprete, Missandei, como presente. Eles estabelecem o contrato, mas, Daenerys, após receber o chicote que controla os Imaculados, figura que concretiza o tema da escravidão, ordena que seu novo exército mate os senhores dos escravos e, com a ajuda de seu dragão, incendeia toda a cidade. A mãe dos dragões então fala aos Imaculados, oferecendo-lhes o objeto-valor da liberdade e afirmando que aqueles que quiserem partir que o façam, e os que ficarem lutarão por ela como homens livres.

O exército de Imaculados segue-a para fora de Astarpor, eles caminham em direção a Yunkai. Sor Jorah afirma a Daenerys que eles não precisam invadir a cidade, que isso não os aproximará de Westeros ou do trono de ferro, mas ela, manifestando o estado de alma da benevolência, que está na base da forma de vida que lhe é atribuída, argumenta que o fato de haver escravos na cidade é motivo suficiente para fazê-lo. Ela ordena que um homem seja enviado às portas da cidade para informar que ela receberá negociantes com vistas a estabelecer um contrato de rendição, caso contrário, utilizando-se

da manipulação por intimidação, afirma que terão o mesmo destino de Astarpor.

O negociante lhe traz ouro como presente e lhe oferece navios, mas o que se constitui como objeto-valor para ela, nesse ponto da narrativa, é a libertação dos escravos da cidade e sua recompensa pelos anos de servidão. Então, com o auxílio do sujeito adjuvante Daario Naharis, cujo papel temático é o de tenente do grupo conhecido como “Segundos Filhos” e antigo aliado de Yunkai, invadem e dominam a cidade, libertando os escravos que lhe sancionam positivamente, atribuindo-lhe o papel temático de Mhysa, que significa mãe.

Daenerys segue em direção a Meereen com um exército cada vez maior, além dos oito mil “Imaculados”, ela conta também com dois mil soldados dos “Segundos Filhos” e com os libertos de Yunkai que, como homens livres, optaram por segui-la.

Quando chegam aos portões da cidade, após terem encontrado mais de cem crianças escravas crucificadas e presas em estacas na estrada que leva até Meereen, são recebidos por um único soldado, um campeão, enquanto o povo da cidade os espreita do alto dos muros.

Após Daario Naharis enfrentar e vencer o campeão de Meereen, Daenerys pode falar ao povo da cidade e, dirigindo-se aos escravos, conta o que havia feito em Astarpor e Yunkai, afirmando não ser inimiga deles e enfatizando que os inimigos são aqueles que roubam e matam suas crianças e oferecem somente ordens e sofrimento, enquanto ela lhes oferece escolhas e dá ao inimigo o que ele merece, então lançam sobre os muros barris carregados com as correntes rompidas dos escravos libertos, figura essa que concretiza a liberdade que está lhes oferecendo.

Ao observar as correntes rompidas, os escravos de Me-

ereen experimentam uma estesia, proporcionada pela quebra de isotopia, pela negação da forma de vida de subserviência e, em conjunção com as armas fornecidas pelos soldados do exército de Daenerys, tornam-se competentes para levar seus mestres ao estado de disjunção com a vida e conquistarem a liberdade.

Desse modo, o exército de Daenerys toma a cidade e ela ordena a seus homens que executem os mestres que não foram mortos por seus escravos na performance anterior, figurativizados pendurados em estacas da mesma forma que estes fizeram com as crianças escravas que o exército encontrou pelo caminho, o que concretiza a paixão da vingança como “justiça selvagem”. Observamos que, embora benevolente com os escravos, Daenerys instaura uma nova práxis, relacionada à vingança, no que se refere aos senhores dos escravos e aos homens que detêm o poder nas cidades que invade.

Em conjunção com os navios da marinha de Meereen e um exército ainda maior, Daenerys e seus conselheiros cogitam rumar para Westeros e tomar a capital, Porto Real, mas ao saber que as cidades conquistadas estão retornando à situação em que as encontrou e que logo após partir com seus homens os mestres reassumiram o controle e dominaram novos escravos, ela decide ficar em Meereen e reinar.

Ela então passa a receber o povo para ouvir seus pedidos e necessidades e torna-se conjunta com informações sobre um de seus dragões, que está desaparecido e, sem controle, queima rebanhos e crianças, então, antes do encerramento da quarta temporada, vemos ainda Daenerys, a rainha quebradora de correntes, acorrentar seus dragões no calabouço, e observamos que sua figura denota o estado patêmico de tristeza, o que concretiza o tumulto modal do sujeito dividido entre o querer e o dever.

Considerações finais

O papel inicialmente atribuído a Daenerys é aquele usualmente atribuído ao sujeito feminino que integra a sociedade patriarcal, o de um sujeito de estado que se submete à vontade dos sujeitos masculinos com os quais se relaciona: primeiro o irmão abusivo, Viserys, e depois o marido Drogo. Mas, curiosamente, é o casamento com Drogo que a torna competente para libertar-se do jugo do irmão e afirmar-se como sujeito do seu querer.

Ao assumir o papel temático de khaleesi, Daenerys transforma a forma de vida de resignação em uma forma de vida independente, de liberdade, instaurando-se como sujeito autônomo e autodestinado. A partir de então, dá início a um percurso em que assume a forma de vida da benevolência; defendendo todos aqueles que são oprimidos e desvalorizados, passa a desempenhar o papel actancial de destinador e instaura-se como libertadora de escravos.

Paradoxalmente, a utilização da manipulação por intimidação, ao ameaçar e, por vezes, executar a performance de destruir cidades inteiras e matar os mestres e homens que dominam os escravos, denotam um sujeito impetuoso cuja forma de vida se baseia na vingança como “justiça selvagem”.

Temos então, no ator feminino Daenerys Targaryen, um sujeito cuja complexidade moral retrata as nuances do caráter humano sem maniqueísmo, um sujeito cujas formas de vida distinguem-se não por seu caráter fixo, mas pelo movimento próprio da existência.

REFERÊNCIAS

ABRIATA, V. L. R. Formas de vida do ator “Dilma Rousseff” em charges da Folha de São Paulo. In: ABRIATA, V. L. R.; NASCIMENTO, E. M. F. S. (Org.). **Formas de vida da mulher brasileira**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2012.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

_____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FLLCH/USP, 2002.

_____. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Cruzeiro semiótico**, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.

BERTRAND, D. **Caminhos de semiótica literária**. Bauru: EDUSC; 2003.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Versão *on-line*. Disponível em: <michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2014.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 5, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>>. Acesso em: 04 ago. 2014.

GREIMAS, A. J. Le beau geste. **Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry**. Montreal, 1993, v. 13, p. 21-35.

_____. **Du sens II: essais sémiotiques**. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Editora

Ática, 1993.

HBO. **GAME OF THRONES** (1ª, 2ª, 3ª temporadas completas). Fabricado sob licença da Warner Bros. Entertainment Nederland B. V. (WBEN). Manaus: AMZ Mídia Industrial, 2014. 15 DVDs. Legendado.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. p. 63-72.

NASCIMENTO, E. M. F. S. Paixão, Mitos e Formas de vida em Textos Publicitários. **Revista Signum: Estudos Linguísticos**, Londrina, n. 16, p. 149-168, dez. 2013.

SOUZA, K. A. C.; CÂMARA, N. S. A Complexidade Narrativa em *Game of Thrones*. In: **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, 2013. v. 3. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1250.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2014.

Artigo recebido em setembro de 2014 e aprovado em dezembro de 2014.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>