

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

BRUNA FARIAS MACHADO

**SEGREDOS (INE)NARRÁVEIS, MENTIRAS (IN)ACEITÁVEIS:
AS REMINISCÊNCIAS FRENTE À VIOLÊNCIA E A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO
EM *BIG LITTLE LIES***

**PORTO ALEGRE
2022**

BRUNA FARIAS MACHADO

**SEGREDOS (INE)NARRÁVEIS, MENTIRAS (IN)ACEITÁVEIS:
AS REMINISCÊNCIAS FRENTE À VIOLÊNCIA E A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO
EM *BIG LITTLE LIES***

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lúcia Sá Rebello

Porto Alegre
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Farias Machado, Bruna
SEGREDOS (INE)NARRÁVEIS, MENTIRAS (IN)ACEITÁVEIS:
AS REMINISCÊNCIAS FRENTE À VIOLÊNCIA E A
RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO EM BIG LITTLE LIES / Bruna
Farias Machado. -- 2022.
181 f.
Orientador: Lúcia Sá Rebello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Big Little Lies. 2. Adaptação. 3. Violência. 4.
Trauma. 5. Espaço. I. Sá Rebello, Lúcia, orient. II.
Título.

Bruna Farias Machado

SEGREDOS (INE)NARRÁVEIS, MENTIRAS (IN)ACEITÁVEIS:
AS REMINISCÊNCIAS FRENTE À VIOLÊNCIA E A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO
EM *BIG LITTLE LIES*

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 25 de julho de 2022.

Resultado: Aprovada – sem sugestões de correções.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra Lúcia Sá Rebello (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dra Márcia Ivana de Lima e Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof Dr Pedro Brum Santos
Universidade Federal de Santa Maria

Prof Dr Neurivaldo Campos Pedroso Junior
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Aos meus pais, Eliane e Vilmar, e à minha caçula, Renata, por todo o amor. À minha avó Nely, cuja memória impede que se lembre do que já vivemos, mas é incapaz de abalar a demonstração de afeto genuíno toda vez que me “conhece de novo” quando nos encontramos. Aos meus avôs, Bráulio e Mário, e ao tio-avô, Barante, cujas memórias afetivas do tempo que nos foi dado neste mundo para passarmos juntos são combustíveis para sempre seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

*“Maybe, we can
Find a place to feel good
And we can treat people with kindness
Find a place to feel good”.*

Harry Styles – Treat People With Kindness

Como não poderia ser diferente, quero agradecer primeiramente a minha orientadora, Prof.^a Dra. Lúcia Sá Rebello, pela paciência, pela leitura atenta e, principalmente, por não cortar minhas asas e incentivar que minha essência permanecesse ao longo do trabalho.

Aos professores, Dr. Pedro Brum Santos e Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva: obrigada pelos apontamentos respeitosos e pertinentes em minha qualificação, que me encorajaram a seguir o caminho que estava trilhando de uma forma mais segura.

Quero agradecer também a minha família, em especial, meus pais e minha irmã por todo amor, carinho, suporte ao longo da minha caminhada acadêmica. Tudo fica menos doloroso quando a gente está inserido em um núcleo de afeto.

Aos amigos, que compreenderam meus momentos de solidão, e àqueles que me incentivaram e me acolheram nos momentos de aflição: Ana Carolina Schmidt Ferrão, Ana Cristina Volff Esteves, Bianca Pillon, Bruna de Lima Martins, Ivan Nunes, Jacqueline Vaccaro Teer, Karen Cristina Soares Dantas, Leticia Sangaletti, Maria Amália Cassol Lied, Mariana Pippi Menegazzi, Marlova Soares Mello e Rayza Rodrigues Vaz. A amizade é um dos bens mais preciosos que nós temos, então, muito obrigada pelo afeto compartilhado das mais diversas formas.

Agradeço, finalmente, a quem a minha fé se ancora e a quem busco amparo, caminho e proteção: minha Nação Jeje. Ao meu pai de santo, madrinha e irmãos de fé: obrigada por nunca soltarem minha mão. Juntos somos mais fortes e voamos mais alto.

“O mar é cheio de vida, poderoso, vasto de mistério.”

Quem sabe o que há debaixo da superfície?

Talvez monstros, sonhos, tesouros enterrados.

É o grande desconhecido”.

Big Little Lies

RESUMO

Os estudos que abordam em seu eixo temático adaptações literárias para o universo imagético têm sido uma constante na atualidade. Alinhadas a Linda Hutcheon (2013), que desconsidera a fidelização por compreender que durante o processo de adaptação mudanças ocorrem, narrativas verbais e visuais ganham cada vez mais relevância ao lançar luzes às histórias respeitando os recursos próprios de cada intermídia e oportunizando abordagens ímpares (PELLEGRINI, 2003). Assim, a fim de contribuir para o enriquecimento de pesquisas cujo foco analítico perpassa, de alguma forma, os estudos de adaptações, o presente trabalho, que tem como *corpus* o romance *Pequenas grandes mentiras* (2015), escrito por Liane Moriarty, e a minissérie homônima *Big Little Lies* (2017), dirigida por Jean-Marc Vallé, visa elucidar de que forma a violência impactou os personagens e como isso pode ser percebido, sob o viés psicanalítico dos estudos de trauma, ao longo das narrativas por meio de reminiscências que sugerem o (in)dizível (FREUD, 2012, 2014, 2016a, 2016b) e, à luz de Anna Freud (2016), ocasionam mecanismos de defesa. Da mesma forma, a teoria lacaniana (LACAN, 1994) é evidenciada, em especial pelo fato de ultrapassar a freudiana ao defender que a entrada do sujeito no mundo é coincidente com seu ingresso da linguagem. De modo complementar, a análise também versa acerca de outra hipótese, cujo foco reside na possibilidade do espaço, em especial aquele representado na minissérie, ter um caráter tanto físico quanto subjetivo. Nesse sentido, busca-se defender que a violência transcende os indivíduos, impactando-os significativamente, e funciona como um coadjuvante no que concerne a construção da tensão que envolve a tessitura da estética da violência e do trauma, oportunizando, por conseguinte, que se evidencie sua potência subjetiva de significação.

Palavras-chave: *Big Little Lies*; Adaptação; Violência; Trauma; Espaço.

ABSTRACT

Studies that address literary adaptations to the imagery universe in their thematic axis have been a constant nowadays. In line with Linda Hutcheon (2013), who disregards loyalty as she understands that during the adaptation process changes occur, verbal and visual narratives gain more and more relevance by shedding light on the stories respecting the resources of each intermedia and providing unique approaches (PELLEGRINI, 2003). Thus, in order to contribute to the enrichment of research whose analytical focus somehow permeates the studies of adaptations, the present study, which has as its *corpus* the novel *Pequenas grande mentiras* (2015), written by Liane Moriarty, and the miniseries *Big Little Lies* (2017), directed by Jean-Marc Vallé, aims to elucidate how violence impacted the characters and how this can be perceived, under the psychoanalytic bias of trauma studies, throughout the narratives through reminiscences that suggest the (un)utterable (FREUD, 2012, 2014, 2016a, 2016b) and, in the light of Anna Freud (2016), cause defense mechanisms. In the same way, the Lacanian theory (LACAN, 1994) is evidenced, especially by the fact that it surpasses the Freudian one in defending that the subject's entry into the world coincides with his entry into language. In a complementary way, the analysis also deals with another hypothesis, whose focus is on the possibility of space, especially that represented in the miniseries, to have both a physical and subjective character. In this sense, we seek to defend that violence transcends individuals, significantly impacting them, and works as an adjunct in what concerns the construction of the tension that involves the weaving of the aesthetics of violence and trauma, providing, therefore, that evidence its subjective power of meaning.

Keywords: *Big Little Lies*; Adaptation; Violence; Trauma; Space.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Cena inicial da chegada da polícia no local do crime sob o ponto de vista em primeira pessoa	44
Figura 2 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Madeline, com o tornozelo machucado, no colo de Celeste, diz que as pessoas sufocam as outras com gentileza e é retrucada por pela amiga	46
Figura 3 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Um alerta feito ao longo de um dos depoimentos.....	46
Figura 4 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Celeste diz que compreende o que a amiga quis dizer e a observa.....	47
Figura 5 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Primeira reação violenta de Perry, marido de Celeste	48
Figura 6 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Perry tenta estrangular Celeste novamente	50
Figura 7 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Hematomas, joia pós-agressão e sexo: o combo da reconquista	52
Figura 8 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Foco na reação de Perry ao saber que Celeste irá advogar novamente	54
Figura 9 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Perry, mais uma vez, tenta estrangular Celeste	55
Figura 10 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Celeste pensativa após a consulta individual com a terapeuta.....	56
Figura 11 – Frame de Big Little Lies – episódio 5: Renata descobre marca de mordida em sua filha	57
Figura 12 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: A câmera se aproxima da abertura de ventilação, de onde é possível ouvir os gemidos de dor de Celeste	58
Figura 13 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Max olha para Josh, mas ele não escuta os barulhos porque está com fone de ouvido.....	59
Figura 14 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Revelação da identidade do agressor de Jane	61
Figura 15 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Bonnie observa Perry dando indícios de ser agressivo com a esposa	62
Figura 16 – As etapas que culminaram o assassinato	64
Figura 17 – Frame de Big Little Lies – episódio 5: Cena pós-sexo de Celeste com Perry.....	82

Figura 18 – Frame de Big Little Lies – episódio 5: Celeste na terapia.....	82
Figura 19 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Cena da faca	83
Figura 20 – Frame de Big Little Lies – episódio 5: Celeste esconde as marcas de agressões .	84
Figura 21 – Frame de Big Little Lies – episódio 5: Celeste sofre agressões mais violentas ...	85
Figura 22 – Frame de Big Little Lies – episódio 6: Celeste finge estar ainda mais machucada para Perry parar de agredi-la	87
Figura 23 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: O olhar para a câmera	88
Figura 24 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Max tenta chamar a mãe	90
Figura 25 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Jane imagina que o seu agressor invade sua casa.....	98
Figura 26 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Jane no clube de tiro	100
Figura 27 – <i>Frame de Big Little Lies</i> – episódio 5: Jane analisa Saxon Banks e recorda-se do passado	102
Figura 28 – Frame de Big Little Lies – episódio 5: Diferença sutil	103
Figura 29 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Jane recorda-se de Perry	107
Figura 30 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Corpo de Perry.....	108
Figura 31 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Volta da terapia	118
Figura 32 – Frame de Big Little Lies – episódio 2: Conversa de Jane e Ziggy	121
Figura 33 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Celeste e Perry sob a ótica da empregada	126
Figura 34 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Sequência que evidencia a primeira reação violenta de Perry contra Celeste	128
Figura 35 – Frame de Big Little Lies – episódio 2: Celeste analisa seus hematomas durante uma videochamada com Perry	129
Figura 36 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Agressão de Perry contra Celeste refletida no espelho do quarto	130
Figura 37 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Ida de Celeste e Perry à terapia	132
Figura 38 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Celeste e Perry dançam na cozinha	133
Figura 39 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Perry dá indícios de que seguirá violento	133
Figura 40 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: Celeste retorna à terapia sozinha	135
Figura 41 – Frame de Big Little Lies – episódio 6: Celeste aluga apartamento	136
Figura 42 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Montagem que oscila entre a organização do apartamento e a última agressão sofrida por Celeste	137

Figura 43 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Somebody’s dead.....	139
Figura 44 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Final	140
Figura 45 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Pequeno flashback de Jane que revela parte de seu passado	141
Figura 46 – Frame de Big Little Lies – episódio 2: Jane rememora, mais uma vez, o evento passado	143
Figura 47 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Lembrança de Jane entrando no mar	145
Figura 48 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Prelúdio da narrativa de violência	146
Figura 49 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Jane observa a vista do mar durante o encontro.....	147
Figura 50 – Frame de Big Little Lies – episódio 4: O salto de Jane.....	149
Figura 51 – Frame de Big Little Lies – episódios 1, 7, 2 e 7, respectivamente: Personagens observam o mar em momentos reflexivos.....	150
Figura 52 – Frame de Big Little Lies – episódio 1: Interação inicial entre o casal Perry e Celeste	151
Figura 53 – Frame de Big Little Lies – episódio 2: Ciclo da violência, e mar como coadjuvante	152
Figura 54 – Frame de Big Little Lies – episódio 6: Celeste pesquisa apartamento para alugar	153
Figura 55 – Frame de Big Little Lies – episódio 5: Jane, Celeste e Madeline correm na praia	154
Figura 56 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Cena imaginada por Jane	156
Figura 57 – Frame de Big Little Lies – episódio 3: Jane caminha na praia após sofrer abuso sexual	157
Figura 58 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Confraternização na praia	158
Figura 59 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Agressão e morte de Perry	160
Figura 60 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Bonnie rememora o assassinato	161
Figura 61 – Frame de Big Little Lies – episódio 7: Cena final	162

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
2 DO PAPEL À TELA: OS ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO.....	19
2.1 PARA ALÉM DA ADAPTAÇÃO: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO, A INTERTEXTUALIDADE E A INTERMIDIALIDADE	25
2.1.1 Narrativa verbal e narrativa visual: o romance e a minissérie <i>Big Little Lies</i> .	29
3 MIRÍADE COLÉRICA: APONTAMENTOS ACERCA DA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA SOB A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA	35
3.1 DO <i>BULLYING</i> AO ASSASSINATO: O CURIOSO ENTRELACAMENTO DAS AÇÕES VIOLENTAS EM <i>BIG LITTLE LIES</i>	43
3.2 A NECESSIDADE DE NARRAR O (INE)NARRÁVEL: A EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA	64
3.2.1 A violência doméstica e a negação da condição de vítima	79
3.2.2 O <i>bullying</i> como reflexo da violência familiar	88
3.2.3 O abuso sexual e a tentativa de empoderamento	92
3.2.4 Desvendando o enigma: o contexto do assassinato.....	104
4 O ESPAÇO: REPRESENTAÇÃO (OU REAFIRMAÇÃO) DA VIOLÊNCIA.....	111
4.1 SAINDO DA ZONA SEGURA: O DESLOCAMENTO E O NÃO LUGAR COMO SINTOMAS DA VIOLÊNCIA.....	117
4.2 (DES)CONSTRUINDO A CASA COMO SÍMBOLO DE SEGURANÇA	124
4.3 MUITO MAIS DO QUE SE VÊ: A IMPORTÂNCIA DO MAR	138
4.3.1 Entre rastros e segredos: a relevância da praia	154
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS.....	172
ANEXO A – LETRA DA MÚSICA: <i>BLOODY MOTHERFUCKING ASSHOLE</i>, DE MARTHA WAINWRIGHT	178
ANEXO B – TRADUÇÃO: MALDITO IDIOTA FILHO DA PUTA	180

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Gosto de chamar meus monstros pelo nome. E sei que é mais fácil encará-los como monstros do que olhar em seus olhos tão desesperadamente humanos e enxergar neles o pavor da morte.”
Eliane Brum

Em seus estudos sobre o cinema, em especial suas técnicas, Edgar Morin (1958) conclui que estas podem ser compreendidas como provocações e, por vezes, intensificações da projeção-identificação. Em outras palavras, o cinema é um meio pelo qual é viabilizado que o espectador esteja em uma posição de percepção que se assemelha à mágica. Ainda, em seu ponto de vista, é o meio pelo qual é possível transpor para a tela o universo pessoal, solicitando a participação do espectador.

O cinema, como qualquer representação, é uma imagem da imagem e, como representação de algo vivo, convida o espectador a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. Nesse sentido, fazendo uma aproximação com a literatura, “talvez seja a ligação com o imaginário ou com a realidade do imaginário que fornece os vínculos entre literatura e cinema, tendo motivado alguns escritores a transitar de um meio a outro” (REBELLO, p. 156-157). Indo a esse encontro, o *corpus* da presente tese é formado pela minissérie *Big Little Lies* (2017), uma adaptação homônima do romance *best-seller* de Liane Moriarty (2015), ganhadora de diversos prêmios e sucesso de audiência¹.

Ambientada na Califórnia, a trama tem como mote um assassinato ocorrido durante um evento escolar. A fim de elucidar para o espectador as motivações do crime, a narrativa oscila entre passado e presente, ora voltando para o primeiro dia letivo, ora retornando para o dia do assassinato e posteriores depoimentos na delegacia de pais de alunos presentes na festa da escola. Imiscuída de diversos tipos de violência, a minissérie utiliza recursos pontuais de câmeras que simulam a visão sob a perspectiva dos espectadores como um dos diversos mecanismos para envolvê-los em sua trama rumo ao desvendamento do assassinato. Vítima e agressor ainda são omitidos do público nos primeiros episódios, e isso faz com que as pistas presentes em cada um deles sejam analisadas a fim de preencher essas lacunas e, por fim, desvendar o mistério que inicia a história.

¹ A minissérie foi indicada a dezesseis categorias do Emmy e venceu oito delas, incluindo melhor série limitada e melhor diretor de série limitada. No que diz respeito à audiência, o canal HBO teve um aumento de 118%, reflexo direto da exibição da minissérie.

Assim, tendo em vista a notoriedade de estudos que apresentam em seu escopo estudos que incorporam narrativas verbais e visuais na atualidade e a relevância destes, a presente tese visa lançar luzes à essa intersecção. Primeiramente, no capítulo 2, à luz principalmente dos estudos de Linda Hutcheon (2013), que desconsidera a fidelização por compreender que durante o processo de adaptação mudanças ocorrem, uma costura entre narrativas verbais e visuais é feita, no intuito de ressaltar as diferenças entre os recursos de cada uma que viabilizam abordagens ímpares, como lembra Pellegrini (2003).

Ainda, no mesmo capítulo, a maneira como os estudos de tradução, intertextualidade e intermedialidade abordam o diálogo entre narrativas verbais e visuais é pontuada com a finalidade de elucidar, em um primeiro momento, as possibilidades analíticas possíveis e, em um segundo momento, deixar clara a decisão de priorizar a análise da narrativa visual. Alinhada a Diniz (1999), busca-se evidenciar a importância de pesquisas que envolvam literatura e cinema (e demais mídias visuais) sejam feitas a partir das práticas visuais para, posteriormente, retornar àquelas que funcionaram como modelo, visto que uma análise que aborde as relações intertextuais e intersistêmicas corrobora para que a obra transposta seja vista sem a sombra da obra-fonte.

Por conseguinte, a forma como a construção de narrativas de cunho violento se constrói é o ponto de análise do capítulo 3. Para isso, evidencia-se, sob a ótica de teóricos como Jaime Ginzburg (2012; 2013), a necessidade de obras voltadas à estética do choque a fim de romper a apatia e gerar reações. De mesma forma, pontua-se que há uma ascendência de produções que exploram sob vieses cada vez mais extremos temáticas violentas, fazendo com que, como afirma Maria Rita Kehl (2015), a conscientização contra essas atrocidades se torne uma tarefa, por vezes, negligenciada em detrimento ao efeito de gozo advindo da violência. Ainda, nesse capítulo, o papel do espectador enquanto não passivo diante do que vê é evidenciado, com o intuito de salientar a importância de produções trabalharem com temáticas violentas sob um viés ético a fim de propiciar que estas tenham um caráter educador, que suscite em discussões importantes acerca de temas polêmicos com o fito de conscientizar e, em consequência, minimizar atos atroz que reverberam sem controle na sociedade.

Indo ao encontro desse pensamento, analiso, no subcapítulo 3.1, o entrelaçamento das ações violentas no *corpus* da tese e sugiro que a violência macula os indivíduos de forma poderosa, explorando, no subcapítulo 3.2, a maneira essas memórias dolorosas ocorrem. Para isso, apontamentos sobre os estudos mnemônicos são feitos a fim de evidenciar como a memória funciona e, em especial, como esta reage diante de eventos excessivamente dolorosos. A partir dos estudos de trauma sob o viés psicanalítico, fez-se uma costura com o *corpus* nos

subcapítulos posteriores, de modo a pontuar como as personagens foram impactadas por suas experiências traumáticas e de que maneiras as reminiscências podem ser percebidas ao longo das narrativas tanto no que diz respeito à caracterização das personagens quanto aos recursos visuais empregados para impactar, e instigar, o espectador.

No capítulo 4, busca-se desenvolver como o espaço na minissérie tem um papel importante para a construção da tensão, atuando como um coadjuvante ao reforçar esteticamente as figurações de trauma e violência. A fim de desenvolver esses pontos, Michel de Certeau (1998) é utilizado como um dos aportes teóricos, visto que o estudioso compreende o espaço como a prática do lugar, ou seja, o indivíduo o transforma a partir de suas ocupações, apropriações e vivências. De modo complementar, Michel Collot (2013) defende que a paisagem só recebe essa denominação de fato quando é percebida pelo sujeito, que lhe atribui um sentido característico conforme a sua experiência de mundo, indo ao encontro da sugestão de que o espaço é impactado de forma poderosa pela violência.

No subcapítulo 4.1, apontamentos de Bourdieu (1990) sobre o conceito de *habitus* são importantes alicerces para pensar como as personagens são condicionadas a certas situações quando estão inseridas em seu meio social e de que forma, na mesma medida, são capazes de ter mudanças significativas quando se afastam do ambiente familiar em que estão inseridas. A fim de desenvolver esses pontos, analisa-se, em um primeiro momento, o deslocamento de Celeste até a terapeuta e, em um segundo momento, a transitoriedade de Jane, que não tem uma residência fixa, e como e como isso pode ser explicado como sintoma da violência sofrida.

Por conseguinte, ainda que teóricos, como Bachelard (2008) e Xavier (2012) evidenciem em suas obras as análises feitas da casa como um refúgio, o subcapítulo 4.2 versa sobre como essa ordem é subvertida em se tratando da personagem Celeste, pelo menos em um primeiro momento, e como a busca pela segurança da casa foi fundamental para que ela, enfim, tomasse a decisão de se separar de Perry. Em adição, o não lugar ocupado por Jane e a pouca importância que ela dá à construção de casa como um refúgio também será alvo de investigação.

Por fim, o subcapítulo 4.3 tem como foco o mar, cuja relevância ganha notoriedade na minissérie. Sob o respaldo teórico de Bachelard (1997), analisa-se de que maneira a sua importância é salientada ao longo da narrativa visual em momentos de tensão, ajudando a construir esteticamente a representação da violência e suas reminiscências. De modo complementar, o subcapítulo 4.3.1 finaliza a tese abordando a relevância que os rastros têm no que diz respeito à construção da estética do trauma à luz de Jaime Ginzburg (2012a) e Jeanne-Marie Gagnebin (2006), bem como salienta o papel importante da praia na minissérie, dado seu

destaque na construção de cenas que simbolizam a tentativa de superação de um trauma e a união feminina frente à violência.

2 DO PAPEL À TELA: OS ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO

“A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira”.

Linda Hutcheon

A consolidação do cinema como arte ao longo dos anos evidenciou sua importância ao reunir grandes formas artísticas em uma só. Desde o curta-metragem dos irmãos Lumière² até a atualidade, evoluções importantes ocorreram. Como lembram Danny Leigh *et al.* (2016, p. 14), “às vezes, os avanços são óbvios: a guinada do ‘mudo’ para o ‘falado’ e do preto e branco para o colorido. As revoluções foram mais sutis em outras partes: a edição e a realização em si assumiram caminhos próprios”. Não obstante, o contexto histórico influenciou significativamente a temática e, em especial, a forma como assuntos importantes eram abordados nas telas cinematográficas. O cinema e as narrativas visuais, de forma geral, reinventam-se ao sofrer influência de outras produções (literárias, teatrais, fílmicas etc.). Isso se comprova porque:

É de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com outras artes. Ela é a sétima arte em um sentido bem particular. Não se acrescenta às seis outras no mesmo plano que elas; implica-as, é o mais-um das outras seis. Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas mesmas (BADIOU, 2002, p. 104).

É inegável que atualmente as mídias cinematográficas se integram a outras artes de formas cada vez mais complexas. A convergência tem como resultado novas formas de experienciar o cinema, dado que, não raro, novos efeitos estéticos e de sentido são criados, impactando o espectador. Assim, o *corpus* da presente tese oferece abordagens ímpares no que diz respeito à adaptação e (re)interpretação de acontecimentos, tendo em vista, por exemplo, o que cada meio, textual e visual, dispõe como recurso e as mudanças explicitamente calculadas no que concerne o enredo. A forma como o conceito de adaptação é compreendido, cuja fidelidade entre as obras é refutada, conceitos similares que vão ao encontro da conceituação adotada na tese e a escolha por priorizar a narrativa visual em detrimento da textual são os apontamentos a serem desenvolvidos ao longo deste capítulo.

² A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon é o nome do curta exibido pelos irmãos Lumière em 22 de março de 1895 por meio da invenção chamada de cinematógrafo, uma caixa que filmava e era capaz de projetar o filme. Tal invento, como lembra Celso Sabadin (2018), revolucionou a forma como filmes eram exibidos até então.

À vista disso, é importante pontuar que a maneira como ocorrem as transposições midiáticas tem ganhado notoriedade e é objeto de análise de algumas vertentes teóricas, em especial dos Estudos de Adaptação, que concentra seu foco nas manifestações por meios diferentes de suportes. Como lembra Linda Hutcheon (2013), afirmar que uma obra é uma adaptação é declarar abertamente que há uma relação com outra obra. Nesse viés, há estudiosos, em especial os mais antigos, que defendem a superioridade axiomática da literatura sob a alegação de ser a forma de arte mais antiga. Ainda, sob essa perspectiva, por muito tempo houve uma certa cobrança por fidelidade da obra adaptada àquela que deu origem.

Segundo o argumento de Robert Stam (2000), para alguns a literatura sempre possuirá uma superioridade inquestionável em relação a quaisquer adaptações devido ao fato de ser a mais antiga (também compreendida como a “fonte”). Essa é, inquestionavelmente, uma visão retrógrada do que uma adaptação pode oferecer, uma vez que, como afirma o autor, limita o alcance e as quebras de barreiras possíveis de serem alcançadas.

Ao ir de encontro a esses pensamentos, Hutcheon salienta que atualmente há um número ascendente de adaptações e que estas são constantemente reconhecidas e premiadas, independentemente do grau de fidelidade que elas mantêm em relação às obras de origem. De forma complementar, a estudiosa ainda argumenta que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Em outras palavras, uma adaptação carrega uma certa expectativa em relação à obra de origem, visto que, ao mesmo tempo que se espera existirem algumas repetições que façam com que seja possível traçar paralelos à obra de origem, há o desejo de que uma mudança seja feita, de forma a garantir a originalidade do que está sendo adaptado. Assim, a forma como cada adaptação equilibra, ou desequilibra, as repetições e mudanças ao longo de sua obra é singular, intrinsecamente relacionada a fatores como, por exemplo, foco diferenciado, recursos inerentes da obra adaptada e público-alvo.

Em seus estudos sobre adaptação, Ismail Xavier (2003) pontua que há semelhanças entre os campos literários e fílmicos, mas essa aproximação é limitada devido aos seus recursos próprios. Não raro, a crítica busca equivalências entre campos diversos, a exemplo da palavra e da imagem, visto que “tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro, ‘modo de fazer’ que diz respeito exatamente à esfera do estilo” (*ibidem*, p. 63). Assim, notar essas equivalências é uma tarefa que exige sensibilidade, uma vez que nem sempre identificá-las será uma tarefa fácil dada a subjetividade e as particularidades próprias de cada recurso, seja ele imagético, seja ele literário.

Em linhas gerais, espera-se que as semelhanças que unem a literatura e o cinema e fazem com que nós, enquanto leitores e espectadores, percebamos que estamos diante de uma adaptação, por exemplo, sejam minimamente objetivas e claras o bastante para que a intersecção seja mantida. No entanto, delimitar qual o mínimo de similitude uma adaptação deve ter para garantir seu reconhecimento como tal é um Trabalho de Sísifo³. Nesse sentido, é preciso lembrar de que:

Um filme pode exatamente só estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode, no outro polo, querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, a maneira como estão lá ordenadas as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos. Em qualquer dos casos, todos os critérios estarão de acordo que, nesse aspecto, é possível saber com precisão o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou (XAVIER, 2003, p. 66-67).

Dessa forma, seja qual for a escolha da adaptação, fidelidade ou recorte e modificações em determinados pontos, há um eixo minimamente comum que une as narrativas literária e fílmica: o enredo. A maneira como o foco narrativo e o ponto de vista que as adaptações, em geral, apresentam divergem muitas vezes das obras de origem devido ao fato de que os recursos de cada mídia são diferentes e, sendo uma nova obra, não necessariamente o foco que se quer dar é o mesmo, visto que o público-alvo é diferente e isso pode influenciar nas escolhas criativas das adaptações. Além desse ponto, é mister pontuar que “uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo ao qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo” (JOHNSON, 2003, p. 44).

Sob esse viés, buscar equivalências faz sentido em um primeiro momento, porque é necessário estabelecer a conexão entre obra-fonte⁴ e adaptação de alguma forma. Em se tratando de adaptações fílmicas que se originaram de narrativas literárias, por sua vez, fica evidente que nem sempre isso é possível tanto por alguns recursos funcionarem em uma determinada mídia e outros não, quanto pelo fato de que mudanças ocorrem propositalmente e, da mesma forma, omissões deliberadas podem ser feitas porque:

³ Na Mitologia Grega, Sísifo (o mais astuto de todos os mortais) foi considerado um grande rebelde e recebeu uma punição: foi condenado a rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha por toda a eternidade. Toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o esforço de Sísifo. Contemporaneamente, o significado desta frase, inclusive razão pelo uso nesta tese, está relacionado à ideia de que por mais que empreendamos um grande esforço, os resultados obtidos são sempre irrelevantes e frustrantes.

⁴ Termo utilizado para se referir à obra que deu origem à adaptação.

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Haja vista que discussões sobre a quebra da fidelidade entre adaptações tenham ganhado cada vez mais notoriedade ao longo dos anos e que cada vez mais teóricos concordem que a exigir não é produtivo, fica evidente que, pelo menos em alguma medida, leitores e espectadores buscam a fidelidade, ainda que parcial do enredo, como forma de guia, uma legitimação da adaptação como recriação da obra que a deu origem. No entanto, “[...] a adaptação nos ensina que, sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber ‘por quê’” (HUTCHEON, 2013, p. 151).

Evidentemente, os motivos que levam adaptadores a adaptarem são subjetivos, passíveis de interpretações variadas. O sentido e a interpretações das experiências focalizadas ao longo do enredo, por exemplo, podem mudar se a trama for feita de forma singular na adaptação. De outro modo, pode-se optar pela tentativa de fidelização da trama do livro de forma a manter as informações e a disposição das cenas sem alterar a ordem dos elementos. No entanto, é importante salientar que:

Difícilmente haverá consenso quanto ao sentimento de tais permanências e transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolvem elementos que se sobrepõem ao eixo da trama, como os elementos de estilo que engajam os traços específicos ao meio (XAVIER, 2003, p. 67).

Em linhas gerais, compreende-se que diretores e romancistas, por exemplo, têm em suas mãos a decisão de manter ou alterar os eventos a fim de dar evidência a determinadas experiências. Muito além do fato de os recursos serem diferentes, algumas escolhas fazem com que as ações sejam mantidas ou modificadas, conferindo uma certa identidade à obra adaptada. Dessa forma, é possível concluir que:

No ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético (HUTCHEON, 2013, p. 152-153).

No que diz respeito à adaptação de uma obra literária para a fílmica, especificamente, é possível inferir que o adaptador tem uma preocupação dupla: tentar criar uma obra instigante o bastante para que os leitores da obra-fonte sejam também espectadores da obra adaptada e,

também, desenvolver uma adaptação independente o suficiente para que um público ainda mais amplo seja conquistado. Quando o espectador não está familiarizado com a obra-fonte, a experiência com a adaptação é diferente, uma vez que ele a vivencia como uma obra qualquer. Contudo, se o leitor a conhece e identifica uma adaptação como tal, há, inevitavelmente, uma oscilação entre o romance literário e a narrativa fílmica, em que as possíveis lacunas existentes ao longo da exibição são preenchidas pelos conhecimentos pré-adquiridos pela leitura.

Embora não seja uma regra, é senso comum que uma adaptação efetivamente bem-sucedida deve ser capaz de fazer sentido isoladamente, satisfazendo tanto o público conhecedor da obra-fonte quanto àqueles que a desconhecem. Não raro, adaptações são modificadas para alcançar um público ainda mais amplo:

Desventuras em Série [Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events] (2004), por exemplo, é uma adaptação para o cinema de parte de três livros de Daniel Handler sobre os órfãos Baudelaire. Embora os livros sejam destinados a pré-adolescentes e adolescentes, o filme queria e sabia que podia atrair a atenção de um público mais amplo, e então os contos sombrios tornaram-se mais leves, em parte pelo uso de um Lemony Snicket que, ao narrar, é capaz de assegurar às crianças mais novas que tudo acabará bem no final (*ibidem*, p. 163).

Independentemente dos motivos que levam adaptações a optarem por modificações, a forma como as mudanças são interpretadas é singular. É inegável que uma expectativa é criada em relação à adaptação e que, justamente pelo conhecimento prévio, o espectador é capaz de perceber o ato criativo e as especificidades que a adaptação traz, dado que “o que podemos, por analogia, chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (*ibidem*, p. 230).

Entre os diversos motivos que podem fazer com que as adaptações ocorram, ampliar um sucesso já consolidado na obra-fonte e fazer com que este se expanda é um motivo recorrente. Para isso, algumas mudanças são feitas, a fim de que a história fique mais atrativa e conquiste um público maior, ainda que o lucro rentável não seja o único objetivo:

Em outras palavras, o apelo exercido pela adaptação não pode ser simplesmente explicado ou minimizado pelo lucro econômico, por mais verdadeiro que isso possa ser para alguns adaptadores. Para os públicos, esse é o *resultado* do apelo, não a causa. Como as adaptações geralmente revisitam as histórias, talvez devêssemos voltar a nossa atenção para as teorias da narrativa a fim de explicar a sua popularidade (*ibidem*, p. 233-234).

A maneira como a transposição por vezes altera alguns pontos da narrativa oferece ao espectador, quando este anteriormente foi um leitor da obra-fonte, novas formas de analisar a obra adaptada. Quando a mudança ocorre no enredo e na caracterização de determinados

personagens, por exemplo, ao espectador é dada a oportunidade de analisar o personagem já conhecido sob outra ótica e fazer paralelos, benéficos, acerca de como as mudanças possibilitam novos olhares interpretativos para as ações ocorridas, visto que “evoluindo através da seleção cultural, as histórias viajantes adaptam-se a culturas locais, do mesmo modo como as populações de organismos adaptam-se a ambientes locais” (*ibidem*, p. 234).

Tendo em vista os apontamentos mencionados até aqui, fica claro que definir o que pode ou não ser adaptado e os meios para tal são ações complexas. Isso se explica pelo fato de que usualmente a palavra adaptação é usada tanto ao longo do processo da adaptação quanto para definir o produto. Dessa forma, pode-se inferir que “como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos” (HUTCHEON, 2013, p. 39),

Complementarmente, em seus estudos sobre a temática, Brian McFarlane (1996) defende que deve ser usado o termo adaptação quando elementos do texto-fonte não puderem ser transpostos de forma minimamente semelhante. Segundo o autor:

Há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de um meio narrativo a outro e o que necessariamente requer propriamente a adaptação. [...] A “transferência” refere-se aos elementos narrativos do romance que são mais facilmente, e de forma mais semelhante, transpostos ao filme, enquanto “adaptação” diz respeito aos elementos narrativos do hipotexto, ou texto-fonte, para os quais se mostra mais difícil encontrar equivalentes fílmicos, quando eles são encontrados (*ibidem*, p. 13, tradução minha).⁵

Para o teórico, a adaptação tem dois momentos importantes distintos, dois estágios que ele denomina transferência e adaptação independente⁶. A primeira, considerada menos complexa, está relacionada à transposição dos elementos de uma obra para a outra, ou seja, aqueles que são vistos como essenciais para fazer com que os leitores/espectadores identifiquem a adaptação como tal. A segunda, por sua vez, diz respeito à mudança ocorrida na forma como a adaptação integra elementos subjetivos (pensamentos dos personagens, reações, sensações), muitos dos quais não ficam claros ou não são explorados no texto-fonte.

Evidencia-se, por fim, que discussões sobre como a adaptação pode ser interpretada estão em ascendência. Há, em especial, estudos que complementam e dão novas possibilidades de análises narrativas ao oferecer ao leitor/espectador olhares interpretativos inovadores.

⁵ No original: “[...] There is a distinction to be made between what may be transferred from one narrative medium to another and what necessarily requires adaptation proper. [...] ‘Transfer’ will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term ‘adaptation’ will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all” (*ibidem*, p. 13).

⁶ Tradução minha. No original, o termo é denominado “adaptation proper”.

2.1 PARA ALÉM DA ADAPTAÇÃO: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO, A INTERTEXTUALIDADE E A INTERMIDIALIDADE

“They are there, yet something is missing”⁷.

William Faulkner

Absalom, absalom! (1936/1972)

O conceito de adaptação é o que será utilizado ao longo da tese a fim de fazer referência à narrativa visual *Big Little Lies* (2017). No entanto, tendo em vista outras possibilidades interpretativas que, em maior ou menor grau, aproximam-se do que se compreende como adaptação, faz-se necessário pontuar brevemente alguns deles, com o intuito de que seja compreendida a convergência entre as conceituações.

Sob esse viés, nos últimos anos, os Estudos de Tradução apresentam um prestígio progressivamente mais significativo. Isso tem se evidenciado em constantes incorporações de remodelamentos que consigam dar conta da natureza cada vez mais multidisciplinar.

À luz de Susan Bassnett (2005), é possível traçar um paralelo entre adaptação e tradução, visto que, por vezes, a primeira se assemelha à tradução no sentido de que traduzir é, em essência, uma transação entre textos e línguas, um ato de comunicação que pode ser compreendido tanto interculturalmente quanto intertemporalmente. No que diz respeito às narrativas visuais e textuais, mais especificamente, esse processo envolve diferentes mídias, sendo necessária uma recodificação de palavras e imagens. Nesse sentido, é possível inferir que:

Esse novo sentido de tradução está mais próximo também de definir a adaptação. Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Em se tratando da tradução intersemiótica, fica claro que a conceituação se aproxima da adaptação, visto que ambos concordam que o conceito de fidelidade não é aplicável devido às diferenças das mídias. No entanto, é importante salientar que as modificações ocorridas, e muitas vezes esperadas, são aceitas em um contexto que leva em consideração aspectos culturais, políticos, situando a obra na realidade da obra traduzida. No que diz respeito à relação

⁷ “Eles estão lá, ainda assim, algo está faltando” (tradução minha).

entre a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução, mais especificamente, “o primeiro problema que se encontra para trabalhar com a tradução literária é definir o valor literário e os processos de compreensão de um texto” (REBELLO, 2012, p. 150). De forma complementar, ainda que se aceitem algumas mudanças, as análises das criações independentes, ou seja, daquelas originais que são feitas para além de uma tentativa de transposição e readequação, são pouco objetivas. Por outro lado, a estética envolvendo a transposição da cultura, da história a ser (re)transmitida é objeto dos estudos de tradução há alguns anos. Assim, tendo como base os apontamentos de Diniz (1999), compreende-se que:

Não existe um texto, mas a história essencial de sua leitura, que, evidentemente, depende do contexto, ambiente cultural onde o leitor se insere. Daí a evolução do conceito de tradução, cuja unidade passa a ser considerada não a palavra, nem a sentença, nem mesmo o texto, mas a cultura. [...] Quando a cultura se traduz de um texto para outro, tanto o passado como o presente estarão permeando o novo texto (DINIZ, 1999, p. 14).

Em linhas gerais, não há um consenso entre as definições de fronteiras entre tradução e adaptação. Para Walter Benjamin (1992), por exemplo, quando pensamos em uma tradução interlingual, ao tradutor é dada a tarefa de retirar da língua-fonte tudo o que for possível, com o intuito de captar a essência das informações e transportá-las de modo que tanto o que é traduzido quanto à língua do tradutor passam por um processo de maturação. Ainda, segundo o filósofo, há um certo comprometimento com a tradução em relação ao original, ainda que isso não signifique afinidade completa entre as línguas, mas sim uma relação que se assemelha à complementaridade. Levando em consideração o fato de que muitas vezes a tradução serve como ponte para que a obra, antes inacessível pela barreira linguística, transite em outros grupos de leitores, Benjamin defende que o ato de traduzir dá uma espécie de sobrevida ao original.

No que concerne a relação entre as artes, em especial a comparação entre literatura e cinema (bem como outras mídias visuais mais específicas, tais como minisséries televisivas), esta pode ilustrar a dimensão intertextual das artes, que pode englobar outras formas artísticas em suas produções, tais como a pintura, a escultura, a dança. Como elucidado por Robert Stam (2000), a intertextualidade pode advir da prática de adaptação, isto é, da transformação do texto-fonte em sua forma adaptada. Sob esse viés, na relação intertextual, diferentemente de análises que têm como foco a fidelidade do filme, as transformações ocorridas são analisadas sem hierarquização de importância, dado que tanto as modificações quanto as partes mantidas do texto-fonte são inerentes ao processo de adaptação. Não obstante, como pontua Anelise Reich Corseuil (2009):

O cinema, por ter uma linguagem específica que inclui tanto uma diversidade de gêneros narrativos como o uso de certas técnicas vinculadas à montagem, som e fotografia, pode dispor de relações intertextuais que são próprias do cinema. A sequência das escadarias de *Encouraçado Potemkin*, por exemplo, foi aludida em diversos filmes, como uma forma de homenagem a Eisenstein⁸ (CORSEUIL, 2009, p. 372).

Defendendo a liberdade de criação da obra adaptada, a autora alinha-se à Linda Hutcheon ao reforçar em seus estudos que é mister que o processo intersemiótico garanta a autonomia da obra-fonte e da obra adaptada, visto que ambas são independentes e merecem manter esse *status*. Isso é reforçado pela evidência de que “a adaptação necessita ser vista, não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um texto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado” (CORSEUIL, 2009, p. 372).

De modo semelhante, pensar na adaptação de forma mais híbrida, multidisciplinar fez com que Dick Higgins (2012) resgatasse o termo intitulado *intermídia*⁹ para definir obras que estão entre mídias que já são conhecidas. Segundo ele, “o termo não é prescritivo; ele não elogia a si mesmo ou apresenta um modelo para fazer novas ou grandes obras. Diz apenas que as obras intermediárias existem” (*ibidem*, p. 48).

O debate sobre intermidialidade é complexo, justamente porque, como lembra Irina Rajewsky (2012), há diversas possibilidades de análises e uma igualmente vasta rede de temas e conexões que podem ser feitas, o que faz com que metodologias a serem aplicadas e terminologias sejam difíceis de serem delimitadas. De forma geral, é possível perceber um consenso no que diz respeito à conceituação de maneira ampla, que tem como característica básica o cruzamento das fronteiras midiáticas, ou seja, a intermidialidade tem como premissa elucidar de que forma ocorrem as interações e interferências midiáticas e como estas são importantes para a criação de uma outra mídia, tendo em vista que a distinção entre elas “depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação” (*ibidem*, p. 56).

Apesar da complexidade de definição, Rajewsky (2012) reforça a importância de tentar, ainda que minimamente, tecer alguns apontamentos que guiem os estudiosos da temática. A tentativa de traçar fronteiras, no entanto, não implica defender fronteiras imutáveis, está muito mais ligada ao fato de que precisamos saber quais são os limites para, enfim, poder transpô-los,

⁸ Um dos exemplos dessa relação intertextual está presente no filme *Os intocáveis*, de 1987, dirigido por Brian de Palma, cuja cena do carrinho de bebê descendo desgovernado pela escadaria foi recriada.

⁹ A palavra aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812.

“afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro” (*ibidem*, p. 71).

Nesse viés, ao lançar luzes aos limites clássicos inerentes de cada mídia a fim de respeitar ou extrapolar as regras indiretamente impostas, é interessante ressaltar que

Na perspectiva diacrônica, então, as práticas de cruzamento de fronteiras ou de dissolução de fronteiras pré-estabelecidas – desde que sucedidas por uma convencionalização e habitualização duradouras – podem resultar noutras fronteiras que, por sua vez, vão se apresentar convencionais e sujeitas a mudanças, ou em concepções de formas midiáticas e artísticas inteiramente inéditas (*ibidem*, p. 67).

O conceito de intermedialidade é interessante, porque permite que duas ou mais mídias participem, direta ou indiretamente, da articulação da intermídia, contribuindo para a constituição e significação. Com o advento da tecnologia e com novas formas de experienciar o cinema e a literatura, é cada vez mais comum que mais mídias se unam e, em contrapartida, a distinção destas torna-se cada vez mais difícil ao longo das análises. Dessa forma, ter respaldo de estudos que respeitem a multiplicidade e tentem, na medida do possível e apenas quando se mostrar necessário, delimitar fronteiras corrobora com a compreensão da obra e suas significações. Pensando nas possibilidades de práticas intermediáticas, é possível citar três grupos: transposição midiática (romances literários e adaptações filmicas são bons exemplos), combinações de mídias (filme, ópera, teatro etc.) e referências intermediáticas (menção, em um filme a uma pintura, a um texto literário, a um outro filme etc.).

É inegável que a utilização de novas nomenclaturas oferece modos inovadores de se pensar o cruzamento das mídias. No caso da intermídia, em especial, Higgins (2012, p. 50) vai ao encontro do que eu acredito ao afirmar que a utilização do termo é um modo útil e plenamente aceitável de abordar mídias novas porque instiga-nos a pensar o lugar destas dentro daquilo que conhecemos, “mas é mais útil no princípio de um processo crítico do que em etapas mais avançadas dele”. De modo similar, João Manuel dos Santos Cunha (2013) é assertivo ao afirmar que:

Sob essa estimativa, o reconhecimento de que o complexo processo cinematográfico se efetiva numa relação intermédias permite pensar o filme como objeto cultural como outro qualquer, cuja natureza ultrapassa a própria especificidade dos procedimentos técnicos inerentes à linguagem fílmica para se constituir como produto de práticas intersubjetivas como tantas, inclusive a literária (CUNHA, 2013, p. 165).

Assim, tendo em vista os apontamentos concisos feitos até então sobre os conceitos de adaptação, tradução, intertextualidade e intermedialidade, evidencia-se que há alguns pontos de

convergência, sobretudo quando se refuta a fidelidade da obra adaptada e busca-se compreendê-la tanto naquilo que ela tenta manter, sob as formas midiáticas em que está inserida, quanto nos pontos em que a obra busca originalidade. Os caminhos que a obra adaptada segue são sempre singulares, e são esses pontos que merecem apreciação. Para fins de organização, opto por utilizar ao longo da tese o termo adaptação à luz de Linda Hutcheon por entender que a autora reconhece a heterogeneidade do uso e levanta discussões interessantes a fim de explicitar as multiplicidades do que a adaptação pode representar.

Não obstante, reconheço a validade da relação intrínseca entre adaptação e tradução (no contexto intersemiótico) por entender que a adaptação pode ser tanto no nível linguístico quanto extralinguístico. Da mesma forma, indo ao encontro do que afirma Yves Gambier (1992), a tradução é em certa medida uma adaptação, porque há partes traduzidas de maneira a buscar literalidade e há partes modificadas a fim de atender condições socioculturais, de recepção do público-alvo ou, ainda, ao desejo de quem traduz, cabendo a esses fatores impor (ou não) limitações. Ao optar pelo uso do conceito de adaptação ao longo da tese, portanto, respeito os pontos convergentes apontados anteriormente e busco lançar luzes às maneiras singulares de como as narrativas textual e fílmica, que fazem parte do *corpus*, se apresentam.

2.1.1 Narrativa verbal e narrativa visual: o romance e a minissérie *Big Little Lies*

“Detetive Adrian Quinlan: Vou ser bem claro: isso não é um circo. É uma investigação de assassinato.”

Liane Moriarty – Pequenas grandes mentiras (2015)

As novas formas de percepção e representação das narrativas, no que se refere à relação do horizonte técnico da produção de imagens, abre portas para um questionamento importante acerca de como isso impacta e quais os caminhos possíveis da literatura no mundo atual. Em seus estudos, Tânia Pellegrini (2003, p. 34) afirma que entre a relação do visual e do textual, da imagem e do texto, a primordialidade consiste em “saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido”.

Ainda, segundo a autora, as narrativas visuais, por exemplo, demonstram muito mais do que verbalizam num primeiro momento. A caracterização dos personagens, o espaço em que as cenas ocorrem, a trilha sonora, os gestos e as expressões faciais são apenas alguns elementos que impactam o espectador com seus recursos imagéticos e auditivos. Nas palavras de Pellegrini (2003, p. 16), “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor”. Na esteira desse

pensamento, a câmera cinematográfica funciona como uma espécie de olho mecânico pelo qual o espectador tem diferentes percepções do mundo por intermédio de uma abordagem de tempo e espaço que não apresentam os limites inerentes à linearidade com que estamos acostumados sob o ponto de vista humano.

As combinações de imagens e ações são complexas e podem ocorrer em concomitância por intermédio dos recursos imagéticos que dão novas formas e um novo ritmo à representação temporal. No que diz respeito ao campo literário, isso se reflete a partir da narrativa moderna, visto que “foi o ápice de um longo processo de amadurecimento anterior, de mudança do conceito de tempo e da experiência da realidade, em virtude das condições econômico-sociais e culturais específicas, a partir do fim do século XIX” (*ibidem*, p. 19). A partir disso, há uma ascensão de narrativas que acentuam a inadequação do relógio como sendo o único recurso para elucidar o passar das horas e, em contrapartida, lançam luzes à “simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente” (*ibidem*, p. 21).

As medidas temporais objetivas comumente utilizadas dão espaço a uma forma diversificada de pensar o tempo: como duração, o “tempo da mente”. Podemos compreender essa nova abordagem como um fluxo de consciência pelo qual os personagens têm transcrições diretas de seus pensamentos, a vida psíquica. Em linhas gerais, “podemos definir a ficção do fluxo de consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4).

Não por acaso, essa nova concepção de tempo apresenta convergências com as técnicas cinematográficas. Como pontua Tânia Pellegrini (2003, p. 21-22), as relações temporais perdem sua linearidade irreduzível e cada vez mais se tornam espaciais, fluídas e simultâneas, tendo em vista que “o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. Trata-se, agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão”.

Nesse sentido, compreende-se que, ao longo do século XX, a desarticulação das modalidades temporais, as quais os romances considerados convencionais respeitam, ganha cada vez mais relevância à medida que os leitores percebem novas formas de configurações de tempo. À luz dos estudos de Paul Ricoeur (2010), explicita-se que o tempo da ficção não acaba quando as modalidades temporais cronológicas não são respeitadas, uma vez que a ficção tem suas próprias formas de delimitar o tempo. Dessa forma, diferentes recursos, inegavelmente mais sutis do que as sucessões retilíneas, são utilizados para explicitar uma temporalidade

alternativa. Sob esse viés, é interessante salientar que a maneira como cada romance reorganiza e evidencia a passagem do tempo é singular, ou seja, cada leitor percebe ao longo da leitura, por exemplo, traços, repetições, tendências ou até mesmo ausências de elementos narrativos que, gradativamente, são compreendidos como marcadores temporais alternativos. O autor é livre para testar possibilidades de representações temporais, e estas, por sua vez, atingem a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática e possibilita que se torne, enfim, fluído e dinâmico. Nas palavras de Pellegrini (2003):

Nos textos realistas e modernos, o espaço se organiza em torno de um sujeito que o percebe, como vimos; nos textos contemporâneos, isso não acontece necessariamente, pois o espaço é construído e desconstruído ao mesmo tempo, por meio de uma série de estratégias que podem envolver desde a introdução de espaços estranhos no território familiar (como no fantástico), até a justaposição de espaços geograficamente não contíguos. Isso propicia a retomada do tema das “grandes viagens”, de infinitos deslocamentos sem objetivo definido, que se podem fazer país adentro, cidade adentro, psiquismo adentro, como faz o americano Thomas Pynchon¹⁰ (PELLEGRINI, 2003, p. 25).

A forma como esses e outros aspectos serão transpostos nas narrativas verbal e visual são singulares. De acordo com Diniz (1999), é importante que análises que envolvam literatura e cinema (e demais mídias visuais) sejam feitas a partir das práticas fílmicas para, posteriormente, retornar àquelas que funcionaram como modelo. Ainda, sob esse ponto de vista, é fundamental que as relações ideológicas e contextuais sejam consideradas no que diz respeito à análise de adaptação. De forma semelhante, salienta-se a importância de analisar os objetos além de uma perspectiva intertextual, que avalia textos somente enquanto textos, evidenciando as relações destes com intersistemas. Em outras palavras, como esclarece Rebello (2012, p. 158), “a análise deve começar a partir do filme e não do texto literário. Este fornecerá os dados que permitirão identificar os modelos e as relações intertextuais e intersistêmicas presentes no filme”.

Sob esse prisma, a análise do *corpus* que compõe esta tese vai ao encontro do que defendem as autoras, ao dar destaque à minissérie *Big Little Lies* (2017) em detrimento ao romance homônimo, justamente porque busca elucidar as divergências e oferecer novas interpretações a partir da nova transposição. Contudo, é importante salientar que:

Não cabe falar sobre infidelidade da tradução cinematográfica para com o romance, ou sobre quem fica devendo a quem. Convém salientar, isso sim, a maneira como a tradução cinematográfica, ou o cinema, por meio da coerência de sentido e da

¹⁰ Romancista americano, também conhecido como MacArthur Fellow, famoso por seus romances densos e complexos. Seus escritos de ficção e não-ficção abrangem uma vasta gama de assuntos, gêneros e temas, incluindo história, música, ciência e matemática.

capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos verbais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original (REBELLO, 2012, p. 158).

Cabe ressaltar, também, que o intuito não é fazer um levantamento das semelhanças e diferenças, mas sim lançar luzes à forma que a adaptação encontra de transmitir a mensagem de forma análoga e de como as mudanças ocorridas, no que diz respeito ao enredo, em especial à caracterização de personagens, permitem que, enquanto espectadores, possamos desfrutar, justamente pela comparação com o romance, de novos olhares sob as temáticas polêmicas que regem a narrativa no que diz respeito à forma como a violência é retratada, às reminiscências imiscuídas das ações posteriores aos atos violentos e à maneira como o espaço, este explorado de forma singular pela narrativa visual, é utilizado para representar e tentar sugerir o (in)dzível.

A minissérie *Big Little Lies* (2017), cuja história acontece na cidade de Monterey, localizada na Califórnia, Estados Unidos da América, bem como o romance de Liane Moriarty (2015), ambientado na fictícia cidade intitulada Península de Pirriwee, na Austrália, têm como mote da trama um assassinato ocorrido durante um evento escolar. Sob uma atmosfera de suspense, as narrativas visual e verbal instigam leitores e espectadores a descobrirem quem é a vítima de assassinato¹¹, o autor do crime e suas motivações. Para conseguir esse efeito, há uma oscilação entre os depoimentos dos pais presentes no local do evento, cujos comentários se intercalam ao longo das narrativas imagética e textual, e volta ao primeiro dia de aula, a fim de mostrar, pouco a pouco, os laços de amizade estabelecidos pelos personagens envolvidos no assassinato, bem como seus segredos, suas vulnerabilidades e suas motivações, pontos cruciais que ajudaram a tecer as circunstâncias do fato.

Quando a narrativa retorna ao passado, especificamente ao primeiro dia letivo, é abordada a chegada de Jane Chapman (interpretada na minissérie pela atriz Shailene Woodley) à cidade e mostrado de que forma ela cria laços de amizade com Madeline Mackenzie (Reese Witherspoon) e Celeste Wright (Nicole Kidman). Tendo em comum o fato de os filhos estudarem na mesma turma, Jane e Madeline se conhecem no trânsito, a caminho da escola, quando a primeira socorre Madeline após esta última torcer o tornozelo. Celeste, por sua vez, é a melhor amiga de Madeline, logo, a aproximação entre elas é subsequente.

A tríade de amigas, então, é composta por mulheres aparentemente distintas: Jane é uma mãe solteira jovem, que se muda de tempos em tempos com seu filho Ziggy Chapman

¹¹ A identidade não é revelada de imediato no romance, tampouco na minissérie, corroborando com o mistério que cerca o crime.

(Iain Armitage); Madeline é uma mulher casada pela segunda vez com Ed (Adam Scott) e mãe¹² de Chloe Mackenzie (Darby Camp), colega de Ziggy, e Celeste é uma mulher belíssima, casada com o empresário bem-sucedido Perry Wright (Alexander Skarsgård) e mãe dos gêmeos Max (Nicholas Crovetti) e Josh (Cameron Crovetti), colegas de Chloe e Ziggy.

Ainda que o romance tenha como foco principal essas três personagens, a minissérie também coloca em evidência outras duas mulheres: Bonnie Carlson (Zoe Kravitz) e Renata Klein (Laura Dern). A primeira é a atual mulher do ex-marido de Madeline, Nathan Carlson, uma pessoa que gosta de fazer caridade e adota um estilo de vida mais alternativo. Ela é mãe de Skye (Chloe Coleman), que também estuda com as demais crianças. Renata, por sua vez, é a mãe de Amabella (Ivy George) e uma empresária de sucesso que, por vezes, utiliza a realização profissional para ignorar problemas conjugais.

O entrelaçamento dessas mães ocorre em decorrência de uma acusação de *bullying* na escola infantil: Amabella acusa Ziggy, mas ele se declara inocente. A partir desse episódio, a tensão se instaura entre as mães, inicialmente entre Renata e Jane, visto que Renata deseja reparação, e Jane defende a inocência que o filho afirma ter. Como consequência desse embate, Madeline e, posteriormente, Celeste unem-se ainda mais a Jane, dando a ela suporte para enfrentar as desconfianças e desavenças subsequentes que a acusação traz.

Curiosamente, apesar da temática do *bullying* impulsionar a tensão inicial das narrativas, ela se torna coadjuvante em relação a outros problemas. O leitor/espectador vai percebendo que cada uma das mulheres vive seu próprio drama pessoal e esconde segredos, alguns destes (ine)narráveis.

O *bullying* aliado à violência psicológica sofridos por Amabella não são casos isolados. Além do assassinato cometido, ação que dá início à narrativa, percebe-se que há outras violências submersas, escondidas (não tão) cuidadosamente pelas personagens: a violência doméstica sofrida periodicamente por Celeste e o abuso sexual sofrido por Jane, que culminou no nascimento de Ziggy.

Em seus estudos sobre o papel de destaque que a imagem e a palavra têm, principalmente em relação à transmissibilidade de conhecimentos de forma mais ampla e acessível, Anne-Marie Christin (2006) afirma que:

Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos. A palavra garante a coesão do grupo; administra suas trocas internas. Os poetas e os

¹² No romance, ela é mãe da primogênita Abigail Carlson (filha do seu primeiro casamento com Nathan Carlson (James Tupper), interpretada pela atriz Kathryn Newton), Chloe e Fred, filhos do segundo, e atual, casamento com Ed. Na minissérie, Fred não existe.

contadores têm por missão transmitir a narrativa de suas origens e de seus mitos de geração à outra. A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses que se manifestam para ele através dos sonhos ou das visões. A imagem revela o invisível (CHRISTIN, 2006, p. 63).

Sob esse ponto de vista, por intermédio de artifícios estéticos textuais e imagéticos, há uma representação da violência que busca sensibilizar o leitor/espectador a fim de impactá-lo e causar empatia e reflexão. O ato de narrar uma história, seja ela de cunho testemunhal, seja ela ficcional, é benéfica ao ser humano, porque, como lembra Compagnon (2009), tem um poder educativo poderoso, visto que dá subsídios para que novas realidades sejam expostas. No que diz respeito a narrativas de cunho violento, por sua vez, corrobora com nossa formação ética na medida em que:

Induz os leitores a examinar a conduta, (inclusive a sua própria) como o faria um forasteiro ou um leitor de romances. Promove o caráter desinteressado, ensina a sensibilidade e as discriminações sutis, produz identificações com homens e mulheres de outras condições, promovendo dessa maneira o sentimento de camaradagem (CULLER, 2009, p. 44).

Inibir a trivialização e buscar uma estética da violência que impacte ao transmitir os horrores, garantindo que a perplexidade e a indignação reverberem é uma tarefa árdua, uma vez que, como defende Jaime Ginzburg (2012b), a utilização deve ser efetiva o bastante para gerar reflexões e, em concomitância, não propiciar uma mecanização dos sentimentos ao representar de forma exacerbada narrativas de cunho violento.

O poder das palavras é inerente ao limite que elas devem estabelecer no que concerne às narrativas que abordem violência. Segundo Geoffrey Hartman (2003), um dos mecanismos usados para a representação da experiência violenta é a lacuna narrativa, indício de que há experiências dolorosas que não conseguem ser explicitadas pelos moldes tradicionais da narrativa.

Nessa perspectiva, os silêncios que sugerem discursos (in)dizíveis são estratégias comumente utilizadas também nas narrativas visuais, foco de análise desta tese. A maneira como nós, enquanto leitores e espectadores, experienciamos a representação da violência nas diferentes mídias, bem como a forma que a experiência impacta negativamente as personagens de forma poderosa e como artifícios sonoros são importantes para sugerir o (in)dizível são discussões a serem desenvolvidas no capítulo seguinte.

3 MIRÍADE COLÉRICA: APONTAMENTOS ACERCA DA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA SOB A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA

“As pessoas dormem tranquilamente à noite porque existem homens brutos dispostos a praticar violência em seu nome.”

George Orwell

Segundo Susana Bornéo Funck (2014, p. 21), narrativas não se restringem a ter apenas a função de representar histórias ficcionais ou relatá-las a partir de acontecimentos reais, mas sim “são construções ideológicas que estabelecem parâmetros de subjetivação que acabam por determinar nossa maneira de ser no mundo”. Sob um olhar mais abrangente, é igualmente possível afirmar que narrativas (verbais, visuais ou sonoras) oferecem aos seus receptores (leitores, espectadores ou ouvintes) outras formas de olhar o mundo, que podem ser diferentes das usuais, corroborando para a ampliação de empatia frente a realidades, valores e por vezes problemáticas diversas, que nem sempre são experienciadas pelo seu público-alvo.

Complementando esse pensamento, em sua obra intitulada *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003) afirma que um número cada vez maior de pessoas tem acesso a notícias que ocorrem em diferentes partes do mundo graças aos recursos tecnológicos cada vez mais avançados. Contudo, no que diz respeito especificamente a eventos violentos, nota-se que essa praticidade, aliada muitas vezes a recursos visuais que impactam os espectadores ao retratar em imagens a dor do outro, pode causar uma mecanização dos sentimentos, ou seja, uma gradual insensibilidade diante da dor alheia.

De forma análoga, Jaime Ginzburg (2013) pontua que a exposição cotidiana a informações que em maior ou menor medida exploram a temática da violência em veículos de comunicação de amplo alcance, tais como canais de televisão, jornais, internet, ocorre de forma exponencialmente massiva. Os acontecimentos violentos causam, como reação natural, estímulos intensos na *psique*, que, por sua vez, naturalmente tem mecanismos de defesa para ordenar as memórias de forma adequada. Nesse sentido, não necessariamente imagens ou, ainda, reportagens que apresentam uma alta intensidade emotiva, tais como notícias de guerra, genocídios etc., ocasionarão em seus espectadores uma recepção calorosa, e isso se explica pelo fato de que a empatia intensa a tudo que se vê tem potencial para ocasionar um colapso em nosso aparelho psíquico devido à alta carga de estímulos negativos a serem experienciados. Dessa forma, reações consideradas apáticas, que muitas vezes são vistas como desumanas e amorais, são eficientes em um mundo cujos estímulos emocionais são exacerbados.

Tendo em vista esses apontamentos, fica claro que manter-se sob uma espécie de torpor é a proteção adequada para evitar um colapso emocional. No entanto, é necessário ter um equilíbrio. Somos incapazes de sentir tudo de todas as formas, mas devemos ser empáticos o suficiente para poder compreender a dor do outro e, em consequência, inibir atos semelhantes no futuro. A questão é: de que forma(s)?

Há uma diversidade de mecanismos que dispomos para transpor a barreira do torpor, e um deles é a literatura, visto que obras que têm como foco a estética do choque dão subsídios para que uma ruptura de concepções automatizadas da realidade ocorra. Diversos teóricos são enfáticos ao defender sua importância como artifício para a humanização, uma vez que “a literatura foi vista historicamente como perigosa: ela promove o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais” (CULLER, 2009, p. 45).

Não por acaso, escritores ao longo dos anos foram perseguidos e inúmeras obras foram consideradas inaceitáveis e, portanto, proibidas de serem lidas sob alegações subjetivas por parte dos governantes.¹³ O potencial da literatura, no que diz respeito à influência que exerce, ganha cada vez mais relevância no cenário da crítica, pois evidencia a ascendência da literatura contemporânea no que concerne a ruptura de paradigmas, visto que “é papel da crítica literária nos ajudar a ler como seres humanos completos, dando o exemplo de precisão, medo e deleite” (STEINER, 1999, p. 29).

Ainda que as obras literárias não tenham o poder mágico de transformar todos os leitores da mesma forma, visto que cada um apreende o conhecimento de maneiras ímpares e utiliza-o da forma que julga mais conveniente, os livros, como afirma George Steiner (2020) em *Aqueles que queimam livros*, são a chave para conseguirmos ser melhores do que somos, tendo em vista a transcendência intelectual inquestionável da literatura, que promove discussões e (des)construções de pensamentos. O filósofo acredita que há uma verdadeira troca entre o leitor e a obra, mas é enfático ao defender que nem sempre ela ocorre. A conexão entre o que é escrito e o que é lido pode ser casual, e, ao longo dos anos, os modos de leituras tornaram-se cada vez mais diversificados, fazendo com que a forma como algumas obras serão (ou não) lidas seja incerta.

¹³ No dia 10 de maio de 1933, por exemplo, foram queimadas em praça pública, em várias cidades da Alemanha, inúmeras obras de escritores alemães inconvenientes ao regime. No Brasil, no período da ditadura militar, obras de escritores como Érico Veríssimo, Jorge Amado, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Ignácio de Loyola Brandão, Dalton Trevisan, Maria da Conceição Tavares, Olympio Mourão Filho, entre outros, que de alguma forma abordavam assuntos sociais e políticos considerados como arma contra o governo foram proibidas.

De todo modo, à luz dos estudos de Tzvetan Todorov (2009), as obras literárias têm um papel de importância, dado que é por meio dela que se torna possível compreender o ser humano e suas inquietações para além do que é censurável, oferecendo, dessa maneira, novas formas de análises sobre questões relativas aos indivíduos, muitas delas consideradas tabus. Ainda, segundo ele:

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo. Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial (TODOROV, 2009, p. 78).

Tratando-se de narrativas que têm como temática a violência, mais especificamente, alguns textos literários podem permitir que os leitores pensem sobre as motivações que levam os personagens a cometerem atos agressivos. Como lembra Jaime Ginzburg (2013), questionamentos sobre poder ou não matar, por exemplo, devem ser reformulados para perguntas que lancem luzes às condições específicas de cada ato, com foco nas motivações que levam um ser humano a tal situação. Ainda que não se tenha um consenso teórico, “não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência” (*ibidem*, 2013, n. p.).

Há, portanto, um impasse importante de ser ressaltado: a dificuldade social de elaborar com ponderação e efetividade a violência. Compreende-se que obras voltadas à estética do choque são importantes para romper com a apatia e gerar reações. No entanto, em um mundo cuja cultura do sadismo cresce exponencialmente, como, de fato, obras cujas temáticas giram em torno de acontecimentos violentos irão impactar de forma importante se há, em escala ascendente, produções que exploram sob vieses cada vez mais extremos?

Não há uma resposta objetiva para esse questionamento, e é nisso que repousa a grandeza da questão. Tanto a literatura quanto as produções visuais diversas que têm como eixo central narrativas sob a ótica da violência utilizam recursos singulares de acordo com seus objetivos (gerar horror, empatia, curiosidade, ocasionar identificação etc.). Os repertórios de elementos próprios de seus meios (estilo narrativo, enredo, explicitação ou omissão de imagens etc.) possibilitam interpretações ímpares, muitas das quais excedem o que foi inicialmente pensado pelos escritores/produtores, visto que não há como controlar como o leitor/espectador irá reagir frente ao que é lido/experimentado.

No que diz respeito à imagem, em especial, seu poder comunicativo é extraordinário e ganha maior relevância, segundo os estudos da psicanalista Maria Rita Kehl (2015), quanto mais mimética ela for. O fato de o espectador estar diante de pessoas vivas, cujas falas e ações são semelhantes às aquelas que ocorrem no cotidiano propicia uma identificação, principalmente quando a narrativa visual é trabalhada sob uma perspectiva mais realista, na qual intensidade é dosada pelo cineasta a fim de atingir o efeito desejado. Da mesma forma, é preciso salientar que:

Em todas as épocas o poder se faz representar em imagens; mas nossa época é a única capaz de produzir imagens em escala industrial, com possibilidade de difusão planetária. A única capaz de produzir imagens para todos os fenômenos da vida social, imagens simultâneas aos acontecimentos, traduções do real editadas e emitidas tão depressa que imagem e real, trauma e sentido se confundem na percepção do espectador. Em todas as épocas o poder se traduz em imagens, mas nossa época é a única em que o eixo central do poder, que já não é a política, mas o capital, concentra-se sobretudo nos polos de produção e difusão de imagens (*ibidem*, p. 88).

A indústria cultural utiliza suas próprias armas para atrair olhares e atingir seus objetivos monetários e sociais, uma delas é por meio de ilusões identitárias que se formam via processos de identificações. Sabe-se que nenhum ser humano é idêntico, tampouco as construções sociais representam com exatidão de detalhes cada experiência vivida, mas há uma constituição de um campo de identificação minimamente estável que faz com que, ainda que de forma primária, algumas interrogações sobre o ser sejam feitas, e isso se explica porque “o imaginário é o campo das identificações. A presença do corpo do outro, do olhar, das expressões do outro, é mais impactante para o psiquismo do que nossa própria existência” (*ibidem*, p. 89).

Não raro, o consumo da imagem industrializada tem um efeito social singular de homogeneização, em especial quando as narrativas visuais são amplamente experienciadas pela sociedade. De forma extremamente subjetiva, os indivíduos se sentem compelidos a consumir o que faz sucesso para se sentirem pertencentes, inclusos dentro dos parâmetros que regem silenciosamente a vida social. Nesse sentido, há uma responsabilidade intrinsecamente relacionada à arte de produzir conteúdos que de alguma forma impactem significativamente, e de maneira mais ou menos educativa, os indivíduos.

Em seu famoso ensaio intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, Walter Benjamin (1987) faz considerações acerca dos aspectos estruturais e novas formas de reprodução técnica que compõem a obra de arte na modernidade, no que concerne a sua produção, percepção e recepção. Em linhas gerais, as novas formas de configurações artísticas que foram agregadas pelo cinema criaram pontes para que novas relações fossem estabelecidas entre a arte e as multidões. Segundo o filósofo, o cinema propicia

uma experiência singular ao indivíduo, pois é por intermédio do filme que o homem consegue apreender novas percepções e, em consequência, há reações resultantes advindas de um aparelho técnico em ascendência.

É evidente que os acontecimentos ocorrem com velocidade ascendente na vida moderna, separando cada vez mais o homem de sua experiência artesanal. Assim, pode-se dizer que o cinema serve como ferramenta que auxilia o homem a se relacionar e experimentar novas técnicas. Sob esse ponto de vista, Benjamin vê o cinema como sendo uma das formas de arte que dialoga e, mais do que isso, representa com mais eficiência o homem moderno, visto que esta afeta-o em sua sensibilidade.

O filósofo considera, ainda, que a percepção advinda da experiência das imagens fílmicas corrobora com a criação de uma proteção de estímulos baseando-se em Freud, que defende que quanto maior a incidência dos registros de experiências que podem causar choque, menor é a probabilidade de um efeito traumático. Dessa forma, acredita-se que o consciente inibe o choque, transformando o evento em uma vivência.

No entanto, ainda que a tecnização possa fazer com que tensões ocorram justamente por seu amplo alcance nas massas, ela permite, por meio de seus artifícios, que o espectador se coloque no lugar do personagem e vivencie as experiências exibidas, visto que o cinema dispõe de mecanismos que permitem transmitir ideologias políticas com facilidade. Além disso, é igualmente visível que o cinema é um poderoso alicerce para que estas sejam amplamente transmitidas pela sociedade devido à rápida propagação que os recursos cinematográficos têm em difundir suas produções.

A recepção, isto é, a maneira como compreendemos a arte pode ocorrer de duas formas, sendo elas a tátil – através do uso e do hábito – e a ótica – caracterizada pela observação natural. Para que a nossa percepção mude verdadeiramente, é necessária uma união entre essas duas formas, ainda que possa haver uma distração que comprometa a nossa percepção. Tendo isso em vista, a narrativa fílmica pode ser compreendida como uma arma de manipulação altamente eficaz, pois tem a habilidade de chocar o espectador, sugerindo e instigando-o com novas ideias.

Não é exagero afirmar que a construção da sociedade ocorreu, e ocorre, em uma relação intrínseca com atos violentos em maior ou menor grau. Como pontua Judith Butler (2016), a formação humana é constituída de diversos tipos de violência, subjetivas, como a atribuição de gêneros ou categorias sociais que se consolidam em momentos nos quais não há a possibilidade de aceitar ou recusar essas condições impostas, até mais explícitas, quando alguém é formado em meio a estruturas sociais belicosas que influenciam diretamente a vida civil e privada. Isso não quer dizer, entretanto, que toda e qualquer formação do sujeito tem como premissa atos

violentos, mas sim que é reconhecido que algumas delas ocorrem de forma impactante, cujas reações giram em torno da luta contra a perpetuação da violência. Indo nessa linha de pensamento, “na realidade, pode ser que precisamente porque alguém é formado através da violência, a responsabilidade de não repetir a violência da formação é ainda mais urgente e importante” (BUTLER, 2016, p. 236).

Em uma sociedade cuja exposição dos atos violentos acontece por meio de um círculo vicioso no qual quanto mais nos acostumamos com cenas tenebrosas mais estas vão sendo recriadas de forma cada vez mais perturbadoras, a conscientização contra essas atrocidades se torna uma tarefa, por vezes, negligenciada em detrimento ao efeito de gozo advindo da violência. Trazendo, novamente, os apontamentos de Maria Rita Kehl (2015) a fim de embasar essa afirmação, há duas modalidades de gozo que ilustram a relação cotidiana com nossos semelhantes, sendo elas o gozo do sentido e o gozo da identificação.

O primeiro, em linhas gerais, é a representação do desejo, potencializado pela imagem, que apresenta “uma aparência de verdade que é confortadora e extremamente prazerosa” (*ibidem*, p. 88). O segundo, um desdobramento do anterior, pode ser entendido como uma ilusão que nos sustenta, dado que “ninguém é ‘idêntico’ a si mesmo, nem ao conjunto de significantes que o representa – nome próprio, profissão, gênero etc. – mas a constituição de um campo de identificação estável resolve, ainda que precariamente, nossas interrogações sobre o ser” (*ibidem*, p. 89). Assim, a imagem do outro existe e gera mais impacto do que nossa própria, na medida em que o movimento da identificação se dá pelo equilíbrio de sabermos que não somos iguais ao ponto de perdermos nossa essência nem, tampouco, singulares em excesso, possibilitando que sejamos semelhantes o suficiente para sermos minimamente pertencentes.

Fazendo um paralelo com as produções da indústria cultural, há dois eixos importantes citados por Kehl que merecem destaque. O primeiro, denominado eixo da produção, utiliza a imagem industrializada como mercadoria visando o lucro em suas produções. O segundo, intitulado eixo do consumo, compreende o valor imagético como sendo inerente aos efeitos que alcançam perante os espectadores. Assim, “o valor de uma imagem é diretamente proporcional a esse efeito de covalidação social de seu poder de verdade” (*ibidem*, p. 89). Isso se torna verossímil na medida em que é por intermédio de narrativas visuais que ocorrem a inclusão e a identificação que homogeneízam subjetivamente as ações dos indivíduos em termos imaginários, compreendidos aqui, à luz dos estudos psicanalíticos, como “o campo em que se constituem, por efeito de espelhamento, todas as identificações humanas” (*ibidem*, p. 87).

Tratando-se de narrativas que espetacularizam a violência especificamente, produz-se, em maior ou menor grau, a identificação do público com os personagens violentos. Não raro,

características de poder, força, coragem, vingança frente a outros atos violentos são retratadas, o que faz com que os espectadores desenvolvam um certo fascínio inconsciente pela violência. Além disso, é preciso ser ressaltado que “o perigo do abuso das imagens de explicitação da violência é que ele inclui a violência nos termos da linguagem que compõe o senso de realidade normal, cotidiana, da sociedade” (*ibidem*, p. 91).

Em outras palavras, sabe-se que as mídias visuais não produzem a violência social em que estamos inseridos. No entanto, em momentos nos quais as imagens são utilizadas de forma exacerbada, visando majoritariamente o lucro, é “apropriado dizer que participam da mesma lógica que produz esta violência. A coerção econômica que está na base da produção de obras para o cinema e a televisão impede ou pelo menos dificulta que uma outra lógica venha a se instalar” (*ibidem*, p. 92).

Pesquisadores das universidades de Winconsin-Madison, localizada nos Estados Unidos da América, e de Augsburg, na Alemanha, conduziram uma pesquisa¹⁴ que explica a razão de os filmes com temática violenta lotarem salas de cinema. Anne Bartsch, uma das pesquisadoras responsáveis pelo estudo na universidade alemã, afirma que a investigação, com a participação de 482 pessoas entre 18 e 82 anos, teve como objetivo analisar se a motivação dos espectadores em assistir obras violentas está atrelada a um prazer intelectual específico, advindo justamente de cenas de violência, ou se o interesse era mais geral. Para isso, segundo a matéria publicada por Soares (2013) no Jornal Estado de Minas:

Ela ressalta o porquê de o método usar filmes que têm níveis diferentes de violência. ‘Com a ajuda dos trailers de obras que são, além de sangrentas, significativas e de outras que são simplesmente sangrentas, foi possível comparar e estabelecer o direcionamento da preferência dos participantes de forma mais fácil’, exemplifica (SOARES, 2013, *on-line*).

Foi constatado que o público estabelece relações de identificação com alguns personagens e, ainda, faz conexões com a vida real, comparando (e contrapondo muitas vezes) com as vivências em sociedade. Elaborar personagens que em maior ou menor grau causem identificações é uma prática comum, como pontuou Kehl (2015) anteriormente, dado que é por meio dessas conexões entre espectador e obra que esta última é melhor aceita e alcança rentabilidade e prestígio sólidos. Indo a esse encontro, estudos psicanalíticos que têm como eixo temático a intersecção com narrativas visuais oferecem uma abordagem interessante para que se compreenda a relação entre o espectador e a obra, tendo em vista que “a psicanálise e o

¹⁴ O estudo foi apresentado em junho de 2013 na 63ª Conferência Anual da Associação Internacional de Comunicação, na cidade de Londres, e contou com a participação de 482 pessoas entre 18 e 82 anos de idade.

cinema podem despertar no homem o que há de mais contundente e essencial, na medida em que trazem à tona o que faz do homem realmente um ser com subjetividade” (CATHARIN; BOCCHI; CAMPOS, 2017, p. 143).

A identificação com o conteúdo expresso na película auxilia na tarefa de traçar conexões importantes entre o psiquismo humano e seu caráter cinematográfico. Sob esse viés:

Assistindo à película, o espectador pode ser entendido como uma dupla testemunha: ele é testemunha ocular do que acontece na imagem e do que acontece consigo mesmo, assim o sujeito assiste ao filme e, ao mesmo tempo, assiste conscientemente às imagens suscitadas em seu psiquismo. É uma vivência que invoca a receptividade do sujeito, engendrando a experiência do espectador em cada pensamento provocado (*ibidem*, p. 150).

O sujeito, enquanto espectador, está em uma posição confortável de aprendiz, consciente de seu lugar. Ainda que seja possível criar identificações com os personagens, a experiência ocorre de forma indireta. Complementando esse pensamento e estreitando os laços entre a relação entre narrativas visuais e psicanálise, a psicanalista Ana Lúcia Sampaio Fernandes (2005) salienta a não passividade do espectador diante do que assiste e traça um paralelo interessante que aproxima os mecanismos inerentes aos sonhos e à forma como as produções fílmicas são exibidas. Assim como no sonho, o espectador está em um estado psicológico diferente do habitual, análogo ao torpor, o que facilita um envolvimento emocional por vezes exacerbado, tendo em vista que há uma anulação momentânea do mundo externo quando a atenção está voltada no que está sendo projetado. Na esteira desse pensamento:

Esse processo psíquico permite que a vivência na sala de cinema possa ser impetuosa, arrebatadora, seja causando desconforto ou propiciando agradáveis sensações. O cinema alcançou uma inserção tamanha no corpo social que pode propiciar uma interação com as subjetividades como nenhuma outra arte conseguiu na atualidade (CATHARIN; BOCCHI; CAMPOS, 2017, p. 153).

Diante do embate que envolve a violência, é possível dizer que esta transforma-se em um verdadeiro ato de linguagem. A representação constrói um universo representativo muitas vezes similar à realidade, que flerta com os limites entre o desconforto necessário e cenas excessivamente incômodas visando, entre outras motivações, impactar os espectadores, oferecendo a eles um universo fictício, um lugar seguro para extravasar sentimentos. Sob esse ponto de vista:

Podemos considerar a hipótese de que o olhar devora a violência nas telas para melhor poder ignorá-la na vida, transformando o cinema em uma arma contra uma violência que não pode se erradicar. Frente à imagem que olha, o sujeito, objetivando-o, apela para sua experiência de olhar, que produz satisfação e o faz feliz, desresponsabilizando-o da violência (GURGEL, 2008, p. 168).

De modo complementar, em *Imagens da violência e a violência das imagens*, Maria Rita Kehl (2015) sinaliza que é necessário que produções que trabalhem com temáticas violentas elaborem uma abordagem ética. No entanto, a psicanalista não deixa claro quais são as características imperiosas para conseguir tal feito. De fato, não há um manual de instruções que elucide essa questão, narrativas visuais podem utilizar diversos mecanismos (cortes de cenas, *closes*, falta de foco, etc.) para brincar com os sentidos de quem assiste, ajudando a criar, manter, atenuar ou acentuar a atmosfera de tensão conforme desejado. Assim, a ética diante da violência pode repousar na maneira como as produções utilizam todos os artifícios que dispõem para contar uma história, dando ênfase, de forma concomitante, a outros elementos, quebrando a expectativa dos espectadores vez ou outra a fim de manter o interesse pela obra.

Na minissérie *Big Little Lies* (2017), em especial, defendo que a ética da violência gira em torno da forma como cada evento violento está intrinsecamente relacionado, em maior ou menor escala, evidenciando, quase didaticamente, como as reverberações dos atos violentos podem ocorrer e quão danosas são as reminiscências de tal ação. São esses os pontos que tratarei a seguir, respectivamente.

3.1 DO *BULLYING* AO ASSASSINATO: O CURIOSO ENTRELAÇAMENTO DAS AÇÕES VIOLENTAS EM *BIG LITTLE LIES*

“A violência faz-se passar sempre por uma contra-violência, quer dizer, por uma resposta à violência alheia”.

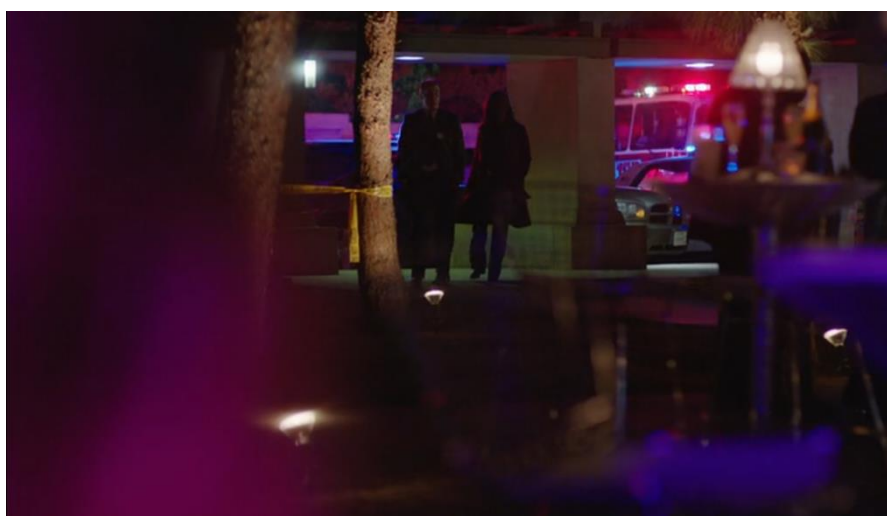
Jean-Paul Sartre

In media res, evidenciando desde os primeiros minutos a temática violenta, a minissérie *Big Little Lies* (2017) inicia com luzes do carro da polícia e toda a movimentação após a morte de um dos pais, cuja identidade é revelada apenas no final da minissérie. Ao espectador, é oferecido, neste primeiro momento, apenas esse fragmento de informação, uma parte do quebra-cabeças a ser desvendado.

Utilizando o que se conhece como ilusão da transparência, que ocorre, como lembra André Gaudreault e François Jost (2009), quando o eixo olho-câmera entra em ação dando a ilusão que a câmera é um olho e nós, naquele instante, estamos na posição do personagem, a cena inicial utiliza de forma alternada esse recurso para contextualizar (e inserir no caos) seu espectador. Para isso, o recurso de ocularização, caracterizado como “a relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*” (*ibidem*, p. 168), mais especificamente o recurso de ocularização interna primária, que macula a visão normal, é utilizado. A perspectiva da cena

muda em alguns pontos, quando o espectador percebe que a imagem perde um pouco o foco e as cenas adquirem um movimento de ‘câmera subjetiva’ similar à visão que temos quando olhamos de um ponto ao outro, ou seja, percebe-se que “a imagem está afetada por um coeficiente de deformação em relação àquilo que a convenção cinematográfica considera uma visão normal em uma dada época” (*ibidem*, p. 170). A imagem a seguir, extraída do episódio 1 intitulado *You get what you need*¹⁵ elucida bem essa afirmação:

Figura 1 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Cena inicial da chegada da polícia no local do crime sob o ponto de vista em primeira pessoa



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Aliada à ocularização, a cena também faz uso do recurso de auricularização ao incluir junto à cena cuja imagem fica tremida, similar aos movimentos de respiração e olhares para outros ângulos, sons de respiração, que complementam e ajudam a construir a noção de imagem em primeira pessoa. A criação dessa atmosfera de tensão é importante porque é a partir dela que a curiosidade do espectador desperta. Oscilando entre depoimento das demais pessoas presentes no local, uma delas sugere que toda a problemática que culminou na morte de um dos pais teve início no primeiro dia escolar, e é a partir dessa informação que a narrativa faz um novo movimento e volta ao passado, a fim de ir revelando, aos poucos, informações pertinentes para que o crime seja desvendado. Percebemos, então, que há uma desarticulação da modalidade temporal, isto é, aquela cuja cronologia é respeitada. Em seus estudos sobre tempo e narrativa, Paul Ricoeur (2010) afirma que ao ler textos literários nos quais as configurações habituais de tempo não são respeitadas, o leitor percebe novas formas de organização temporal.

¹⁵ Tradução minha: “*Você consegue o que você precisa*”.

Ainda, segundo ele, a ficção tem suas próprias medidas temporais, por vezes mais sutis do que as sucessões retílineas convencionais, e isso não faz com que o tempo acabe, mas sim se transfigure.

No romance *Big Little Lies* (2015), as oscilações temporais são bem evidenciadas, tendo em vista que os interrogatórios, quando ocorrem, aparecem no início ou no final dos capítulos, sempre servindo de guia para os assuntos retratados ao longo da narrativa do passado. Fazendo um paralelo com a minissérie homônima, os interrogatórios têm a mesma importância no sentido de ser um guia para os tópicos importantes que são mostrados, com a ressalva de que as ocorrências da quebra temporal ocorrem também ao longo dos episódios, deixando o espectador em estado de alerta, pois ao mesmo tempo que os depoimentos podem dar pistas importantes, evidencia-se que muitas das pessoas não são confiáveis¹⁶.

Ainda no episódio 1, a apresentação dos elementos essenciais para resolver o mistério tem início com o primeiro dia escolar das crianças, mais especificamente o dia da orientação do jardim de infância, a fase de adaptação. Durante o trajeto para levar a filha caçula, Chloe, Madeline decide parar o carro e xingar os adolescentes que ocupavam o carro em frente ao seu devido ao fato de a condutora ter freado bruscamente porque estava distraída mexendo no celular. Ao retornar para seu carro, Madeline torce o tornozelo, recebendo, então, ajuda de Jane, que estava em um carro logo atrás do seu levando seu filho Ziggy para a mesma orientação. Agradecida pela ajuda e ciente que os filhos estudarão juntos, Madeline é rápida em criar laços com Jane, o que resulta em sua inclusão no encontro já combinado com Celeste na cafeteria de Tom, a preferida dos moradores da cidade, consolidando, assim, o trio de mães e amigas, tendo em vista que Celeste tem filhos gêmeos, Max e Josh, que estudarão com Chloe e Ziggy.

Apesar da amizade instantânea entre Madeline, Celeste e Jane, algumas pistas são dadas ainda neste episódio sobre a atmosfera nem tão receptiva da cidade, e estas merecem atenção. Ao agradecer Madeline pela amabilidade e disponibilidade que ela demonstrou desde o momento que se conheceram, Jane recebe uma resposta bem-humorada de Madeline, que afirma que as pessoas são sufocadas pela quantidade de gentileza, seguida de uma carregada de humor ácido de Celeste, que afirma que as pessoas sufocam umas às outras até a morte:

¹⁶ A afirmação que faço repousa no fato de que alguns depoimentos por vezes são desmentidos ao longo das sequências ou, ainda, são excessivamente preconceituosos, como, por exemplo, um deles que menciona o fato de Celeste ser muito mais nova do que o marido e que, por esse motivo, ela deveria ser boa de cama para conseguir ser esposa dele. Comentários sobre a necessidade de ter limites para os casais andarem grudados evidencia que as pessoas tinham inveja, portanto, não são neutras ao tecerem seus comentários.

Figura 2 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Madeline, com o tornozelo machucado, no colo de Celeste, diz que as pessoas sufocam as outras com gentileza e é retrucada por pela amiga



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Voltando para o que se compreende como o presente da narrativa¹⁷, isto é, momento em que as pessoas presentes no local do crime estão prestando depoimento, o fio condutor mais uma vez lança luzes para um ponto importante, no qual ninguém sabe, de fato, o que acontece na vida do outro, há muitos segredos cuidadosamente escondidos:

Figura 3 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Um alerta feito ao longo de um dos depoimentos



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

¹⁷ O “presente da narrativa” aqui é compreendido tendo como base a cena inicial que dá um pequeno spoiler da problemática. Os acontecimentos voltam até o ponto considerado fundamental para que o contexto da trama se desenvolva e as oscilações narrativas ocorrem entre esses pontos do passado e o interrogatório ocorrido após a cena inicial em que os policiais chegam no local do crime.

A afirmação dita no interrogatório é importante porque é a partir dela que o espectador, mais uma vez, percebe que há pedaços de um quebra-cabeça a ser montado. A cena volta ao passado, ainda para o encontro do trio de novas amigas na cafeteria, e mostra um ponto de conversa um pouco mais pessoal, em que Madeline faz perguntas a Jane a fim de conhecê-la. Ainda que de forma enigmática, Jane diz que vive com a sensação de que consegue se ver como se estivesse olhando sob uma perspectiva externa nos lugares em que está, nunca pertencente de fato ao que é vivido. Ela comenta que por mais maravilhoso que seja o que está vivendo, não consegue reconhecer o que é vivido como sendo parte de sua vida e, em vários momentos, sente como se estivesse errada e questiona se isso tudo faz sentido. Diante do que é revelado, Madeline se mostra confusa, mas Celeste afirma que compreende o que ela quis dizer, o que gera uma troca de olhares que dura alguns segundos entre ambas:

Figura 4 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Celeste diz que compreende o que a amiga quis dizer e a observa



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A força de uma imagem e a sua capacidade de comunicar sem falas se evidenciam ao captar especialmente a reação de Celeste, tendo em vista que, pelo menos até aquele momento, o espectador não sabe muito sobre ela. O olhar de compreensão frente às inseguranças reveladas por Jane sugere que ela também tem uma história que a abala, ainda que todos afirmem que ela é linda e tem uma vida perfeita. Essa é a primeira pista que o espectador tem, e isso é possível graças ao modo como a cena foi conduzida, uma vez que:

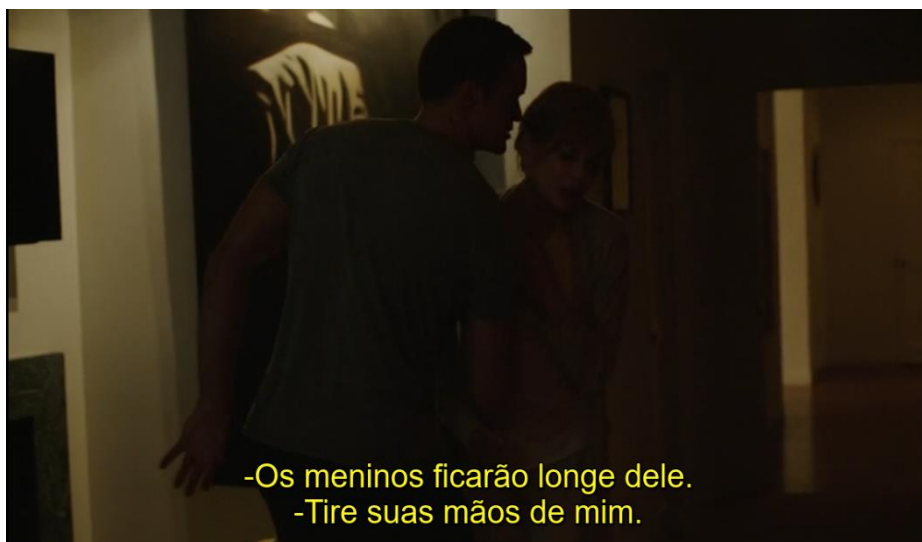
A câmera que registra a interpretação do ator de cinema pode, simplesmente pela posição que ela ocupa, ou, ainda, por simples movimentos, intervir e *modificar* a percepção que o espectador tem da *performance* dos atores. Ela pode mesmo, sempre

é bom lembrar, forçar o olhar do espectador e, nem mais, nem menos, *dirigi-lo* (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 40-41).

Ainda no episódio 1, na saída da escola, a professora decide aproveitar a presença dos pais para relatar a agressão sofrida por Amabelle, filha de Renata. A menina aponta Ziggy como culpado, mas devido à negativa do menino frente à acusação instaura-se uma tensão entre as mães das crianças, Renata e Jane, respectivamente, e entre Madeline, que tenta interceder a favor de Ziggy.

A cena em questão desencadeia reações secundárias na outra ponta da tríade da amizade. Celeste conta o que aconteceu para Perry, e ele mostra-se nervoso com a possibilidade de os filhos conviverem com um menino que agride os demais colegas e afirma que irá proibi-los de manter uma amizade com Ziggy. Diante da clara negativa de Celeste de afastar as crianças, tendo em vista que ela ainda não sabe se ele foi o autor de fato, há uma reação violenta de Perry, que a pega pelo pescoço e exige o afastamento dos filhos, ação que é repreendida por Celeste, que pede para que ele tire as mãos dela:

Figura 5 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 1: Primeira reação violenta de Perry, marido de Celeste



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Indo ao encontro do que ficou apenas sugerido na troca de olhares entre Jane, há a revelação que Celeste sofre violência doméstica. Alguns elementos fazem com que seja possível perceber que a ação violenta é recorrente, a começar pela falta de surpresa de Celeste ao sofrer com o comportamento violento do marido e a ordem proferida em voz baixa, a fim de não ser ouvida pelos filhos, para que ele tirasse as mãos dela. Curiosamente, é o assunto da violência ocorrida na escola que desencadeia a reação descontrolada de Perry. Ele afirma que

não quer que os filhos convivam com alguém violento, mas ignora o fato de que ele mesmo é violento com sua esposa e o fato dele não agredir os filhos não o torna menos culpado.

Há uma vulnerabilidade no marido de Celeste no que diz respeito à família, em especial ao seu relacionamento com os gêmeos. Isso fica ainda mais claro no episódio 2 intitulado *Serious mothering*¹⁸, no qual Perry se irrita por Celeste não ter avisado que ele não poderia entrar para falar com os professores, apesar de ter ido acompanhá-la para levá-los, porque esse encontro ocorreu no dia anterior, enquanto ele ainda estava viajando. Perry acusa Celeste de querer monopolizar as vivências com os filhos, excluindo-o de forma proposital. O ápice da fúria de Perry resulta em um tapa no rosto de Celeste, ao qual foi revidado, seguido de um empurrão que faz Celeste bater a cabeça na parede e ficar levemente desorientada, gerando um aparente arrependimento e pedido de desculpas de joelhos. O fim do ciclo violento ocorre por meio de sexo feito de forma mais brutal, uma prática usual após momentos semelhantes vividos pelo casal. O ato sexual como um símbolo da reconciliação é reforçado ainda nesse episódio, quando Perry viaja e faz uma chamada via Skype com a esposa, pedindo para que ela se masturbe, o que é atendido. O final do episódio tem como cena Celeste se masturbando na cama diante do *notebook* para Perry, que faz o mesmo do outro lado da tela, contrastando com as cenas iniciais do episódio que mostram a tentativa de estrangulamento.

Infelizmente, o ciclo da violência, termo criado em 1979 pela psicóloga norte-americana Lenore Walker¹⁹ para facilitar a identificação de padrões abusivos em relações afetivas, ocorre de forma similar à sequência retratada na minissérie. Basicamente há três etapas pelas quais o casal passa. A primeira é a fase da irritação, na qual pequenas atitudes irritam o parceiro; a segunda é aquela cuja irritação transcende os sentidos e se transforma em agressão verbal e física; e, por fim, a terceira, a do arrependimento e da reconciliação, fase em que o agressor se mostra carinhoso e arrependido, tentando compensar o mal-feito anteriormente. Esse comportamento tende a se repetir com intervalos indeterminados entre as ações, e vemos isso ser retratado na minissérie.

No episódio 3, intitulado *Living the dream*²⁰, Perry novamente se enfurece com Celeste, dessa vez porque ele descobre que a esposa marcou um passeio escolar com os meninos sem o incluir. Levando em consideração que Perry é retratado como um empresário bem-sucedido que precisa viajar constantemente a negócios, as preocupações e cobranças são infundadas, reforçando, de novo, o caráter vulnerável do personagem, que contrasta com a posição de poder

¹⁸ Maternidade séria (tradução minha).

¹⁹ Informação obtida na página da Câmara Municipal de São Paulo.

²⁰ Vivendo o sonho (tradução minha).

que ele exerce como chefe de família, ou seja, a pessoa que mantém os familiares financeiramente. A cena na qual Perry, novamente, tenta estrangular Celeste merece atenção pelo diálogo que ocorre:

Figura 6 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 3: Perry tenta estrangular Celeste novamente



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Nas agressões anteriores, Perry afirma estar arrependido, mas no diálogo acima fica evidente que ele, na condição de agressor, tem ciência da força exacerbada exercida contra a esposa, ao ponto inclusive de machucá-la. Em sua defesa, Perry afirma que Celeste o machuca ao excluí-lo deliberadamente de seus planos com os filhos. Há aqui um jogo perigoso: Perry justifica a violência doméstica cometida, minimizando-a como se ela fosse uma reação a uma violência psicológica exercida por Celeste. A tentativa de equivalência, em certo nível, faz com que a vítima não se veja como tal, o que é o caso da personagem em questão. Fazendo um paralelo com o romance, é possível notar que Celeste desenvolve mecanismos de defesa a fim de negar sua condição de vítima de violência doméstica:

Poderia ser muito pior. Ele raramente batia no rosto. Ela nunca quebrara um braço ou uma perna ou precisara levar pontos. Seus hematomas podiam sempre ser escondidos com uma gola rolê, mangas ou calças compridas. Ele nunca encostara um dedo nas crianças. Os meninos nunca viam. Podia ser pior. Ah, muito pior. Ela tinha lido artigos sobre as verdadeiras vítimas de violência doméstica. Aquilo era terrível. Era real. O que Perry fazia não contava. Era café-pequeno, o que tornava a coisa mais humilhante, porque era muito... brega. Muito infantil e vulgar. Ele não a traía. Não jogava. Não bebia em excesso. Não a ignorava, como o seu pai fazia com a sua mãe. Isso seria pior. Ser ignorada. Invisível. A raiva de Perry era uma doença. Uma doença mental. [...] Era só um pequeno problema em um relacionamento de resto perfeito (MORIARTY, 2015, p. 124).

Ainda que o romance ressalte o fato de Perry evitar bater em seu rosto, o que foi mudado na narrativa visual, a recusa de Celeste em analisar a situação como um problema, bem como o pensamento de que os atos violentos praticados pelo marido poderiam ser resolvidos em terapia seguem presentes. Os momentos em que Perry se diverte com as crianças e é um bom pai mostram sempre a personagem como coadjuvante atenciosa, analisando amorosamente a interação e se convencendo de que, no fim das contas, há muito mais motivos para manter o casamento – o ciclo da violência segue impenetrável.

Somado a isso, o engajamento de Perry para reconquistar a confiança de Celeste e se redimir da violência cometida, além do sexo, é marcado pela compra de joias. O ponto é salientado no romance de Moriarty em um trecho no qual o casal está conversando com Celeste e um dos filhos deles puxa o braço de Celeste, fazendo-a sentir dor:

Ela levou a mão ao ombro direito dolorido. Por um momento, a dor foi tão intensa que ela precisou conter a náusea.

- Você está bem? – perguntou Renata.

- Celeste? – chamou Perry.

Ela viu o olhar envergonhado de reconhecimento dele. Perry sabia exatamente por que tinha doído tanto. Haveria mais uma belíssima joia em sua mala quando ele voltasse de Viena. Mais uma para sua coleção. Ela nunca a usaria, e ele nunca perguntaria por quê.

Por um momento, Celeste não conseguiu falar. Palavras fortes enchiam sua boca. Ela se imaginava deixando-a sair (*ibidem*, p. 73).

Na minissérie, não há uma explicação, pelo menos não de forma verbal, sobre a joia, mas a composição da cena faz com que a mensagem implicitamente seja enviada ao espectador. A cena em que Celeste está no banho e Perry a surpreende com um colar de brilhantes é significativa, pois se pode compreender que a personagem está em um momento de total vulnerabilidade. A nudez de Celeste simboliza sua fragilidade diante do marido, visto que há um contraste com o homem poderoso, vestido de forma impecável. Outro ponto que merece atenção é o *close-up* feito quando Perry termina de colocar a joia no pescoço da esposa e se ajoelha para iniciar sexo oral. Além de captar as expressões de Celeste, a câmera capta o seu braço levantado com alguns hematomas que variam entre tons mais escuros e outros mais esverdeados, um indicativo que as marcas antigas não saem totalmente de seu corpo antes que novas sejam feitas. Mais uma vez, o ciclo da violência se perpetua: alteração de humor, agressão, sexo e reconciliação:

Figura 7 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 3: Hematomas, joia pós-agressão e sexo: o combo da reconquista



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Em uma tentativa acabar com a rotina de agressões, o casal vai a uma terapeuta. No romance, a tentativa faz parte da dinâmica da violência. É comum, de tempos em tempos, que esse passo seja dado, ainda que ambos não confessem, de fato, o motivo pelo qual estão ali:

Eles nunca lhe disseram a verdade. Falaram sobre como Perry achava frustrante Celeste não acordar cedo e estar sempre atrasada. Celeste disse que às vezes “Perry perdia a cabeça”. Como podiam confessar a uma estranha o que acontecia no casamento deles? A vergonha. O comportamento vil. Eram um casal bonito. As pessoas lhes diziam isso havia anos. Eles eram admirados e invejados. Tinham todos os privilégios do mundo. Viagens internacionais. Uma bela casa. Era feio e ingrato da parte deles agir daquela maneira. “Então parem de fazer isso”, aquela mulher simpática e ansiosa certamente teria dito, com revolta e reprovação. Celeste também não queria lhe contar. Queria que ela adivinhasse. *Queria que ela fizesse a pergunta certa. Mas nunca fez* (MORIARTY, 2015, p. 70-71).

Fazendo um paralelo com a minissérie, não fica claro se esse detalhe foi mantido e as idas a terapeutas ocorrem esporadicamente, mas podemos intuir que essas ações são uma das peças da dinâmica violenta pela forma como a cena é apresentada aos espectadores. Nesse sentido, não há uma conversa introdutória sobre a necessidade de ambos procurarem fazer terapia, isso acontece após Celeste ganhar a joia e Perry prometer melhorar. Assim, é possível compreender que se a dinâmica dos presentes é um ato comum, a tentativa de terapia de casal também o é.

Durante a sessão, a vulnerabilidade de Perry é externada quando este assume que tem medo de perder a esposa, porque ela não parece feliz ao seu lado e confessa que ele nutre um receio de que ela o ultrapasse. No entanto, ambos negam que haja violência em seu relacionamento, ainda que Perry sinalize que algumas atitudes mais brutas ocorram,

confessando que já a agarrou pelos ombros e que ambos praticam sexo violento após os desentendimentos. Pequenas pinceladas de verdade frente a uma vivência inegavelmente violenta.

Após a terapia, Celeste está confiante que isso seja o suficiente para que a violência sofrida acabe. Entretanto, mais um acontecimento gera um gatilho em Perry: a volta de Celeste à advocacia a fim de ajudar Madeline. Já não é segredo para o espectador que Perry tem medo de Celeste ser mais bem-sucedida do que ele. Indo além, o fato dela ficar em casa e cuidar dos gêmeos faz com que ela fique em uma posição submissa que é confortável para ele, pois assim diminui as chances de ela ter autonomia suficiente para deixá-lo. Evidencia-se, aqui, como lembra Maria Amélia Azevedo (1985), uma visão patriarcal de como a configuração de uma família deve ser, visto que à mulher é atribuído o espaço doméstico, a subordinação e o cuidado com os filhos e ao homem é adjudicada a virilidade, imponência frente ao espaço público e papel de chefe de casa (provedor da família). Perry sinaliza que quer manter a posição de submissão de Celeste ao relembrar o fato de que ela teve dificuldade para engravidar devido ao estresse do trabalho, razão de sua desistência, e reforça que quer ter mais filhos com ela. Mais uma vez, a maternidade é usada como artifício para manter a esposa sob controle, sem muita autonomia.

A tensão entre o casal se intensifica, no episódio 4, intitulado *Push comes to shove*²¹, à medida que Celeste segue advogando em favor de Madeline. Inicialmente, há uma conversa normal entre o casal, na qual Perry elogia a roupa da esposa. Até esse momento, a câmera foca em Celeste, deixando Perry em segundo plano, sem foco em seu rosto. Assim que ela diz que está se arrumando para encontrar com outros advogados a fim de resolver o caso de Madeline, a câmera sutilmente foca no rosto de Perry, que lentamente levanta a cabeça e fica claramente incomodado com o fato da esposa seguir advogando:

²¹ Empurrão vem para empurrar (tradução minha).

Figura 8 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: Foco na reação de Perry ao saber que Celeste irá advogar novamente



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

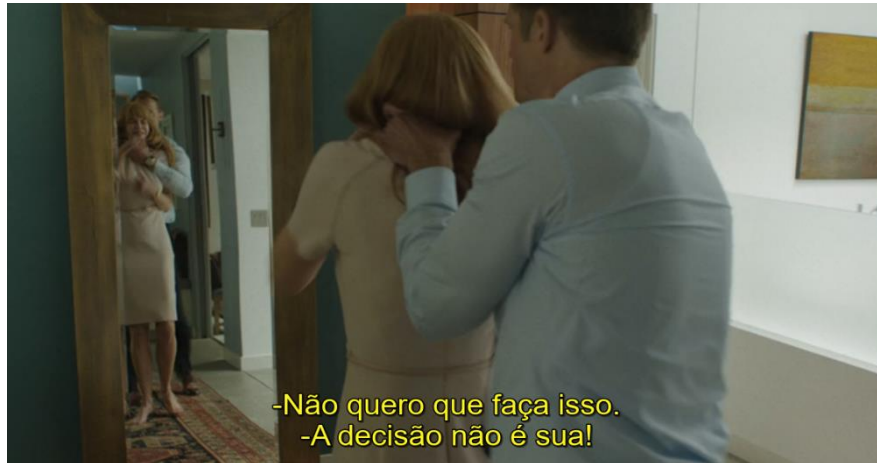
O fato de a câmera captar a reação de Perry permite que o espectador veja a mudança sutil em seu semblante, isto é, o início de mais um ciclo de violência a partir de um assunto banal. Semelhante ao narrador literário, há uma escolha ao contar uma história sob a ótica da narrativa visual, e isso pode ser expressado por meio do ângulo da câmera escolhido, bem como das modalidades do olhar. Sob esse viés,

Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme (XAVIER, 2003, p. 73-74).

Sob esse aspecto, Tânia Pellegrini (2003, p. 27), ao lembrar que a câmera não é neutra, tece uma análise importante, dado que lança luzes ao fato de que por mais que tenha uma técnica e perícia do olho da câmera, “há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece”. Essa leitura, por sua vez, tem uma objetividade relativa, no sentido de que as interpretações sobre o que é visto e o que é compreendido pelo espectador são amplas. Na cena em que Perry, indignado pela recusa de Celeste de parar de advogar para a amiga, estrangula-a, mais uma vez, a câmera muda de ângulo e foca o casal na diagonal, de modo que o ataque possa ser visto com mais amplitude. Mais do que isso, a representação de Celeste olhar-se no espelho e ver a agressão é

simbólica, pois pode-se inferir que a personagem consegue, enfim, enxergar sua situação e busca ajuda:

Figura 9 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: Perry, mais uma vez, tenta estrangular Celeste



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Coincidência ou não, Celeste marca uma consulta com a terapeuta sozinha, buscando aprender ferramentas de linguagem para conseguir dialogar com o marido sem despertar sua fúria. Astuta, a terapeuta consegue conduzir a sessão de forma que Celeste se questiona porque sente medo do marido ao ponto de precisar desses mecanismos de comunicação seguros para conversar. Mais uma vez, o olho da câmera é sagaz ao ofuscar os personagens ao redor quando foca suas lentes no olhar levemente alarmado de Celeste enquanto ela conversava com as amigas. A conversa entre elas é ofuscada pela narração das testemunhas ao longo do interrogatório, que afirmam que Celeste tinha um olhar diferente alguns dias antes do assassinato. Esse fato evidencia, ainda mais, o poder da imagem de Celeste, que não precisa de uma narrativa verbal para sinalizar sua mudança, o seu despertar ao espectador:

Figura 10 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: Celeste pensativa após a consulta individual com a terapeuta



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Apesar de Celeste aparentemente tomar consciência da situação de violência doméstica que sofre, o rompimento não ocorre de forma imediata, uma vez que ela ainda acredita que os momentos bons são compensadores. Além disso, a personagem acredita que a separação seria prejudicial aos filhos e que a violência existe na relação não os impacta.

Contrariando as suposições positivas de Celeste, Ziggy confessa em uma conversa com a mãe que sabe quem está praticando *bullying*: Max, um dos gêmeos da personagem. Ao contar para Celeste, Jane admite que cogitou acreditar que Ziggy fosse o agressor porque isso poderia estar em seu DNA devido ao fato dele ser fruto de um abuso sexual. Em consequência, esse comentário causa uma reação imediata em Celeste, dada à associação direta entre a violência que ela sofre e como ela reverbera, dessa vez tendo o filho como autor da agressão. À luz do pai, Max apresenta comportamentos cada vez mais violentos. Além da tentativa de estrangulamento ocorrida no primeiro dia de aula, há também ameaças verbais, empurrões e mordidas:

Figura 11 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 5: Renata descobre marca de mordida em sua filha



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Sob essa ótica, a forma como a minissérie aborda a questão do *bullying* é cuidadosa. É possível inferir que há uma preocupação em trabalhar a violência de uma forma subjetiva, sem a exploração de cenas explícitas. Ao optar pela subjetividade, percebe-se uma cautela no que diz respeito à forma como ela será trabalhada esteticamente. Como efeito, o espectador não tem acesso às cenas de *bullying*, mas sim às marcas corpóreas e às ações posteriores das personagens, dois elementos que juntos fazem com que o impacto estético da violência seja similarmente notável.

O fato de Max ser o agressor faz um paralelo interessante com a violência sofrida por Celeste em casa. Segundo a psicóloga Manoela Lainetti²², há uma tendência de a violência ocorrer de geração em geração, porque grande parte do aprendizado infantil se dá por imitação. Quanto mais cedo a criança for exposta a um ambiente violento, maiores são as chances de ela compreender que essa é uma forma plausível de resolver conflitos futuros. De forma complementar, a psicóloga e terapeuta familiar e de casal formada pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) Marina Vasconcellos²³ reforça que as crianças expostas à violência podem reproduzi-las ao longo de suas vidas. Além disso, a especialista afirma que o cérebro humano atinge o ápice de seu desenvolvimento aos 22 anos de idade, e é na primeira infância, ou seja, até os cinco anos, que sua formação está plena, o que facilita a captação de informações. Dessa forma, sofrer ou presenciar atos violentos pode causar danos psicológicos graves, que precisam ser combatidos.

²² Informação retirada de Universa UOL.

²³ Informação retirada do Jornal R7.

De modo mais específico, segundo Kitzmann *et al.* (2003), de acordo com uma meta-análise de 118 estudos empíricos que analisaram como crianças que testemunharam violência ajustaram essas informações psicologicamente, 63% delas apresentaram problemas como agressividade, ansiedade, problemas acadêmicos em um grau similar. Ainda, segundo esse estudo, há uma evidência, ainda que limitada, que crianças em idade pré-escolar são as mais suscetíveis a terem problemas mais severos.

Com base nessas informações, a vulnerabilidade vivida pelos gêmeos de Celeste e Perry mediante a violência doméstica é palpável. Na minissérie, especificamente no episódio 7 intitulado *You get what you need*²⁴, a câmera vai se aproximando lentamente da ventilação de ar, prendendo a atenção do espectador não pela imagem especificamente, mas sim pelo recurso sonoro utilizado:

Figura 12 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: A câmera se aproxima da abertura de ventilação, de onde é possível ouvir os gemidos de dor de Celeste



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Em seus estudos, André Gaudreault e François Jost (2009) defendem que a imagem e o som são duas narrativas imiscuídas de significados e, para além disso, questionam a possibilidade de ruídos e não apenas palavras serem portadoras de uma narrativa. Em se tratando especificamente de *Big Little Lies* (2017), ousou dizer que sim. Os gemidos de dor de Celeste que reverberam pela ventilação sinalizam a ruptura do segredo que envolve a violência doméstica. Ainda que a cena não seja assistida, os sons denunciam a violência que foi (nem) tão cuidadosamente escondida. Outro ponto que merece atenção, ainda tendo como foco o som,

²⁴ Você obtém o que você precisa (tradução minha).

é o fato de o outro gêmeo, Josh estar com fones de ouvido quando Max ouve os gemidos de dor da mãe durante o espancamento:

Figura 13 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Max olha para Josh, mas ele não escuta os barulhos porque está com fone de ouvido



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A construção dessa cena é importante porque permite que algumas interpretações sejam feitas, a começar com o fato de que Josh ainda não foi maculado pela violência porque não foi exposto a ela. Os fones de ouvido salvaram o menino de ouvir os abusos sofridos pela mãe, e sua ignorância segue intacta quando Max, ao perceber que ele está alheio ao que está acontecendo, não relata o que ouviu e coloca os seus próprios fones de ouvido para seguir brincando. A apatia de Max frente ao acontecimento, no entanto, não se sustenta, porque é ele o autor de *bullying* na escola, como dito anteriormente, então é possível dizer que a experiência foi impactante o suficiente para que ele reagisse negativamente a esse evento.

Assim, evidencia-se que o *bullying*, violência que marca o primeiro dia escolar, não é uma prática isolada e está intrinsecamente relacionado à violência doméstica. Contudo, infelizmente, essas não são as únicas conexões possíveis no que diz respeito à violência.

Acusado injustamente, Ziggy inicialmente é excluído por algumas crianças que foram orientadas pelos pais a ficarem longe dele. Além disso, uma tentativa de suspensão foi feita, por meio de um abaixo-assinado elaborado por uma parcela dos pais, ato que, apesar de não ter afetado Ziggy diretamente, fez com que as desconfianças no que diz respeito a sua culpabilidade se mantivessem. Em alguns momentos, até mesmo Jane nutre uma certa desconfiança sobre a autoria do *bullying*, pois, como foi dito anteriormente, o menino é fruto de um abuso sexual.

O *Plot Twist*²⁵ da narrativa, ou pelo menos o primeiro, repousa no fato de a identidade do abusador de Jane ser a mesma do marido que agride a esposa. Perry, esposo de Celeste, não só pratica violência doméstica como também abusou sexualmente de Jane anos atrás, reforçando os apontamentos que indicam que a violência reverbera e impacta negativamente um número ímpar de pessoas.

No que diz respeito à construção da cena, o entendimento de que Perry é o agressor de Jane ocorre sem que palavras precisem ser ditas na minissérie. Dessa forma, a exploração do recurso visual oferece ao espectador uma experiência imagética intensa, cujo foco ocorre exclusivamente nas imagens, nas ações dos personagens em cena. Sob esse aspecto, cabe lembrar que:

Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos de que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 13).

Ainda, segundo os autores, impressões, emoções e intuições podem ser geradas a partir do que é visto. Ainda que uma análise não deva ser conduzida exclusivamente com base em primeiras impressões, a base da narrativa visual permanece, e, invariavelmente, questionamentos acerca da forma que as emoções foram sentidas e de que artifícios a narrativa visual utilizou para produzir os efeitos são relevantes, visto que dão subsídios para uma análise, por vezes bem particular, desses artifícios. Sob esse prisma, a fim de compreender como o *Plot Twist*, que diz respeito à identidade do agressor de Jane, foi construído, é necessário que seja analisado o contexto de toda a cena.

Em linhas gerais, a revelação ocorre na noite do evento escolar. Aos poucos, Madeline, Jane, Celeste e Renata vão se reunindo em um local mais afastado e conversam, a princípio sobre a real identidade do praticante de *bullying*. Não obstante, Perry interrompe o momento ao ir atrás de Celeste. Há um desconforto incomum, porque, além dele ter tido uma discussão anterior com a esposa, ao longo do evento escolar, ele observa à distância Celeste conversando com Renata e teme que ela esteja, finalmente, relatando os abusos que vêm sofrendo. A reviravolta ocorre quando Perry aparece, uma vez que Jane o reconhece como sendo o seu

²⁵ Recurso antigo utilizado para a construção de uma história, pode ser compreendido como uma reviravolta, algum acontecimento marcante, inesperado. O início da série indica que um assassinato ocorreu, mas há um mistério tanto no que diz respeito à autoria do assassinato quanto à identidade de sua vítima. No momento indicado, há mais um elemento no quebra-cabeça que impacta a narrativa: a revelação de quem é o autor o abuso sexual sofrido por Jane.

abusador. A construção da cena alterna entre *close* no rosto espantado de Jane e cenas em que Perry aparece deixando o local após abusar de Jane anos atrás. Somado a isso, as cenas imaginadas nas quais Jane corre atrás de seu agressor ao longo da praia sem nunca conseguir alcançá-lo se alteram. Agora, além do agressor não sumir na praia, deixando apenas pegadas na areia, ele se vira, de forma que ela pode finalmente olhar em seu rosto enquanto aponta uma arma em sua direção.

Impactada por encontrar seu agressor, Jane olha-o com pavor e, em seguida, há uma troca de olhares importante com Madeline, uma compreensão mútua do reconhecimento. A segunda que repara na troca de olhares intensa entre as duas amigas é Celeste que, aos poucos, adquire uma expressão de choque. Ao olharem para Perry com expressões que mesclam pavor e revolta, a câmera, de forma fugaz, mostra Perry olhando rapidamente para Jane, aparentemente reconhecendo-a, visto que sua expressão se modifica. Mais uma vez, a câmera foca exclusivamente no personagem, dando ao espectador a chance de captar todas as suas reações, que vão de aflição ao pavor devido ao reconhecimento. A seguir, há uma montagem das cenas descritas a fim de deixar claro como a sequência foi feita:

Figura 14 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Revelação da identidade do agressor de Jane

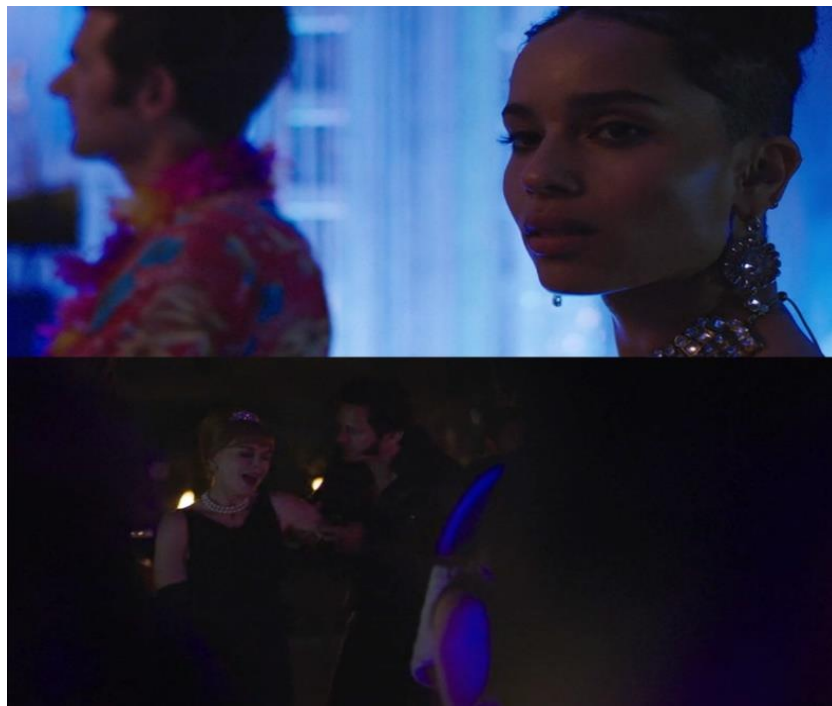


Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Em reação ao segredo revelado, Perry tenta tirar Celeste do local, tornando-se agressivo com ela e com as demais mulheres que tentam ajudá-la. Na narrativa visual, Bonnie, que anteriormente vê Perry indo atrás de Celeste e resolve segui-lo, chega no ápice das agressões, empurrando Perry a fim de impedir que ele siga agredindo as mulheres.

A razão para Bonnie ir atrás de Perry repousa em um detalhe um tanto furtivo: ela percebe, à distância, que ele agarra o braço de Celeste de uma forma violenta, e isso chama sua atenção. A câmera é sagaz ao focar em seu rosto atento observando o casal e, em seguida, dar ao espectador a visão que a personagem vê, de forma que é possível para quem assiste se colocar no lugar da personagem, ilusão que aproxima o espectador da ficção ao oferecer, como lembram Jacques Aumont *et al.* (1995), a impressão de realidade ao fazer com que a câmera imite a percepção visual:

Figura 15 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Bonnie observa Perry dando indícios de ser agressivo com a esposa



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Na minissérie, é sugerido que Bonnie esconde um segredo, fica implícito que há algo que ela esconde, algum problema. Em uma conversa com Ed, marido de Madeline, especificamente quando ele afirma que Madeline passou por muitas dificuldades e certas ações do ex-marido ainda são difíceis para ela e isso a deixa frágil, Bonnie responde que todos têm problemas. A resposta poderia passar despercebida, mas, ao ser questionada por Ed, ela balança a cabeça de forma desconfortável e diz apenas que não foi nada. Aqui, especificamente, o

espectador que não teve acesso ao romance que deu origem à minissérie poderá ter uma experiência diferente daquela cujas narrativas verbal e visual foram experienciadas (e aqui pode-se incluir a observação feita anteriormente).

O espectador que eventualmente foi um leitor do romance-fonte, por exemplo, tem mais embasamento para acreditar que a resposta evasiva de Bonnie esconde um passado de violência, tendo como base informações obtidas na leitura, como pode ser visto a seguir:

– O pai de Bonnie era violento – disse Nathan sem preâmbulos. – Muito violento. Acho que não sei nem metade das coisas que ele fez. Não com Bonnie. Com a mãe dela. Mas Bonnie e a irmã caçula viam tudo. Elas tiveram uma infância muito difícil. [...]
 – Nunca conheci o pai dela – continuou Nathan. – Ele morreu do coração antes de eu começar a namorar com ela. Enfim, Bonnie é... bem, um psiquiatra a diagnosticou com transtorno de estresse pós-traumático. Ela fica bem na maior parte do tempo, mas tem pesadelos horríveis e, só há, algumas dificuldades às vezes (MORIARTY, 2015, p. 374-375).

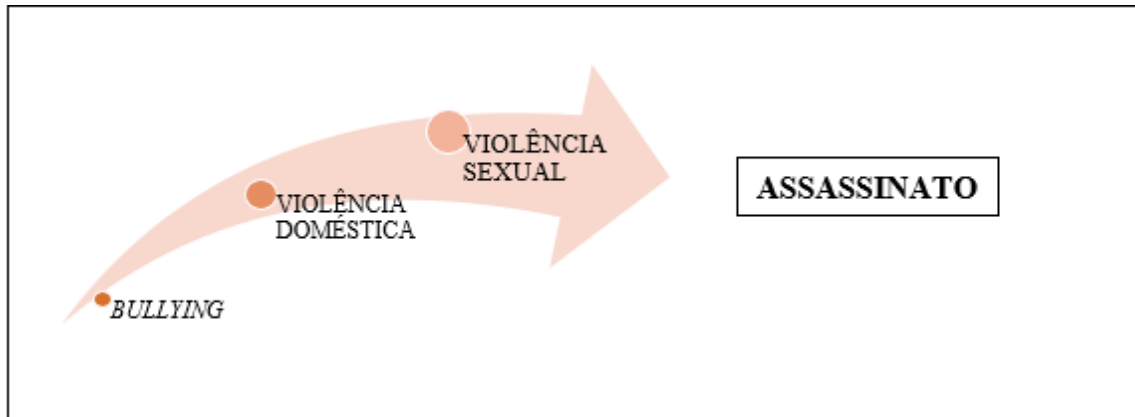
Assim, é possível inferir que a resposta de Bonnie na minissérie frente ao discurso de Ed é um *Easter egg*²⁶, dado que, curiosamente, o marido de Madeline menciona que a esposa foi abandonada pelo pai e posteriormente pelo marido, criando a filha sozinha por muitos anos. Há uma reação sutil quando Ed menciona como esses eventos deixaram a esposa frágil, o que sugere uma reação de Bonnie no que diz respeito às próprias experiências familiares problemáticas²⁷.

Em vista disso, sugere-se que a assassina, não intencional, de Perry é uma vítima indireta de uma violência doméstica, o que, por sua vez, ocasiona um final irônico, uma vez que o marido de Celeste é o agente da violência em seu lar. Dessa forma, para que se compreenda o assassinato, foco de mistério que permeia a narrativa desde o seu início, é necessário que se lancem luzes para os demais eventos violentos, que de alguma forma se imiscuem. Em um esquema simples, isso pode ser representado da seguinte forma:

²⁶ Primeiramente, o termo “*Easter egg*” significa ovo de Páscoa, em inglês. Aqui, a expressão, cada vez mais popular, vai além do significado primeiro, visto que é amplamente utilizada para nomear elementos e possíveis segredos escondidos em narrativas visuais, tais como filmes, séries, *games* etc. Os objetivos, por sua vez, são amplos. Pode ser utilizado para esconder ou sugerir uma referência externa à obra ou simplesmente por diversão, a fim de contar uma piada ou, ainda, deixar a obra mais humorística.

²⁷ Como um bom exemplo de que fidelidade entre obra-fonte e sua adaptação não é necessária, a segunda temporada de *Big Little Lies* comprova, em partes, o que o *Easter egg* sugere: há um passado de violência doméstica, mas, diferentemente do romance, quem era abusiva com Bonnie era sua mãe. A informação consta neste rodapé a título de curiosidade, tendo em vista que o *corpus* desta tese foca unicamente na primeira temporada da minissérie.

Figura 16 – As etapas que culminaram o assassinato



Fonte: Elaborada pela autora (2022).

Tendo em vista os apontamentos feitos até aqui, evidencia-se que estar imerso em um ambiente violento aumenta as chances de o indivíduo reproduzir a violência a qual foi exposto. Contudo, ainda que isso seja verdadeiro:

É precisamente porque se está imerso na violência que a luta existe, e que surge a possibilidade da não violência. Estar imerso na violência significa que mesmo que a luta seja dura, difícil, iminente, intermitente e necessária, ela não é o mesmo que um determinismo; estar imerso é a condição de possibilidade para a luta pela não violência, e é também por isso que a luta fracassa com tanta frequência (BUTLER, 2016, p. 241).

Conseguir ignorar o desejo por retaliação, que muitas vezes está intrínseco a uma aspiração moralizante que visa justiça por meios violentos, é uma tarefa difícil, uma vez que, não raro, essa é uma luta individual cujas reminiscências são percebidas pelo coletivo. A violência, inevitavelmente, deixa rastros, em maior ou menor grau. A forma como o indivíduo é impactado pela memória de experiências dolorosas e como isso pode ser percebido de formas (in)diretas são questões a serem analisadas sob a ótica dos estudos de trauma.

3.2 A NECESSIDADE DE NARRAR O (INE)NARRÁVEL: A EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA

“Cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias.”

Ivan Izquierdo

O

r t a u a m

x a i d e

r s t a r o s .

O trauma
O trauma

deixa
deixa

•
•

•
•

•
•

r a s t r o s .
l g s f l o s .

Em seus estudos sobre fenômenos mnemônicos, Paul Ricoeur (2007) defende uma abordagem sob o ponto de vista das capacidades, não só das deficiências da memória. Nesse sentido, evidenciar o que somos capazes de recordar é fundamental justamente para compreendermos o que nosso cérebro considera importante manter ativo ou pelo menos passível de ativação na memória, os motivos para isso e identificar, em concomitância, as possíveis lacunas. Segundo o autor:

Uma ambição, uma pretensão, está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado; desse ponto de vista, as deficiências procedentes do esquecimento [...] não devem ser tratadas de imediato como formas patológicas, como disfunções, mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória. Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar (*ibidem*, p. 41).

É de conhecimento geral que nosso sistema psíquico não é capaz de armazenar todas as experiências vividas ao longo da vida. Logo, uma ordenação é feita a fim de que o acesso às informações relevantes seja realizado de forma adequada em detrimento do que a *psique* considera como menos importantes.

Em seus estudos sobre a memória, Ivan Izquierdo (2018) ressalta que há três tipos de memórias, as quais merecem atenção: memória de curta, média e longa duração. A primeira, a mais fugaz, diz respeito à memória que é descartada após cumprir sua função primária de fazer com que as coisas sejam compreendidas. Sendo mais clara mediante um exemplo: ao lermos um texto ou até mesmo quando ouvimos algum discurso, compreendemos o assunto que está sendo discutido, mas dificilmente seremos capazes de lembrarmos com exatidão da quinta ou sexta palavra que foi lida/falada caso isso seja perguntado sem que estejamos preparados para responder, ou seja, sem que a devida atenção esteja sendo empregada para captar todas as palavras. Assim, pode-se considerar que o esquecimento é benéfico, dado que determinada informação é utilizada em um momento propício e, posteriormente, é compreendida e armazenada, deixando nosso HD psíquico²⁸ menos pesado.

A segunda memória, a intermediária, é uma memória que armazena informações que são utilizadas, por exemplo, ao longo de uma conversa com as devidas edições típicas do processo de captação. Ainda que não nos lembremos com exatidão de cada palavra proferida e de cada argumento feito, nosso cérebro capta a maior parte das informações ao longo de uma discussão, aula etc. e permite que isso seja acessado de forma fácil por um período. A permanência e a

²⁸ Termo utilizado para elucidar como informações que não têm um grau de relevância alto podem ser usadas de forma pontual e arquivadas para que sua lembrança não interfira ou dificulte a captação de outras informações potencialmente mais importantes, evitando sobrecarga do sistema psíquico.

intensidade com que essas informações se manterão na *psique*, por sua vez, vão depender de outros fatores, tais como a repetição, visto que há o intuito de reforçar os estímulos que evitam o apagamento da memória por intermédio do recrutamento de novas cadeias celulares, ou, ainda, a ativação das mesmas células a fim de completar a consolidação.

A terceira memória, por fim, está diretamente atrelada a emoções fortes, razão pela qual ela permanece por um período mais longo. Como explica Izquierdo, quando ocorre algo que faz com que o indivíduo saia de sua zona de passividade, há uma estimulação de vias nervosas que eleva a produção de dopamina²⁹, o que faz, por sua vez, com que as atividades psíquicas aumentem, dado o estímulo da produção de síntese proteica.

Em síntese, o ser humano desenvolve algum grau de emoção, maior ou menor, na formação de memórias. A consolidação se dá por intermédio de repetições, que são realizadas por meio de novas células ou até mesmo ativando-as mais de uma vez. Sob esse aspecto, a seleção de memórias que irão ser armazenadas (em curto, médio ou longo prazo a fim de serem acessadas posteriormente) em detrimento daquelas que não serão depende de fatores subjetivos, visto que o ser humano não é dotado de uma capacidade de apagar memórias específicas.

De modo geral, não é bom se lembrar o tempo todo de todos os eventos. Memórias de medo, por exemplo, são necessárias para a sobrevivência, mas não são benéficas se permanecerem ativas por um tempo ininterrupto na *psique*. Caso ocorresse, isso causaria um estresse desnecessário, fazendo com que a mente permanecesse em estado de alerta, sobrecarregando e, assim, dificultando que outras memórias fossem armazenadas.

Como reforça Izquierdo, há um certo limite no que concerne a capacidade máxima do sistema nervoso para reter memórias. De modo simplificado, pode-se dizer que cada pessoa utiliza certa quantidade de neurônios, enzimas, entidades bioquímicas, sem, contudo, controlar o que é mantido e o que é excluído, tampouco se apegar a todos os detalhes. Esse mecanismo é benéfico para nós, pois, dessa forma, priorizamos o que é realmente importante e somos capazes de pensar, raciocinar.

Treinar a memória para que esta siga capaz de realizar sinapses ao longo da vida é uma tarefa que ainda exige estudos mais aprofundados, visto que não se sabe ao certo quais métodos são realmente eficazes. Contudo, há indícios, por exemplo, que estímulos via exercícios de leitura retardada e ameniza o Alzheimer quando a condição ocorre.

²⁹ A dopamina é um neurotransmissor responsável por enviar informações para diversas partes do corpo. Quando liberado, aumenta a motivação e provoca, também, um aumento da sensação de prazer. Consoante a isso, está intrinsecamente ligado às emoções, atuando ativamente em processos cognitivos, bem como no controle dos movimentos, na função cardíaca, no aprendizado e na capacidade de manter a atenção.

Com isso em vista, o que se sabe é que se esforçar para que certas memorações ocorram faz com que a memória fique melhor. Em outras palavras, à medida que revisitamos certas memórias fazemos com que os caminhos que percorremos para chegar a elas fiquem progressivamente mais fáceis de serem traçados. Quando estamos estudando para uma prova, por exemplo, cada vez que lemos ou fazemos exercícios estamos exercitando nossa memória para que as informações sejam apreendidas.

A tentativa de não esquecer de certas memórias é uma preocupação genuinamente humana, justamente porque sabemos da nossa capacidade de esquecimento. Há eventos que consideramos importantes e, por esse motivo, fazemos um esforço maior a fim de que a captação dessas memórias seja feita de forma que ela seja armazenada por mais tempo. Como explica Paul Ricoeur (2007):

Não é somente o caráter penoso do esforço da memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ser esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar (RICOEUR, 2007, p. 48).

De encontro a isso, há um empenho para que certos eventos mnemônicos sejam reprimidos, desejo que pode ser desenvolvido pelo indivíduo tanto de forma voluntária quanto involuntária. Em linhas gerais, o fenômeno que a psicanálise denominou de repressão é um conjunto de memórias cuja invocação é suprimida por um tempo indeterminado. Dito de outra maneira:

São aquelas memórias que decidimos tornar inacessíveis, cujo acesso bloqueamos. O conteúdo dessas memórias compreende episódios humilhantes, desagradáveis ou simplesmente inconvenientes do acervo de memórias de cada pessoa. Não inclui necessariamente extinção, embora possa ter algum componente disso. Também não se trata de esquecimento, porque as memórias reprimidas podem voltar à tona em todo seu esplendor espontaneamente, por meio da recordação de outras memórias ou mediante sessões de psicanálise ou outro tipo de exame detalhado da autobiografia do sujeito (*ibidem*, p. 27).

O acesso a memórias dolorosas é singular; contudo, há certos eventos que fazem com que o indivíduo desenvolva uma necessidade imperiosa de repressão e, até mesmo, de esquecimento dado sua negatividade. A experiência, por vezes, causa tanto sofrimento que há o desejo primordial de que o evento seja inibido a fim de preservar o indivíduo.

Indo ao encontro desse pensamento, Jeanne Marie Gagnebin (2006) tece apontamentos relevantes sobre a incapacidade que alguns indivíduos sentem de viver suas vidas com plenitude em virtude de serem incapazes de bloquear, de esquecer certas vivências. Sabe-se que há o esquecimento de certas memórias e que este, quando ocorre de fato, é permanente. Contudo,

segundo a pensadora, “existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar” (*ibidem*, p. 101).

De maneira complementar, em seus estudos sobre a reelaboração do passado, Theodor Adorno (2008) salienta que eventos passados tendem a voltar ao presente justamente pela força que se faz em inibi-los. O pensador reforça, ainda, que a permanência de memórias cuja repressão é requerida ocorre quando o horror supera a capacidade do indivíduo de compreender o evento e, portanto, ainda aguardando ser devidamente experienciado, ou seja, aguardando que sinapses adequadas sejam feitas a fim de que as memórias sejam assimiladas pela *psique*.

Adorno é enfático ao defender que eventos passados potencialmente danosos não devem ser esquecidos e reforça que sua posição nada tem a ver com o desejo de que o indivíduo se lembre constantemente de sua dor. Sob seu ponto de vista, é mister que eventos dolorosos sejam lembrados com o intuito de que ações semelhantes futuras não ocorram. Se as ações danosas forem esquecidas e, por fim, perdoadas, será possível garantir que estas não aconteçam novamente? Ouso dizer que não.

Tal qual Paul Ricoeur (2010, p. 323, grifo meu), que afirma que “talvez haja crimes que não devam ser esquecidos [...]. Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram nunca mais”, Adorno (2008) complementa ao defender que é necessário reelaborar o passado de maneira que o reconhecimento dessas memórias pretéritas seja feito de forma menos dolorosa ao ser rememorado. Contudo, como isso seria possível?

Primeiramente, é preciso lançar luzes ao fato de que certas narrativas são menos comunicáveis do que outras. O peso da experiência negativa, por vezes, causa rupturas significativas no indivíduo, e este, por sua vez, precisa encontrar uma forma de fazer com que as experiências dolorosas sejam ressignificadas a fim de que sua narrativa, traumática, seja compreendida e reelaborada. Assim, de forma mais ampla,

Em sua definição mais geral, o trauma descreve uma experiência avassaladora de eventos súbitos ou catastróficos, nos quais a resposta ao evento ocorre na ocorrência repetitiva, e muitas vezes atrasada e descontrolada de alucinações e outros fenômenos intrusivos (CARUTH, 1991, p. 181, tradução minha)³⁰.

Pioneiro em apresentar o conceito da metafísica do inconsciente com pressupostos teóricos consistentes, Sigmund Freud (2016b) iniciou seus estudos de trauma tendo como base os relatos de ex-combatentes de guerra. Sob o viés da histeria, o psicanalista observou que os sintomas eram, na verdade, manifestações de memórias que atuam no inconsciente dos

³⁰ No original: “In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena” (CARUTH, 1991, p. 181).

indivíduos. Analisando mais minuciosamente, observou-se, também, que os indivíduos demoram um certo período para apresentar sintomas, período no qual a experiência não parece ter causado alterações na forma como as memórias são captadas e posteriormente compreendidas. O retorno arbitrário das lembranças dos eventos dolorosos, por intermédio de *flashbacks*, sonhos e alucinações, faz com que os sobreviventes experienciem, novamente, o evento passado no presente de forma descontrolada.

Em seus estudos sobre a temática, em especial no que diz respeito ao trauma e aos seus sintomas, Márcio Selligmann-Silva (2005, p. 65) explica que a histeria é “uma doença desencadeada por uma reação de defesa diante de uma nova situação que recalcaria a representação inaceitável”. Nesse sentido, a volta ao consciente simboliza que a experiência não foi completamente compreendida pela psique, logo, esta última não consegue fazer as sinapses necessárias para adequar essas memórias traumáticas, fazendo com que retornem ao consciente.

Em um de seus estudos famosos, *A interpretação dos sonhos*, Sigmund Freud (2012) inicialmente tinha convicção que o psiquismo estava intimamente atrelado a um princípio do prazer. No entanto, ele mesmo admitiu que sonhos que provocam reações negativas nos indivíduos eram um problema significativo em sua teoria. Assim, ao revisita-la, vinte anos após sua formulação inicial, com base nos estudos sobre as neuroses de guerra, (FREUD, 2016a), a memória traumática dividiu palco com a teoria do desejo anteriormente formulada. Sob nova ótica, o psicanalista atribuiu aos sonhos traumáticos uma função especial: trazer mais uma vez à consciência a impressão traumática, dessa vez travestida de memória fantasiosa a fim de fazer com que a memória do trauma fosse menos brutal e mais “palatável sob as vestes da fantasia” (FREUD, 2012, p. 56).

O retorno do trauma ao consciente, em linhas gerais, ocorre porque as memórias intrínsecas a ele não foram assimiladas, então há uma tentativa insistente de integração. Devido ao fato de essas experiências voltarem sem controle ao consciente, percebe-se que há um rompimento do sistema de defesa psíquico inerente ao ser humano, responsável por inibir estímulos externos, incluindo os de alta intensidade, a fim de preservar nossa *psique*. Localizado no interior do Eu, esses mecanismos funcionam como verdadeiros escudos mentais que têm como função aliviar as tensões advindas da realidade externa que causam sobrecarga no *isso* e no *superego*³¹. Em *O homem Moisés e a religião monoteísta*, Sigmund Freud (2014) explica a impressão inicial que o indivíduo tem de que saiu ileso da situação desencadeadora do trauma:

³¹ As menções de Eu, isso e superego correspondem ao *ego*, *id* e *superego*, traduções mais populares. À luz de Penha (2013), os termos utilizados na tradução são: Eu, isso e superego, que correspondem ao *ego*, *id* e *superego*,

O eu³² se defende do perigo mediante o processo de recalçamento. A moção de impulso é inibida de alguma forma, e o motivo, com as percepções e representações correspondentes, é esquecido. Mas com isso o processo não está concluído; ou o impulso conservou sua força, ou volta a concentrá-la, ou volta a ser despertado por um novo motivo. Então ele renova sua exigência, e, como o caminho para a satisfação normal lhe está bloqueado por aquilo que podemos chamar de cicatriz do recalçamento, ele abre em algum lugar, num ponto fraco, outro caminho até uma chamada satisfação substitutiva, que então aparece como sintoma, sem o consentimento, mas também sem a compreensão do eu (FREUD, 2014, p. 172).

De modo didático, Penha (2013) explica que o *ego* é responsável por reprimir desejos inadequados, mediando impulsos exacerbados que são potencialmente danosos. Assim, quando há uma exigência anormal de estímulos, o *ego* se recusa a repassar essa carga psíquica para o *id*, regido pelo princípio do prazer, que “é o reservatório da energia libidinal e agressiva [...] motor da vida psíquica” (*ibidem*, p. 44). Como consequência, há um desprazer cuja carga negativa é incomum. Em resposta a isso, a estrutura do recalçamento é ativada, salientando que a seleção e repressão de nossos impulsos instintivos se dão graças ao *superego*, que tem como definição clássica ser o censor psíquico³³, responsável por julgamentos e restrições morais à luz da autocrítica. Por um determinado período, intitulado período de latência, toda a estrutura de recalçamento é ativada, com sucesso em sua função, a fim de que a *psique* permaneça protegida. Contudo, devido ao forte empenho em manter esse estímulo altamente negativo sob recalçamento, há uma fragilização do *ego*. Dessa forma, como o conteúdo recalcado mantém sua tentativa imperiosa de abrir caminho rumo à consciência e como a força desse estímulo negativo é extrema, o *ego* sucumbe à pressão exercida e deixa de evitar que o conteúdo retorne sem controle à consciência.

Como sintetiza Jeanne Marie Gagnebin, (2006), é próprio da experiência traumática a impossibilidade do esquecimento e o retorno insistente. Ao retornar, com força máxima devido à contenção feita inicialmente, o conteúdo recalcado provoca reações, sendo algumas delas: alucinações, sonhos, *flashbacks*, comportamentos atípicos e reações incomuns a certos estímulos. É preciso dar atenção a essas manifestações, visto que têm o poder de presentificar o evento traumático, fazendo com que o indivíduo traumatizado reviva a experiência pretérita como se ela estivesse ocorrendo novamente.

Com esses apontamentos, evidencia-se que a memória do trauma retorna ao consciente, porque se mantém como um conteúdo desconhecido, que (ainda) não foi assimilado e, por isso,

respectivamente. Para fins de melhor compreensão, tendo em vista a familiaridade com os termos citados por último, optou-se por utilizá-los ao longo desta tese.

³² Correspondente ao ego. Por se tratar de uma citação, a troca não foi feita.

³³ Vulgarmente chamado também de “voz da consciência”, “voz da razão”.

segue tentando se integrar dentro de um sistema psíquico que é incapaz de suportar toda a carga negativa intrínseca a ela. Dessa maneira, urge que um desafio seja vencido: transformar aquilo que não é compreendido, que é (in)dizível em história mediante uma elaboração simbólica a fim de que seu conteúdo seja assimilado e, finalmente, integrado. A questão é: em que medida é possível fazer isso?

O efeito estabilizante que o trauma emprega é inegável. Sob esse viés, indo ao encontro do que explica Aleida Assmann (2011), experiências que não estão acessíveis à consciência encontram uma maneira de ficarem atreladas ao nível consciente ao se fixarem em suas sombras, ou seja, nos fragmentos de consciência, como um presente latente. No que diz respeito à forma como a narrativa traumática é, ou tenta ser, elaborada, é preciso ressaltar que “ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror” (*ibidem*, p. 278).

Ainda que Freud (2016b) não atribua a dificuldade do indivíduo traumatizado de interpretar e conferir um sentido àquilo que foi vivido em termos linguísticos, implicitamente há uma alusão de que o evento traumático se trata de algo que extrapola os limites da linguagem, justamente devido à força altamente negativa do evento traumático, que fere as estruturas psíquicas, maculando seu funcionamento pleno. Nesse sentido, a resignificação do trauma está intrinsecamente relacionada a um contrato de testemunho entre sobrevivente e ouvinte, visto que este último terá um papel fundamental de ser um guia receptivo e empático frente ao que é relatado.

Ciente da importância dos estudos psicanalíticos freudianos para teorizar as teorias traumáticas, acrescento à análise teóricos que corroboram para que a ponte entre trauma e linguagem seja feita. Em sua obra básica acerca da teoria da literatura e suas relações com outras áreas do conhecimento, Terry Eagleton (2006) lança luzes à proximidade entre as teorias de Freud e Lacan. Em especial, o teórico reforça o fato de, para o psicanalista francês, a constituição do sujeito ocorre quando este entende, por fim, a diferença sexual. Da mesma forma, há a sinalização de uma retomada importante em relação aos estudos freudianos, na qual Lacan ultrapassa Freud ao defender que a entrada do sujeito no mundo é coincidente com seu ingresso no universo da linguagem: “A obra de Lacan é uma tentativa, marcadamente original, de ‘reescrever’ o freudianismo de modo relevante para todos os que se interessam pela questão do sujeito humano, seu lugar na sociedade e, acima de tudo, sua relação com a linguagem” (*ibidem*, p. 245-246).

A interpretação do trauma, sob o viés de Lacan (1994), é analisada de forma que a definição se aproxima do conceito do Real. Explicando de forma mais detalhada a fim de que isso fique mais evidente, a partir da retomada dos estudos de Freud, a perspectiva lacaniana defende que há na realidade humana três registros essenciais: o imaginário, o simbólico e o Real. A tríade está atrelada às estruturas psíquicas de forma que cada elemento é fundamental para que o outro exerça sua função de forma adequada³⁴.

O imaginário, nessa perspectiva, é desenvolvido a partir da referência à etologia, isto é, da consideração de que o ser humano é um tipo de animal e, devido a essa natureza, existem processos que interferem na nossa relação com o outro, também sob o ponto de vista imagético. Após, como explica Christian Dunker (2004), Lacan evolui essa noção e a analisa sob o ponto de vista da linguagem. A partir desse viés, o imaginário é o registro da alienação humana, na qual o ser humano compreende os objetos e o mundo como sendo suas extensões. Em outras palavras, é uma bolha narcísica, fase do eu absoluto, da alienação em que falamos a partir do nosso *ego*; estamos presos e encontramos nossa imagem, mas temos dificuldade em reconhecê-la nos outros. A partir de um pressuposto de semelhante, na qual o outro funciona como nosso espelho, aquilo que é estranho a isso tem como resposta a agressividade, pois rompe nossas relações imaginárias.

O simbólico, por sua vez, diz respeito à linguagem, mais especificamente uma estrutura externa que pode ser compreendida como tudo aquilo que perpassa a linguagem e seus códigos, organizado, portanto, pelas leis que regem a sociedade. Dessa forma, esse conceito entende a sociedade e a cultura como um sistema de trocas, cuja inspiração veio de Saussure³⁵, no qual um elemento não tem significado em si, tudo é inferido a partir das relações que aquele elemento tem com um conjunto, com uma totalidade. Assim, quando Lacan (1994) diz que o inconsciente é estruturado por uma linguagem, ele está dizendo que o primeiro corresponde às formas simbólicas. Por conseguinte, é preciso ressaltar que o simbólico funciona de forma inconsciente. Por exemplo, ao estudarmos as regras de gramática na escola, em essência, já a dominamos ao longo de nosso discurso, ainda que nenhuma aula teórica tenha sido dada. Adquirimos esse conhecimento sem ter estudado as regras gramaticais anteriormente, tais como semântica, sintaxe etc., por intermédio do funcionamento simbólico.

³⁴ A fim de compreender esse entrelaçamento, pode-se dizer que os elementos estão atrelados às estruturas psíquicas tal qual um nó borromeano, sendo impossível, portanto, desatar esse nó de elementos fundamentais ao ser humano sem que isso prejudique de alguma forma o funcionamento psíquico.

³⁵ Na linguística, inspiração do simbólico lacaniano, as unidades básicas de troca são os signos, compostos pelo significante, imagem acústica da palavra, e o significado, o conceito.

O Real, por fim, é, nas palavras de Eagleton (2006, p. 252), “aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica”. Como distinção preliminar, deve-se ressaltar que o Real não diz respeito à realidade, mas sim aquilo que temos de tirar da realidade. Como elucida Dunker (2004), o Real, então, é um compósito simbólico imaginário, aquilo que não tem sentido, não se integra, aquilo que é abjeto, o impensável, o que não pode ser nomeado, aquilo que resiste e aparece para nós por meio de repetições. Estas últimas, por sua vez, não ocorrem para o bem tampouco para o mal, mas causam perturbações. Nesses termos, o Real lacaniano é o que escapa do simbólico e do imaginário. Assim, quando se ingressa na linguagem, há a separação do Real.

Há um desafio quase lógico que essa noção emprega: representa o que é impensável, inominável, mas ainda assim existe. Sob o viés freudiano, o Real é uma das figuras do traumático, a memória que não foi integrada ao consciente e, por isso, força sua entrada ininterruptamente. Aproximando-se dessa leitura, em seus últimos estudos, evidencia-se que o Real lacaniano é justamente aquilo que retiramos da realidade para que de alguma forma ele pareça uma unidade com sentido, desde que visto enquanto uma sutura simbólico-imaginária. Sob o viés traumático, dois termos foram utilizados por Lacan advindos de Aristóteles: *tiquê* e *autômaton*. O teórico Gueller (2005) explica-os com clareza:

Para Aristóteles, a *tiquê* está compreendida no *autômaton*, que podemos traduzir pelo nosso acaso. A *tiquê*, diz ele, tem relação com as coisas produzidas, seja pela inteligência, seja pela natureza, com vistas a um fim determinado, mesmo que não esteja ao alcance do homem. O *autômaton* é aquilo que se produz à margem da natureza, tem a causa fora de si e está privado de finalidade natural. Por isso, *autômaton* designa algo que se move por si mesmo, donde, mais tarde, a ideia de autômato e a de automatismo (GUILLER, 2005, p. 11).

Assim, à luz de Lacan (1994), *tiquê* é o encontro com o Real, que está para além do *autômaton* que, em seu turno, é a rede de significantes através da qual algo se repete. O trauma, nesse sentido, é o encontro faltoso com a *tiquê*, ou seja, é uma falha de execução de um encontro essencial com algo novo que deveria ser assimilado, mas não foi completamente. Há um escape do Real, que pode ser compreendido como o recalcado originário, que, em consequência, interrompe as diretrizes de funcionamento normais do *autômaton*, que é o retorno do recalcado. Sob o viés traumático, o que não pode ser nomeado é o trauma, constitutivo da própria linguagem, que passa a ser identificado como a Coisa³⁶.

Indo na esteira desse pensamento que relaciona trauma e linguagem, esta última em especial operando dentro de suas limitações e composições diferentes do que é habitual, Cathy

³⁶ *das Ding* – termo utilizado originalmente por Lacan.

Caruth (1995) ressalta outra problemática diretamente relacionada ao tratamento do trauma: como compreender e, por fim, ajudar a aliviar o sofrimento sem negligenciar sua natureza, tampouco eliminar a força e a verdade que a narrativa tenta transmitir. Tornar inteligíveis as experiências traumáticas é uma tarefa crucial, mas, para isso, é necessário ter em mente que a memória do trauma não funciona de acordo com os moldes tradicionais da narrativa.

Dito isso, é mister que haja um esforço em integrar essa narrativa, mas, como lembra Jill Bennett (2002), a memória do trauma não é uma memória no sentido lato, está mais atrelada a uma sensorialidade que, unida à reafirmação da experiência com moldes de literariedade, torna a tentativa ainda mais dificultosa. Em consequência, ao fracassar em organizar essas memórias em palavras e símbolos, evidencia-se que o trauma é, também, uma manifestação sensorial, cuja memória homônima só é capaz de ser reconhecida a partir de seus sintomas, que são ativados como se a experiência estivesse acontecendo no presente.

Os rastros do trauma, advindos das rupturas, das cicatrizes deixadas, voltam à consciência devido a algum estímulo que, porventura, ativa a memória adormecida e a faz tentar a integração. Ainda que a linguagem não seja a mesma, se analisarmos sob a ótica da narrativa tradicional, os subterfúgios que as narrativas traumáticas encontram para, por fim, torna-se discurso merecem destaque, dado que esses caminhos são ímpares. Tendo isso em vista, as formas como essas manifestações ocorrem, os rastros que as memórias traumáticas deixam, que sinalizam e falam sem palavras, bem como as tentativas de expressar aquilo que é inexpressável são alguns dos pontos de análise do *corpus* que tratarei a seguir.

3.2.1 A violência doméstica e a negação da condição de vítima

Em seu livro intitulado *A coragem de ser imperfeito: como aceitar a própria vulnerabilidade, vencer a vergonha e ousar ser quem você é*, a professora pesquisadora Brené Brown (2013) defende que a vulnerabilidade tem um estatuto de coragem, dado que admitir nossa fragilidade é expor um lado humano que é constantemente suprimido para fins de autoaceitação. Ao admitir nossas imperfeições e emoções, sejam elas quais forem, damos espaço para que exercícios de empatia se viabilizem, de forma que ficamos mais abertos para acolher e ser acolhidos, e isso propicia um maior crescimento.

Na contramão desse pensamento, mascarar emoções tem se mostrado uma ação cada vez mais usual nos dias de hoje, em especial com a utilização crescente de redes sociais, ambientes virtuais os quais os usuários compartilham seus momentos de felicidade,

proporcionando, de forma quase implícita, uma disputa de quem tem a vida mais perfeita³⁷. Em adição a isso, a negação de certas emoções pode estar atrelada a mecanismos de defesa inconscientes, cuja função é preservar a *psique* de estímulos negativos exacerbados.

Sob o viés psicanalítico, à luz dos estudos de Sigmund Freud e posteriormente aprofundados por Anna Freud (2016), mecanismos de defesa são subterfúgios advindos do *ego* que ocorrem diante de determinadas exigências do *id* e *superego*. De modo geral, a organização do *ego* promove reações racionais e conscientes. No entanto, há algumas situações nas quais há uma sobrecarga de sentimentos negativos que afetam o inconsciente, resultando em reações que são menos racionais e objetivas. A fim de defender o *ego* de um potencial desprazer psíquico que é anunciado pelos sentimentos negativos, os mecanismos de defesa são ativados, funcionando como ações psicológicas que visam minimizar manifestações que apresentem algum tipo de perigo ao *ego*, pois, como explica Anna Freud (2016, p. 38) “não fosse a intervenção do *ego* ou daquelas forças externas que ele representa, todas as pulsões conheceriam um único destino: o da gratificação”.

No que diz respeito à forma como os mecanismo de defesa atuam, é mister ressaltar que há certo investimento de energia que é acionado diante um sinal de que há algo fora dos moldes usuais, indicando que o indivíduo, provavelmente, terá dificuldade ou não será capaz de suportar. Nesse viés, também é importante pontuar que os mecanismos podem ser efetivos, diminuindo a ansiedade causada pelo que é potencialmente perigoso, ou ineficazes, não tendo sucesso em inibir o evento que gera sofrimento e, em consequência, propiciando a constituição de um ciclo de repetições.

Um dos principais³⁸ mecanismos de defesa é a negação, que pode ser considerada uma forma de repressão. O indivíduo nega a dor e outras sensações que causam desprazer em uma tentativa de inibir o estresse causado pela memória; no entanto, a alta energia psíquica destinada a essa finalidade desestabiliza a *psique*. Não por acaso, esse é considerado um dos mecanismos menos eficientes.

Outro principal mecanismo de defesa é chamado de compensação, que se caracteriza pela tentativa do indivíduo de equilibrar qualidades e deficiências a fim de minimizar o potencial negativo da experiência dolorosa. Não raro, a compensação e a negação são percebidas em concomitância, uma vez que a primeira busca com tanto afinco qualidades boas

³⁷ Mais informações sobre o assunto podem ser acessadas em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-fut-47625592>

³⁸ Alguns dos principais são: repressão, regressão, formação reativa, anulação, introjeção, projeção, sublimação, isolamento, deslocamento, racionalização, compensação e negação. Não será explicado cada um deles porque nem todos são relevantes para a análise em questão.

o suficiente para que a experiência negativa seja suprimida que, por vezes, ignora perigosamente o potencial doloroso.

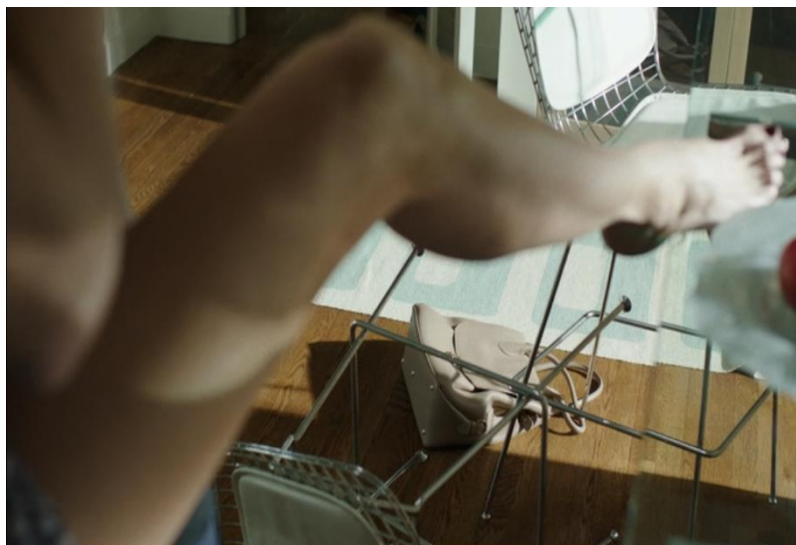
Indo ao encontro desses apontamentos, Celeste, de *Big Little Lies* (2017), ilustra bem essa problemática. Rica, bonita, mãe de duas crianças alegres, casada com um homem que tem boa posição social e, aparentemente, é carinhoso e devotado ao casamento, a personagem acredita que não tem motivos plausíveis para reclamar de sua vida e, especialmente, de seu marido que, por vezes, é agressivo.

Aliado a isso, há um afastamento no que diz respeito ao encaixe no estereótipo de vítima, e isso corrobora com sua negativa. Advogada afastada de sua profissão por opção, Celeste tem uma carreira consolidada que permite, caso queira, que ela seja independente ao marido. Apesar de a opção pelo afastamento, devido à maternidade e criação das crianças dar à personagem menos independência, ainda há nela o conhecimento adquirido ao longo dos anos e um desejo por retomar sua carreira, o que foi evidenciado quando ela advogou para a amiga Madeline e confidenciou que ser mãe não era suficiente para ela.

A quebra do estereótipo do que se caracteriza uma vítima é importante porque sinaliza, com vieses quase didáticos, para os espectadores a multiplicidade de casos. A rede complexa de enredamento é, por vezes, sutil. Sob a ótica de Celeste, ainda que seu relacionamento tenha momentos agressivos, eles terminam de forma sexual, como se o popular “sexo da reconciliação” fechasse esse ciclo de violência e mostrasse que, na verdade, tudo faz parte do que eles consideram uma relação amorosa intensa. Perpetuado por Perry, o sexo após a violência é mais um elemento que ajuda na construção de um ambiente de alienação e coerção, reforçando para Celeste a ilusão de normalidade dessa dinâmica e instigando-a, na mesma medida, a acreditar que ela também tem sua parcela de culpa no ato como um todo, visto que participa ativamente do ato sexual.

O reforço dessa ideia é feito em momentos aleatórios, fora das agressões. No episódio 5, especificamente, Perry desiste de ir jogar tênis e volta para casa com o intuito de manter relações sexuais com a esposa, sabendo que ela estaria sozinha naquele horário. A cena do ato mostra um sexo com requintes de agressividade e, logo após, Perry observa as marcas roxas no corpo de Celeste e a abraça, levemente perturbado. A câmera, que até o momento está captando a cena sob o ângulo do espectador, passa a captar a cena brevemente sob a ótica da personagem, e assim é possível observar o ambiente caótico ao redor deles: Celeste está sob a bancada de pernas abertas abraçando o marido enquanto nota a cadeira derrubada e a bolsa jogada no chão:

Figura 17 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 5: Cena pós-sexo de Celeste com Perry



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A mudança de foco da câmera é sutil, mas causa um efeito no espectador. Por breves momentos, muito mais do que observadores, agora é possível estar no lugar de Celeste, a confusão que ela vê ao seu redor é a mesma que o espectador também vê, e isso constrói uma ponte importante para impactar e, por vezes, desestabilizar os espectadores. Como lembra Jacques Aumont (1995), muito além de aspectos psicológicos, a construção da cena, ou seja, a forma como ela foi pensada esteticamente vai conduzindo e envolvendo o espectador de forma que este se identifique, em alguma medida, com o que está sendo mostrado – ainda que a realidade a qual ele pertença não se assemelhe totalmente ao que está sendo mostrado. Sob essa ótica, os enquadramentos são fundamentais para a costura da linguagem cinematográfica, pois as escolhas estéticas têm a capacidade de determinar de que maneira o espectador vai perceber a narrativa visual. Assim, “parece, de fato, que a identificação é um efeito da estrutura, da situação, mais do que um efeito da relação psicológica com os personagens” (*ibidem*, p. 268).

De forma similar, a maneira como a construção da cena em que Celeste está na terapia sozinha merece destaque. Ao contrário da cena anterior, na qual a câmera assume o ponto de vista de Celeste, durante a sessão é possível perceber a sombra da terapeuta à esquerda. A câmera traz a perspectiva de uma pessoa ao lado da profissional, como se ambos, terapeuta e espectador, estivessem analisando o discurso e as reações de Celeste.

Posicionada à frente, a visão do espectador é privilegiada: a neutralidade e total negativa quanto ao fato de ser vítima de violência doméstica é explicitada, bem como a aceitação que o ciclo de violência seguirá acontecendo. A terapeuta afirma que ele baterá nela novamente, Celeste responde que ela baterá nele de novo também:

Figura 18 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 5: Celeste na terapia



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A negação de que ela é vítima repousa no fato de Celeste acreditar em sua parcela de culpa, pois reage à violência agredindo-o também. A tensão inerente a quaisquer assuntos que fujam minimamente da normalidade é mostrada mais explicitamente na cena em que Perry descobre que Celeste advogará para Madeline. Ao se aproximar da esposa, a câmera sutilmente foca no conjunto de facas atrás de Perry, logo desfocando:

Figura 19 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: Cena da faca



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Posteriormente, após ameaças de Perry e comentários de que às vezes parecia que a esposa gostaria de apanhar, Celeste, pensativa, olha para o conjunto de facas antes de ir dormir. Levando em consideração que Celeste nunca iniciou quaisquer agressões, apenas reagia frente à violência sofrida, é possível inferir que seu olhar foi muito mais temeroso de que as facas porventura fossem usadas contra si do que utilizadas por ela para atacar o marido à queima-roupa.

Ainda que Celeste acredite que é igualmente culpada pelo relacionamento violento, a dinâmica de violência a afeta de forma poderosa. Incapaz de compreender sua ação como uma reação defensiva frente a um ato violento, a personagem tenta manter as aparências, escondendo as marcas de agressão antes de sair de casa:

Figura 20 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 5: Celeste esconde as marcas de agressões



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

O mecanismo de defesa torna-se ainda mais evidente quando Celeste é questionada pela terapeuta sobre os motivos que a levaram a ir à sessão de casal desacompanhada. Ao afirmar que não sabe, a cena muda rapidamente e mostra que a personagem apanhou, mais uma vez, do marido. Ao ser questionada sobre sentir medo de morrer ao longo das agressões e negar o fato, mais uma vez há um corte de cena, e é mostrado o momento do espancamento, mais

especificamente quando Perry pressiona o rosto da esposa no sofá, asfixiando-a, e ela tenta desesperadamente tirar as mãos dele de cima dela para conseguir levantar o rosto e respirar normalmente:

Figura 21 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 5: Celeste sofre agressões mais violentas



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A desconstrução de parte da negação de Celeste ao longo da sessão de terapia explora justamente os mecanismos que a personagem tinha para se proteger. Ao negar a condição perigosa em que se encontrava, Celeste conseguia seguir sua vida. No entanto, devido ao aumento da violência, a personagem buscou, sem palavras, por ajuda. A terapeuta é perspicaz ao conduzir a sessão, instigando-a a relatar os acontecimentos. A cada nova negativa de Celeste, assistida pelo espectador sob olhares duvidosos devido às expressões faciais sofridas, aos olhares por vezes marejados ou desconfortáveis que se desviavam da terapeuta e às negações enfáticas demais, há o reforço de sua condição de vulnerabilidade, ainda que ela não assuma esse posto.

Inibir as ações de negação e compensação é um processo, e isso fica claro ao longo das sessões de terapia da personagem. Ainda que Celeste assuma que há violência em seu relacionamento e que ela já temeu por sua vida, essa compreensão não é suficiente para que ela

decida se separar de Perry. Aos poucos, a personagem fala sobre os momentos posteriores às agressões nos quais sente que tem algum poder sobre o marido, porque ele a vê machucada e se arrepende, tratando-a com o dobro de carinho, ação que vai mudando aos poucos na medida em que os machucados vão se curando. Tal trecho foi adaptado para a minissérie e pode ser analisado no romance:

– Quanto mais ele me machuca, mais por cima eu fico, e mais tempo dura. Então as semanas vão passando, e sinto o equilíbrio mudando. Ele para de se sentir tão culpado e arrependido. Os hematomas... fico com hematomas bem fácil... Bem, os hematomas somem. Pequenas coisas que eu faço começam a aborrecê-lo. Ele fica meio irritado. Tento acalmá-lo. Começo a pisar em ovos, mas com o tempo fico com raiva de ter que fazer isso, então às vezes paro de andar na ponta dos pés. Pisoteio com força os ovos. Implico com Perry de propósito porque estou com raiva dele, e de mim, por ter que se cuidadosa. E aí acontece de novo (MORIARTY, 2015, p. 182).

Respeitando o processo lento de desconstrução dos mecanismos de defesa de Celeste, a terapeuta sugere um plano para a personagem seguir quando o marido a agredir – porque ambas sabem que ele vai voltar a agredi-la. Seguindo as orientações recebidas na terapia, Celeste permanece no chão após uma nova agressão, fingindo estar muito mais machucada do que realmente está, a fim de o marido parar com as agressões mais rapidamente. Na cena em questão, Celeste aparece de roupas íntimas no banheiro, deitada quase em posição fetal, enquanto Perry a analisa. A cena capta, primeiro, a cena de frente, mostrando o ambiente e ressaltando a posição de fragilidade de Celeste, quase sem roupas, no chão, machucada, e de Perry, completamente bem-vestido, abaixando-se para verificar seu estado antes de sair do cômodo. Posteriormente, a câmera focaliza o rosto da personagem, escondido pelos cabelos:

Figura 22 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 6: Celeste finge estar ainda mais machucada para Perry parar de agredi-la



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Outro ponto que merece atenção diz respeito a Celeste permanecer no chão e direcionar seu olhar diretamente para a câmera. Ainda que a cena dure apenas alguns segundos, há uma tentativa de ponte entre personagem e espectador, um diálogo silencioso que sugere a pergunta silenciosa: você está me vendo? Você está acompanhando o que está acontecendo comigo?

Ancorada pela sensibilidade, a cena é construída de forma que o espectador está em uma posição que pode ser percebida como confidante, dado que Perry está sendo ludibriado quanto ao estado real de Celeste, ainda que ela efetivamente esteja machucada. A troca de olhares entre os olhos da personagem e o olho da câmera, nosso subterfúgio, sugere que compartilhamos um segredo com a personagem quanto ao seu real estado físico:

Figura 23 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 7: O olhar para a câmera



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

As ações violentas reverberam. Sem encontrar entraves, a cada vez que Celeste permanece ao lado do marido dá a ele o poder de acreditar que pode seguir com seu comportamento, e suas ações posteriores ao ato, sem que a esposa o abandone. No entanto, as ações têm consequências, ainda que não tão aparentes em um primeiro momento. Vivendo em um ambiente cuja violência é escondida, ou tenta ser, Max, um dos gêmeos do casal, praticar *bullying* na escola, em especial contra uma colega, merece destaque.

3.2.2 O *bullying* como reflexo da violência familiar

Não é novidade que a classificação indicativa de filmes, criada em 1990, é prevista na Constituição Federal e garante aos pais um maior controle do conteúdo a ser consumido pelos filhos. As faixas indicativas, que contêm avisos sobre conteúdos sensíveis, tais como abuso de drogas, sexo explícito, cenas de nudez, violência etc., são recursos importantes para evitar que crianças e adolescentes sejam expostos a conteúdos que não são condizentes com sua idade.

A preocupação é genuína, visto que o sistema psíquico dos mais jovens ainda está em formação, logo, é mais frágil e menos propenso a conseguir bloquear cargas negativas com efetividade. Segundo a psicóloga e coordenadora do Laboratório da Família da Universidade de São Paulo (USP), Belinda Mandelbaum³⁹, um ambiente familiar que tem em sua estrutura

³⁹ A reportagem pode ser acessada em: <https://educacaointegral.org.br/reportagens/como-a-cultura-da-violencia-impacta-o-desenvolvimento-das-criancas>.

alguma prática violenta, seja contra a criança, seja entre os demais componentes da família, pode ocasionar danos extensos que afetam desde o desempenho escolar até a forma como o indivíduo capta informações sobre o mundo e se relaciona com as demais pessoas.

Não é apenas a violência infringida ativamente que gera traumas. O impacto negativo também ocorre quando o indivíduo presencia a violência, em especial quando ainda é uma criança, dado à fragilidade de sua *psique*. Ao presenciar uma experiência que causa uma ansiedade extensa, os mecanismos de defesa tentam inibir essa sobrecarga de energia negativa, mas nem sempre a ação é bem-sucedida.

Ainda que os mecanismos não sejam necessariamente ruins, visto que sua função é diminuir nossa ansiedade e evitar que sentimentos exacerbadamente negativos desestabilizem e estressem nossa *psique*, o uso corriqueiro desses artifícios é maléfico, dado que a inibição das experiências gera um gasto grande de energia psíquica, além de evitar que aprendizados sejam efetuados. Assim, um dos principais mecanismos de defesa, mencionados por Anna Freud (2016), sinaliza com maestria como a instabilidade emocional propicia um desencadeamento de ações negativas. O deslocamento, nome dado a um dos mecanismos, tem como foco encontrar um alvo para as cargas negativas que o indivíduo quer suprimir. Em linhas gerais, a ação ocorre quando sentimentos negativos (em especial raiva) são projetados para pessoas mais vulneráveis. A vítima inofensiva geralmente é completamente alheia à causa da raiva inicial, mas como é um alvo cuja capacidade de contra-atacar e causar dor semelhante, ou maior, é menos provável, torna-se o foco no qual o indivíduo canalizará seus sentimentos negativos.

De mesmo modo, é preciso ressaltar que o deslocamento da raiva deixa o agente causador desta ileso. Isso ocorre devido ao indivíduo considerar, inconscientemente, que, para se proteger, é preciso direcionar a negatividade para um alvo frágil ao invés de atacar quem está causando dor, justamente porque há a compreensão de que a força negativa do agente é muito superior do que a força do indivíduo em inibi-la, então o mecanismo de defesa se arma de forma diferente.

Longe de ser louvável, esse mecanismo elucidada como ocorre os casos de *bullying*, principalmente em contextos cujo autor apresenta um histórico de violência familiar. Em *Big Little Lies* (2017), tanto Max quanto Josh são tratados com carinho pelos pais, Celeste e Perry. No entanto, a dinâmica de violência doméstica é presenciada em alguns momentos por um dos gêmeos, Max, e isso o afeta negativamente.

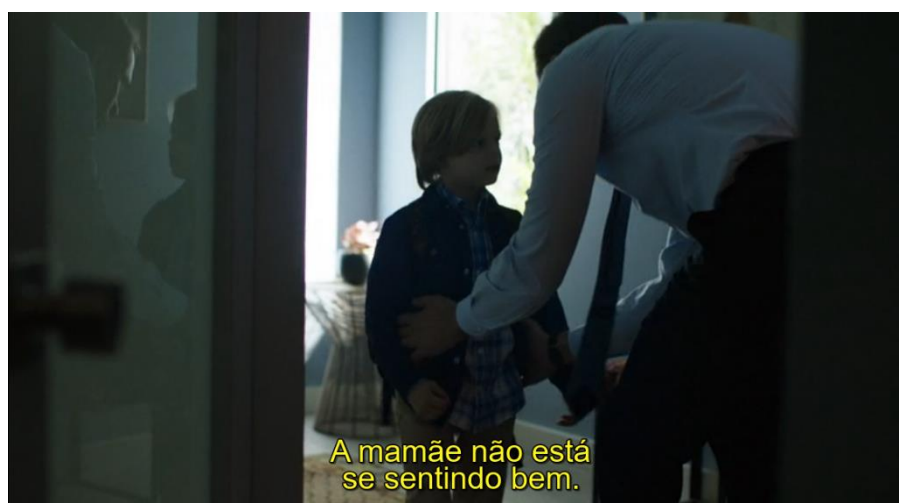
A família é a base para que os filhos estabeleçam relações saudáveis e sejam capazes de construir suas identidades ao longo da vida de forma efetiva. Discípulo de Anna Freud, Erik Erikson (1977) desenvolveu algumas ideias próprias acerca da organização da personalidade.

Segundo ele, a concepção não é puramente psíquica, fatores externos, ambientais e culturais são relevantes para a construção da formação psicossocial. Sob essa perspectiva, a construção da identidade não ocorre apenas em um período limitado da vida, mas sim ao longo dela, em especial na adolescência.

Ora, se o auge ocorre em um período posterior à infância, é preciso, justamente, que o adolescente tenha chegado nessa fase com uma formação identitária que não seja frágil, daí a importância de lançar luzes ao desenvolvimento infantil. A criança, por sua vez, dá indícios de como gostaria de ser no futuro a partir das construções e referências que vai adquirindo ao longo de sua infância. Assim, o processo de formação de identidade ocorre de forma gradual, a partir de constantes reelaborações do *Eu*.

Traçando, mais uma vez, um paralelo com o personagem Max, logo após escutar os gemidos de dor constantes da mãe, enquanto a espera para irem à escola, ele vai ao seu encontro no quarto. Ao ouvir o filho chamando pela mãe, Perry o intercepta antes que ele a veja deitada no chão descomposta, ainda fragilizada pela violência recente a qual foi vítima. Ainda que não tenha, de fato, visto a mãe, a compreensão da criança de que a mãe não está bem devido aos abusos físicos fica sugerida, dado que os sons anteriormente escutados vão de encontro à desculpa dada pelo pai a fim de justificar a ausência de Celeste:

Figura 24 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Max tenta chamar a mãe



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Analisando a cena mais detidamente, vê-se que a câmera é cuidadosa ao focar tanto nos personagens quanto em seus reflexos na porta. Sob essa ótica, há uma dualidade presente na resposta de Perry ao afirmar que a mãe do garoto está com dor de barriga e, por isso, não está se sentindo bem. Ainda que soe, em um primeiro momento, como uma mentira, porque o

espectador viu as agressões ocorridas momentos antes, ao longo do episódio é mostrado, por meio de *flashbacks*, que Perry socou o estômago de Celeste com extrema violência, que foi crescendo exponencialmente ao longo de cada episódio. Assim, o reflexo da imagem de pai e filho podem ser percebidas como representações estéticas da verdade inerente ao diálogo: Celeste, de fato, estava com dor no estômago e se sentindo mal, mas não pelo motivo atenuante que Perry quis empregar.

A leitura possível é a de que pai e filho estão conversando enquanto uma atenuação dos fatos ocorre, mas o reflexo de suas imagens não deixa o outro lado da história passar despercebido: Max, por um lado, ouviu as agressões, então sabe que tem algo de errado acontecendo com sua mãe; Perry, por outro lado, atenua a verdade ao contá-la de forma que suas palavras signifiquem uma dor aceitável, advinda exclusivamente devido ao estado de saúde de Celeste e não como consequências de suas ações.

A dualidade referente à cena e ao seu reflexo no espelho também é representada pelas próprias figuras de pai e filho: Max é o autor do *bullying* escolar, mas outro menino é acusado em um primeiro momento, fazendo com que o filho de Celeste fique impune ao longo da minissérie e tenha sua autoria descoberta apenas no último episódio. Perry é visto como um pai e marido exemplares diante da sociedade, mas encobre um rastro de agressividade e violência que é descoberto em sua totalidade no episódio final. Ambos têm uma imagem que todos veem e, em um segundo plano, um reflexo de si mesmos que é pouco notado, mas está presente.

Indo a esse encontro, Michel Foucault (2001) defende que o ser humano vive atualmente em um tempo cujo espaço ganha cada vez mais relevância, dado que é a partir dele que o indivíduo estabelece ou não o sentimento de pertencimento, influenciando na construção de identidade e estabelecendo a ponte do indivíduo, enquanto ser único, com o mundo. Ainda, segundo o filósofo, o papel do espelho como sendo um reflexo do Eu tem relevância, visto que tal objeto está, em concomitância, entre o utópico e o heterotópico, proporcionando uma experiência dúbia.

O caráter utópico, por um lado, gira em torno do fato de que o Eu é visto em um lugar que não está presencialmente, isto é, o reflexo do espelho não é o local em que o indivíduo se encontra, o objeto está apenas espelhando uma imagem que nunca se incorpora nele. Por outro lado, o espelho é considerado heterotópico porque a imagem refletida possibilita uma volta ao passado, ajudando da reestruturação do Eu. Explicando melhor, o espelho existe na realidade, logo, a imagem refletida é uma verdadeira contra-ação à posição em que o sujeito ocupa. Ao analisar o reflexo no espelho, o indivíduo se dá conta tanto do lugar ocupado quanto do lugar em que sua imagem está projetada e ele não está presente, propiciando, dessa forma, reflexões.

A heterotopia, então, pode ser considerada um conceito de Foucault (2001) advindo da geografia humana que descreve espaços e lugares em regimes não hegemônicos.

Costurando o conceito do filósofo com a análise da cena mostrada na Figura 24, ainda que os personagens não analisem suas imagens refletidas ao espectador é dado essa oportunidade. Assim, as possíveis reflexões que poderiam ocorrer nos personagens são lançadas ao espectador, que tem a visão privilegiada da cena e consegue captar a dualidade das imagens, a presença-ausência dos corpos no espaço e divagar a respeito da potência da cena e as formas como esteticamente é construído um cenário em que pai e filho têm seus reflexos sendo captados, uma mensagem subliminar que indica que o filho espelha o pai em suas atitudes.

Na esteira desses apontamentos, evidencia-se, também, que a violência que Perry infringe está intimamente ligada ao *bullying* provocado por Max, especialmente porque o alvo de seu ataque foi uma menina, uma reprodução ainda mais intimamente atrelada ao ato violento cometido pelo pai. Da mesma forma, apenas um dos gêmeos praticar *bullying* apesar de ambos estarem inseridos em um seio familiar imiscuído de violência também merece destaque. Ainda que na minissérie a problemática seja abordada de forma a elucidar que apenas Max percebeu a dinâmica violenta dos pais, Josh, o outro gêmeo, não sofrer influência do meio em que vive pode ser compreendido como uma tentativa de representar a complexidade da influência e perpetuação da violência. Nesse caso, especificamente, os irmãos serem gêmeos pode simbolizar que o mesmo fato pode afetar diferentemente as crianças, ainda que estas estejam no mesmo período de desenvolvimento psíquico.

Na esteira desse pensamento, a complexidade com que os indivíduos reagem a eventos dolorosos não é uma exclusividade das crianças. O romance e a minissérie tratam de formas distintas a forma como Jane reage ao abuso sofrido. Consciente que a não fidelidade entre as obras é uma realidade e que discussões acerca disso já foram superadas ao longo dos anos, o contraste entre os diferentes tipos de abordagem é interessante, em especial para um espectador que é também leitor da obra-fonte, porque ambas as leituras sobre as reações da personagem frente ao trauma são relevantes e enriquecedoras, uma vez que evidenciam a pluralidade de efeitos que os eventos traumáticos podem causar.

3.2.3 O abuso sexual e a tentativa de empoderamento

Segundo Aleida Assmann (2011), o trauma priva a experiência exageradamente negativa do processamento linguístico e interpretativo, inviabilizando a narração em seus moldes tradicionais. Gagnebin (2006, p. 110) complementa que “o *trauma* é a ferida aberta na

alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito”. Assim, o evento traumático é percebido através de seus sintomas, que são verdadeiros rastros de um evento no qual a comunicação é truncada, impossível, mas cuja verbalização é necessária a fim de que ocorra a integração.

Devido à natureza extremamente complexa do trauma, perceber seus indícios não é uma tarefa fácil. Não raro, os elementos a serem notados se imiscuem com comportamentos rotineiros que passam despercebidos, se cada um não for analisado com atenção. Em *Big Little Lies* (2017), a personagem Jane tem alguns hábitos que foram mais evidenciados no romance de Moriarty, mas que seguem presentes na minissérie e merecem a devida atenção. De início, nota-se que a personagem aparentemente tem o vício de mascar chicletes. Complementando esse fato, há um cuidado com a alimentação e um esforço para se manter em forma, evidenciado pelas diversas cenas em que Jane está praticando corrida perto da praia.

Analisando esses dois tópicos isoladamente, não há nada de incomum. No entanto, quando Jane, finalmente, conta para Madeline sobre o abuso sexual que sofreu, há a lembrança, no romance, das palavras proferidas pelo agressor:

Você é só uma gorda feiosa, não é? Com essas joias vagabundas e esse vestido ridículo. Seu bafo é nojento, aliás. Você precisa aprender a escovar os dentes. [...] Quer uma dica? Tem que se respeitar um pouquinho mais. Perder peso. Entrar para uma academia, porra. Parar de comer porcarias. Você nunca vai ser bonita, mas pelo menos não vai ser gorda (MORIARTY, 2015, p. 168).

Ainda que esse diálogo não ocorra na narrativa visual, acredito ser importante trazer esse trecho para análise, devido ao fato de terem sido mantidas as sinalizações corporais referentes a essa passagem. Dessa forma, um possível espectador que é, também, um leitor de Moriarty tem uma percepção privilegiada acerca da construção da personalidade e caracterização da personagem Jane, dado que, sem o trecho literário selecionado acima, a compreensão sobre a carga simbólica das atividades físicas frequentes e da compulsão por chicletes teria outra conotação.

O impacto psicológico sofrido pela personagem está diretamente relacionado à experiência traumática. Desde 1980, como lembra Roger Luckhurst (2008), a Sociedade Americana de Psiquiatria incluiu em seu manual oficial a Desordem do Estresse Pós-Traumático⁴⁰ como um dos diagnósticos possíveis para compreender distúrbios que acometem

⁴⁰ Comumente referenciado em artigos sobre o assunto por sua sigla PTSD – *Pos-Traumatic Stress Disorder*.

indivíduos que experienciaram guerras, catástrofes, acidentes, abusos ou outros tipos de eventos extremos cuja carga negativa é altamente estressante.

A partir dessa inclusão, o conceito de trauma ganhou uma abrangência significativa na área científica, sendo compreendido como uma violação ocorrida na fronteira psíquica que afeta o interior e o exterior, fazendo com que a comunicação entre ambos ocorra de uma forma incomum. Nesse sentido, o trauma faz com que sistemas que operavam de formas discretas abram passagens maiores do que estão acostumados a suportar, e isso propicia que conexões imprevistas sejam feitas, confundindo e estressando a *psique*. Em outras palavras, evidencia-se que o evento traumático tem potencial para produzir distúrbios somáticos e psicossomáticos identificáveis devido à estranheza de sua natureza.

De acordo com essa afirmação, o doutor em endocrinologia Filippo Predrinola (2011) faz apontamentos pertinentes no que concerne aos possíveis danos que os ferimentos psíquicos podem causar nos indivíduos traumatizados no que se refere à sua fisiologia. Segundo sua explicação, ao confrontar-se com um evento cuja carga negativa é extrema, maior do que a comum, o corpo humano se prepara para reagir, com o fito de conseguir fugir ou inibir aquilo que causa desconforto. O corpo consegue realizar essa tarefa de defesa por meio de reações químicas advindas da liberação de hormônios, adrenalina e cortisol, para citar alguns, que são benéficos em pequenas quantidades, mas maléficos se estes estão no organismo de forma excessiva. Somado ao fato que essa liberação ocorre em um momento no qual o indivíduo se encontra em um estado alto de estresse, em longo prazo há um dano físico, intrinsecamente relacionado ao dano psicológico, cada vez maior.

De mesmo modo, ainda analisando a personagem Jane, a forma como ela lida com o abuso sexual nas diferentes narrativas merece destaque. No romance *Pequenas Grandes Mentiras*, de Liane Moriarty, fica implícito que a personagem tem uma certa dificuldade em perceber a profundidade do impacto que a experiência dolorosa causou, como pode ser visto a seguir:

Até os insultos tinham sido insultos típicos do pátio de escola. *Você fede. Você é feia.* Ela sempre soubera que sua reação àquela noite havia sido extrema demais, ou talvez muito branda. Ela nunca chorara. Não contara a ninguém. Engolira tudo e fingira que o episódio não significara nada, e, com isso, passara a significar tudo (MORIARTY, 2015, p. 193).

Ela tem consciência de que a experiência foi dolorosa ao ponto de fazer com que não se esquecesse do evento e das palavras grosseiras que ouviu em concomitância a ele, mas fica em dúvida se a sua (não) reação foi extrema, tendo em vista que não consegue esquecer, ou branda demais, porque não conseguiu se impor na hora do ocorrido, tampouco narrou sua história nos

anos subsequentes. Da mesma forma, ao contar a Madeline, Jane reforça que precisa assumir a responsabilidade pelo ocorrido, visto que ela bebeu, aceitou sair com ele e o sexo era consensual, pelo menos o início. Há uma evidente negação de condição de vítima, por assumir parcela da culpa pelo ocorrido, reforçada por pensamentos sobre o nível de culpabilidade que ela tem por estar embriagada e por ter sido incapaz de externar seu descontentamento:

Se Jane não tivesse saído aquela noite, se não tivesse bebido aquela terceira tequila *slammer*, se tivesse dito “não, obrigada” quando ele deslizou para o assento ao lado dela, se tivesse ficado em casa e terminado a faculdade de direito, arranjado um emprego, um marido, um empréstimo para comprar uma casa e feito tudo do jeito que deveria, talvez um dia ela tivesse morado na casa que deveria e sido a pessoa que deveria ser, vivendo a vida que deveria (MORIARTY, 2015, p. 79).

O mecanismo de defesa de Jane no romance, tal qual o de Celeste, é a negação de sua condição de vítima. Assumindo uma parte do dolo, a personagem tenta minimizar o efeito negativo a fim de que este cause menos impacto. No entanto, as reminiscências são evidentes:

– Não tive intenção de perder tanto peso – disse Jane. – Fico com raiva de ter emagrecido, como se estivesse fazendo isso para ele, mas tive dificuldade para comer depois do que aconteceu. Toda vez que ia comer, era como se eu pudesse *me ver* comendo. Eu me via do jeito que ele tinha me visto: uma gorda mal-ajambrada comendo. E a minha garganta simplesmente... – Ela tocou o pescoço e engoliu. – Enfim! Então isso foi muito eficaz! Como uma cirurgia bariátrica. Eu deveria comercializar o tratamento. A Dieta Saxon Banks. Uma única sessão rápida, apenas ligeiramente dolorosa em um quarto de hotel e pronto: distúrbio alimentar vitalício. Muito barato! (MORIARTY, 2015, p. 173, grifos da autora).

Sob outra ótica, a personagem Jane da minissérie *Big Little Lies* (2017) tem consciência da violência sexual a qual foi vítima. Essa lucidez se comprova ao longo da conversa que ela tem com Madeline, pois ela afirma que em um dado momento ela simplesmente parou de reagir, porque teve medo de morrer. Assim, a Jane presente narrativas visuais não utiliza o mecanismo de defesa da negação para negar sua condição de vítima, especificamente, mas isso não significa que outros gatilhos não tenham sido acionados a partir do evento traumático.

Ainda que não explicados, tendo a função de um *Easter Eggs*, a compulsão por mascar chicletes e as constantes corridas para manter o peso estão aliadas a um fato inédito, independente do romance e que dá uma perspectiva interessante para a personagem: ela frequentemente vai a um clube de tiro e, inclusive, dorme com uma arma embaixo do travesseiro. É sabido que cada indivíduo reage de uma determinada forma frente a um evento traumático. No caso de Jane e suas características no romance e na minissérie, em especial, a forma ímpar como a experiência foi conduzida ao longo da trama enriquece o potencial da discussão sobre narrativas do trauma porque são mostradas duas possibilidades, duas vias diversas, porém possíveis.

Na minissérie, Jane direciona a raiva de ter sido uma vítima para tentar fugir dessa condição de vulnerabilidade futuramente. O mecanismo de defesa da personagem é a negação sob uma ótica diferente: ela compreende que foi vítima, mas tenta recalcar a vulnerabilidade intrínseca à memória desse evento. Ciente que ela vivenciou algo extremamente doloroso, que a desestabiliza, Jane não conta sobre o abuso sexual sofrido por anos, Madeline é a primeira pessoa a saber do ocorrido.

O silenciamento funciona como uma tentativa de tirar do evento traumático o seu potencial de impacto: se ele for algo desimportante, então não merece ser narrado. No entanto, em seus estudos sobre a configuração do tempo na ficção e os mecanismos utilizados para figurar memórias, Paul Ricoeur (2010) sinaliza acerca da importância de preservar memórias dolorosas, não para sofrer ininterruptamente ao acessá-las, mas sim para ressignificá-las a fim de que estas estejam disponíveis, sem causar dor ao indivíduo, e assim possam inibir que eventos futuros semelhantes não ocorram.

Ao tentar fingir que a violência sexual não ocorreu, Jane faz um esforço para que as memórias sejam apagadas, o que tem o efeito inverso justamente pela força empregada para tentar torná-las inacessíveis. O silêncio inerente, ainda que não seja palpável, deixa pistas, fissuras, rastros que fazem com que seja possível vislumbrar a magnitude do que está sendo silenciado. A grandiosidade daquilo que não é posto em palavras, do que foge do *stricto sensu*, repousa no fato de que o silenciamento de Jane é a maneira encontrada para tirar o poder de impacto do trauma: ao negar o poder da palavra, a força da narrativa, a personagem tenta inibir os efeitos negativos, afogando as memórias em um silêncio que visa ser apaziguador, sem conseguir tal proeza:

O silêncio tem um peso psicológico que não encontramos em nenhuma palavra: é pesado por tudo que vivemos, por tudo o que estamos vivendo e por tudo o que viveremos. Um instante de silêncio, todo o peso do tempo de nossa vida está carregado de todas as recordações de todas as presenças e ausências, de todas as esperanças e de todas as decepções. Num instante de silêncio se recolhe uma vida inteira (SCIACCA, 1968, p. 67).

Atrelada à tentativa de silenciamento a fim de suprimir os efeitos do trauma e superar a condição de vulnerabilidade, o porte de arma pode ser considerado um mecanismo de defesa, dado que Jane busca empoderamento ao conseguir manejar um revólver. A representação da arma como um objeto que tem o potencial de dar a quem o possui uma condição de poder, visto que dá a chance do indivíduo se proteger e, também, escolher se o alvo vive ou morre, é ainda mais evidente ao longo da minissérie, uma vez que fica explícito Jane ter optado pelo porte

porque a memória do evento traumático faz com que a personagem ainda se sinta insegura no que diz respeito ao seu bem-estar. A aquisição da arma ganha vias de experimento: o terror imiscuído nas memórias do abuso sexual, que constantemente voltam ao consciente, poderiam ser minimizados se ela tiver condição de se defender de algum possível ataque.

Em uma conversa com Madeline, Jane garante que apesar de frequentar o clube de tiro ao alvo, não tem o intuito de atirar em seu estuprador caso o encontre. Ela afirma, ainda, que dizem que apenas o fato de segurar uma arma ajuda nos traumas emocionais e que sente que isso ajuda a obstruir emoções, dando uma sensação de poder. No entanto, apesar da defesa consistente e do empoderamento conquistado por conseguir manejar uma arma com maestria, bem como ter o porte desta, essas ações não são suficientes para inibir o retorno das reminiscências traumáticas.

Explicando melhor, Jane tem algumas alucinações ao longo da minissérie, a que ocorre com mais constância é uma na qual ela vai atrás de seu estuprador, que, por sua vez, corre pela praia fugindo dela. Nessa cena imaginada, Jane vai atrás dele com uma arma, mas não consegue alcançá-lo porque ele vai sumindo gradualmente, deixando apenas suas pegadas na areia. Em adição a isso, outra cena, ocorrida no episódio 3, intitulado *Living the dream*⁴¹, lança luzes ao fato de Jane sempre dormir com uma arma perto de si e explica, implicitamente, a razão pela qual ela a mantém consigo: ela imagina o seu agressor, o qual ela não lembra do rosto, invadindo sua casa para agredi-la. Na cena mostrada a seguir, Jane está no quarto se preparando para dormir enquanto olha para a mesinha ao lado da cama, que está chaveada. De repente, elaouve um barulho e vê o vulto de um homem tentando invadir sua casa. Desesperada, ela consegue sacar a arma e atira no invasor no momento em que ele entra no cômodo pela janela. Na cena seguinte, contudo, Jane volta a olhar para a janela e não vê ninguém, tampouco a porta, que teve os vidros quebrados na invasão, está danificada. Ela percebe que imaginou a invasão e respira fundo, mas decide deixar a arma embaixo de seu travesseiro antes de dormir, mais um indício de sua luta contra o sentimento de vulnerabilidade imposto pelo agressor. A sequência descrita pode ser apreciada a seguir:

⁴¹ Vivendo o sonho (tradução minha).

Figura 25 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 3: Jane imagina que o seu agressor invade sua casa



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Como lembra Caruth (1995), a patologia do estresse pós-traumático pode dar subsídios para que se desenvolva uma dissociação que tem como consequência *flashbacks* das memórias do trauma e alucinações esporádicas. Tal como os *flashbacks* das memórias do trauma, as alucinações configuram-se a partir da memória do (in)dizível, infiltrando-se na rotina do indivíduo traumatizado de forma a macular as demais conexões mentais cotidianas, fazendo com que imagens relacionadas ao evento originário do trauma surjam no consciente de forma descontrolada.

É perceptível que, apesar dos esforços para minimizar o impacto da violência sofrida, a personagem Jane ainda está experienciando tal fato em sua negatividade, ou seja, as memórias do trauma ainda assombram seu consciente, visto que elas não foram integradas de forma adequada. Em adição a isso, as idas ao clube de tiro, alternativa encontrada pela personagem para extravasar sua dor e se sentir mais poderosa, apta a se defender em uma situação de necessidade, funcionam, na verdade, como um treinamento para uma vingança futura. Jane, de

forma constante, imagina que está atirando em Saxon Banks⁴², nome dado pelo abusador quando eles se conheceram. Na cena a seguir, em um estande de tiro, a cena inicia com o foco da câmera atrás de Jane, especificamente à sua direita. A personagem está desfocada, mas é possível compreender que ela está com a arma apontada, pronta para atirar. Diferentemente do que se espera, a arma não está apontada para o desenho do alvo, que está localizado à esquerda. Há uma pessoa, parada no escuro, aparentemente com a cabeça coberta, sendo o alvo dos tiros de Jane. No entanto, assim que Jane perde momentaneamente o foco e olha para baixo, a câmera dá um *close* em seu rosto e, pelo reflexo dos óculos, é possível ver que o que está na frente dela é o desenho de papel de seu alvo.

O jogo de câmeras é importante para a construção da cena, pois é por intermédio dele que o espectador, mais uma vez, tem acesso ao período de alucinação de Jane: em um primeiro momento, a constituição da cena é feita de forma que, aparentemente, uma pessoa efetivamente estava no local, servindo como o alvo dos tiros; em um segundo momento, a desconstrução dessa certeza ocorre quando se percebe que o alvo em papel sempre esteve presente. A estética utilizada para elucidar os devaneios de Jane é poderosa, uma vez que envolve o espectador nas cenas imaginadas pela personagem. Não há um aviso, as cenas de alucinações não ocorrem entre cenas ditas normais. O entrelaçamento entre imaginação e vivência é feito sempre dando luzes, primeiramente ao devaneio. Ao espectador, resta apenas seguir o desenrolar das cenas para saber se elas fazem parte das alucinações de Jane ou não.

Como sinalizam André Gaudreault e François Jost (2009), a câmera tem o poder de dialogar com espectador, por vezes desautorizando a construção de algumas narrativas por meio de focos de câmera bem direcionados, guiando-o através de seus recursos imagéticos. Ainda que a realidade não fílmica, a saber “um mundo que pode ser verificado (dependendo dos conhecimentos do espectador do universo espaço-temporal em que vive)” (*ibidem*, p. 49), indique que seria improvável uma pessoa estar na mira de Jane em pleno clube de tiro, a cena ocorre rapidamente, os espectadores não têm o tempo necessário para fazer essa associação, tornando-a verossímil, pelos poucos segundos que aparece, dentro do mundo da ficção:

⁴² Jane não acredita que esse seja seu nome verdadeiro, mas é a única pista que ela tem sobre o seu abusador, então ela se refere a ela assim e, posteriormente, faz buscas na internet utilizando o nome dado.

Figura 26 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 4: Jane no clube de tiro

Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Indo além do que ocorre em sua imaginação, Jane encontra na internet uma pessoa que se chama Saxon Banks e que se encaixa no perfil de seu abusador. O fato de a personagem não se lembrar com exatidão de seu rosto reforça a atmosfera de suspense da narrativa, que se mantém desde o início devido ao assassinato, principalmente quando ela consegue o endereço de seu provável agressor. Muito além de estar embriagada no dia do abuso sexual, a personagem não se lembrar com exatidão dos traços do agressor, mas afirmar que acredita conseguir identificá-lo se chegar perto dele e sentir seu cheiro indica, mais uma vez, a potência traumática a qual está inserida.

À luz dos estudos de Caruth (1995), as patologias mnemônicas são características do estresse pós-traumático, que abrange, em vastos casos, amnésia parcial ou total do evento traumático. Em concomitância, as falhas em recuperar essas memórias podem, paradoxalmente, coexistir via memórias evasivas e imagens repetitivas incontroláveis relacionadas ao trauma. De igual modo, a lembrança do cheiro em detrimento das características físicas também se explica pela incoerência da memória do trauma. Podendo ser compreendida como uma memória danificada, não raro há focos em momentos e sensações específicos, que se sobressaem diante de outras memórias, por vezes de forma exagerada.

Outro ponto interessante é que Jane carrega consigo sua arma, ainda que tenha negado para Madeline anteriormente que o manuseio ao longo do tempo tenha tido como foco matar seu agressor, ao procurar Saxon Banks no endereço de trabalho encontrado na internet. Corroborando com a desautorização da fala e das ações da personagem, a câmera é sagaz ao dar um *close* em Jane manuseando-a, focando especialmente no fato de que ela estava carregada.

Ao finalmente encontrar Saxon Banks, a personagem não tem certeza se o homem diante de si é seu agressor. Diante desse impasse, a maneira como a narrativa fílmica mostra a confusão de Jane e sua tentativa de rememoração merecem destaque. Logo após vê-la, Saxon, que é designer de interiores, pede que a personagem o acompanhe até seu escritório para conversarem melhor. Enquanto ele a guia para o escritório, Jane analisa-o, estudando a forma como ele caminha, a postura, o corte de cabelo, a altura. A fim de dar ainda mais vivacidade ao quebra-cabeças mental feito por Jane, a fim de descobrir se está diante do agressor, um jogo de câmeras é pertinente, dando ao espectador a possibilidade de ver, pelos olhos de Jane, como ela está reorganizando as informações, tentando relembrar o que viveu com o objetivo de desvendar a identidade do abusador e, quem sabe, fazer justiça.

A cena em questão oscila entre o momento em que Saxon Banks caminha rumo ao escritório e o momento no qual o abusador entra no apartamento alugado, anos atrás, momentos antes de violentar Jane. Tendo como base o fato de a personagem não se lembrar com exatidão da aparência do agressor, intui-se que, ao relembrar a cena, houve uma mistura de identidades. Ainda sem saber afirmativamente se o Saxon diante de si é o Saxon que conheceu há alguns anos, fica claro que em ambas as cenas é a mesma pessoa presente. A dualidade dessa constatação pode se dar, também, por uma explicação simples: ela encontrou quem estava procurando, as peças se encaixaram.

Ao espectador, neste momento, bem como ocorre com Jane, resta esperar o desenrolar dos acontecimentos para ter mais certeza. Segue abaixo a montagem das cenas mencionadas anteriormente para apreciação:

Figura 27 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 5: Jane analisa Saxon Banks e recorda-se do passado



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

No entanto, se o espectador estava inclinado a acreditar na culpabilidade do designer de interiores Saxon Banks, dada à semelhança inegável de ambos os homens, se analisados de costas, as certezas são abaladas com mais uma sequência de cenas cuidadosamente pensada. Nela, Jane observa a forma como o designer serve água, sutilmente divergente da maneira como o agressor serviu o champanhe na noite do abuso sexual. Ali, Saxon Banks serve a água segurando a garrafa inteiramente; o agressor da personagem, entretanto, segurou a garrafa de champanhe levantando o dedo mínimo. Em se tratando de um hábito corriqueiro tipicamente involuntário, as cenas desconstroem as frágeis certezas anteriormente construídas, aumentando a atmosfera de tensão e mistério:

Figura 28 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 5: Diferença sutil

Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Não podendo confiar apenas na sua memória visual para descobrir a verdade, Jane acessa sua memória sensorial, que está presente de forma mais latente. A conclusão desse enigma é mostrada no episódio seguinte: aquele homem não era seu agressor. Chegar a essa constatação não foi uma tarefa fácil, especialmente porque, devido ao nervosismo, a personagem deixa a bolsa cair, evidenciando que carregava uma arma. A ação, por sua vez, assusta ambos os personagens, e faz Jane sair correndo.

O susto é justificado: em concomitância ao descobrimento que aquele não era seu agressor, a queda da bolsa e posterior exposição da arma fazem a personagem questionar sua jornada. Se aquele fosse o agressor, ela o mataria? Ainda que a resposta pareça óbvia, porque a arma estava carregada, Jane aparenta tomar consciência de sua pretensão apenas quando percebe que não precisará decidir se mataria ou não alguém.

Em sua análise sobre a obra *Luto e Melancolia*, de Freud, Judith Butler (2016) tece comentários sobre a função do *supereu* de gerar recriminações endereçadas ao eu. A recriminação, que permanece indizível ao outro, é dizível contra o Eu, o que acaba, em

consequência, salvando o outro da voz acusatória do eu. Assim, “para viver, o Eu precisa deixar o outro morrer, mas isso se revela difícil quando ‘deixar morrer’ é sentido como algo muito próximo de ‘matar’ ou, na verdade, quando se tem de arcar com a responsabilidade impossível pela morte do outro” (*ibidem*, p. 245). Embora compreenda que quando alguém é agredido e violentado há um sentimento crescente de retaliação que muitas vezes é justificado pela certeza de retribuição imbuído de moral, Butler sinaliza uma negativa referente à combinação de violência e moralização e sugere que a responsabilidade pode, e deve, encontrar um ancoradouro menos danoso.

Infelizmente, em *Big Little Lies* (2017), a violência e o caráter moralizante andam juntos, e as consequências dessa união culminaram em um assassinato cuja autoria foi encoberta. A compreensão do contexto de um crime tem a capacidade de minimizar o peso da violência inicial?

3.2.4 Desvendando o enigma: o contexto do assassinato

Segundo Marilena Chauí (1996), não há um consenso no que diz respeito aos gatilhos que impulsionam comportamentos violentos. Sabe-se, de forma ampla, que atos coléricos estão ligados, em maior ou menor grau, a fatores biológicos, socioculturais, psicológicos, econômicos e políticos. Quando exercitada, a violência macula a integridade física e psíquica do ser humano, violando, em consequência, sua dignidade humana. Em se tratando desta última, tendo como pressuposto que a humanidade está diretamente relacionada à condição de racionalidade e que vivemos em sociedade, a comunicação e interação são fundamentais para a convivência. Sendo assim, “nossa cultura e sociedade nos definem como sujeitos do conhecimento e da ação, localizando a violência em tudo aquilo que reduz um sujeito à condição de objeto” (*ibidem*, p. 337).

Em consonância com esse pensamento, Maria da Graça Blaya Almeida (2010) ressalta que uma das maiores contribuições psicanalíticas sobre o conhecimento do ser humano repousa no fato de que o indivíduo é, em grande parte, dominado por instintos sobre os quais não tem controle, tampouco consciência absolutos. Em suas palavras:

São forças que operam essencialmente em silêncio, e só é possível identificá-las através dos efeitos externos causados por elas. Depois de mobilizadas, essas forças apenas cessarão após alcançarem o alvo. Os instintos determinam condutas quase idênticas em todos os indivíduos da mesma espécie, por serem hereditariamente fixadas (*ibidem*, p. 16).

Sob esse viés, Almeida (2010) é enfática ao afirmar que a racionalidade inerente ao ser humano faz dele privilegiado em relação aos demais animais, logo, suas energias instintivas podem ter seu destino original alteradas. No entanto, alguns fatores podem fazer com que os mecanismos responsáveis por essas ações sejam mais dificultosos,

Seja por excessiva carga destrutiva, seja por insuficiências do ambiente, ou mais frequentemente pela combinação de ambas, há casos em que o sujeito não consegue internalizar suficientes experiências positivas que lhe permitam apaziguar suas ansiedades em relação às ameaças destrutivas – suas e daqueles que o cercam (*ibidem*, p. 19).

À luz dessa problemática, *Big Little Lies* (2017) evidencia esses conflitos ao sugerir, primeiramente, que a personagem Jane assumiria uma posição de agente da violência ao se vingar de seu estuprador. O suspense criado acerca da localização do agressor é paralelo ao fato principal, que permeia o pensamento do espectador desde os minutos iniciais da minissérie: quem foi assassinado durante o evento escolar e por quê?

A revelação de que a vítima é Perry, marido de Celeste, é a cereja de um bolo cuja construção da narrativa de cunho violento foi construída com perspicácia. Desde as cenas iniciais, a violência do personagem contra a esposa ocorre de forma ascendente. Em adição, o comportamento violento, como evidenciado no subcapítulo 3.2.2, teve influência relevante para que um dos filhos do casal, Max, praticasse *bullying* na escola, deixando clara a reverberação da potência negativa dos atos agressivos.

A descoberta do autor do *bullying* é relevante, também, porque esse é um dos motivos pelos quais Perry estava emocionalmente mais instável na noite do assassinato. Somado ao fato dele ter descoberto que Celeste comprou um apartamento e planejava deixá-lo, a notícia de que Max é o autor do *bullying* escolar reforça o posicionamento de Celeste de acabar com o ciclo de violência que vive, uma vez que ela percebeu que, diferente do que ela imaginava, as agressões sofridas têm, sim, influência em sua família.

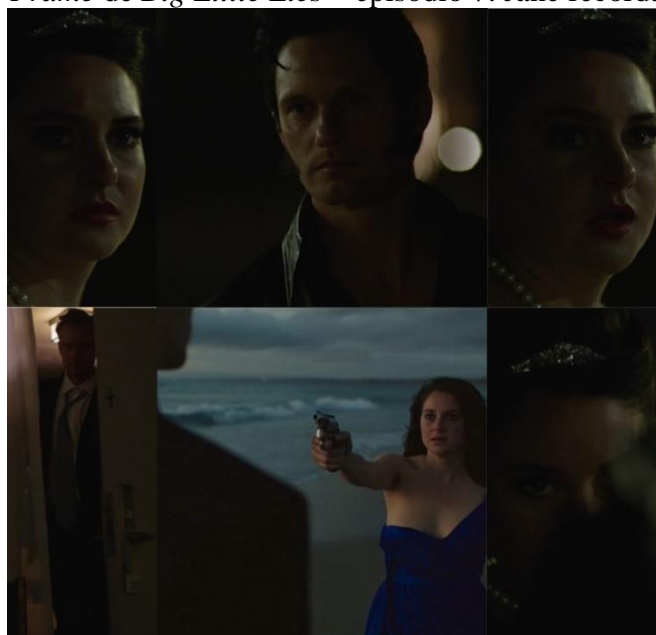
Manipulador ao extremo, Perry sempre esteve em uma posição confortável, visto que Celeste sempre escondeu as marcas de agressões e nunca relatou o que sofria para ninguém. Na noite no evento escolar, no entanto, após conversar com a mulher e descobrir sobre o apartamento, as ações do filho e a decisão sobre o divórcio, Perry não tem tempo de tentar manipular, mais uma vez, a esposa, pois os eventos mencionados ocorrem momentos antes deles irem para a escola. Assim, quando o personagem vê, ao longe, Celeste conversando com Renata, ele presume que a esposa está relatando os abusos físicos que sofre, e essa desconfiança o deixa ainda mais nervoso.

Sentindo-se culpada devido ao fato de o filho de Jane, Ziggy, ter sido acusado injustamente, Celeste conversa com Renata sobre a descoberta da autoria do *bullying*, cena interpretada erroneamente por Perry, e essa ação corrobora, indiretamente, com a dinâmica que envolve o assassinato.

Esquecendo-se do papel de marido excelente que interpretava diante da sociedade, Perry questiona a mulher sobre o teor do assunto que discutiu com Renata e exige, segurando-a fortemente pelo braço, que ambos deixem o evento escolar para conversarem em casa. A cena é vista à distância por Bonnie, como mostrado no subcapítulo 3.1, que vê Celeste indo atrás das amigas, Jane e Madeline, que estão mais afastadas da festa, conversando perto das escadarias.

O enigma vai se desenrolando lentamente. O trio de amigas está reunido. Renata se integra ao grupo para pedir perdão a Jane por ter acusado injustamente seu filho pela agressão contra sua filha Amabelle. É nesse contexto que Perry chega e pede, mais uma vez, para Celeste acompanhá-lo. Pela primeira vez, a expressão aterrorizada de Celeste é notada por Madeline, e a construção da atmosfera de tensão vai se iniciando. Seu ápice ocorre quando, finalmente, Perry vai para a luz e é possível que seu rosto seja visto de forma mais clara.

Se antes, com o designer Saxon Banks, as feições deste não foram suficientes para que ela lembrasse de seu agressor, as memórias fragmentadas do trauma voltam ao consciente de Jane ao se deparar com Perry. Mais uma vez, a sequência oscila entre a reação da personagem e as memórias do dia do abuso sexual, dessa vez com o rosto de Perry podendo ser visto. A cena em que ela se imagina correndo atrás do abusador sem nunca o alcançar finalmente sofre alteração, sendo substituída por uma em que ele cansa de correr e se vira, esperando sua reação. Em adição, uma cena em que ela, no momento da revelação, está apontando uma arma em sua direção também é mostrada, somando com as cenas imaginadas que ocorrem na praia:

Figura 29 – *Frame de Big Little Lies – episódio 7: Jane recorda-se de Perry*

Fonte: *Big Little Lies* (2017).

O reconhecimento de Perry ao ver Jane, aliado ao pavor subsequente ao perceber que Celeste compreende o que aconteceu, culmina em um sucessivo ato de descontrole, no qual Perry agride a esposa e, na sequência, as demais mulheres presentes, Madeline, Jane e Renata, quando estas tentam defender a amiga.

Bonnie estava atenta às reações de Perry desde o momento em que ela o viu agarrar o braço de Celeste e, posteriormente, viu que ela se afastava constantemente dele aparentemente nervosa. Seguindo-o até o local em que as agressões estão ocorrendo, ela tem uma reação rápida a fim de tirá-lo de cima das mulheres e cessar as agressões: empurra-o em direção às escadarias.

No entanto, o ato provoca a queda fatal de Perry, que bate a cabeça e morre. A cena cujo corpo é mostrado é, enfim, costurada com os fragmentos do episódio 1, elucidando para o espectador o contexto das cenas em que Celeste, ora mostrada no plano da câmera, ora retratada fora da cena como se os olhos dela fossem a câmera, aparece desorientada, enquanto os policiais analisam a cena do crime:

Figura 30 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Corpo de Perry



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Ainda que Celeste tenha sido vítima de violência, bem como as mulheres que tentaram protegê-la, a única que não chegou a sofrer nenhuma agressão foi Bonnie, justamente a autora do assassinato. Após o crime acidental, as mulheres, então, rapidamente planejam mentir sobre a culpabilidade do crime, afirmando que Perry escorregou e caiu.

Assim, fica claro que há um julgamento seguido de sentença implícito nessa ação: um homem que estuprou uma mulher, agride constantemente outra e instigou indiretamente o filho a cometer *bullying*, em virtude de seu comportamento nocivo no ambiente familiar, não pode tornar criminosa a mulher que salvou as demais de agressão. Ainda que uma investigadora não acredite no depoimento delas e suspeite da mentira, elas são as únicas que estavam presentes no momento do crime, não há provas que evidenciem a culpabilidade de ninguém, o que faz o crime aparentemente ser encoberto.

Afinal, a atitude das personagens é criminosa? Pensando em vias legais, sim. No entanto, a ação abre subsídios para que algumas questões relativas à ética e à moral sejam levantadas. Em sua obra intitulada *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*, Alain Badiou (1995) critica a concepção do que é ético atualmente, porque acredita que o conceito é moralmente falido por algumas questões. Primeiramente, em linhas gerais, o filósofo menciona duas concepções de moralidade: natural e formal. A primeira diz respeito a coisas que são obviamente más, cuja conclusão seja evidente para qualquer indivíduo, tal qual a tortura. A segunda afirma que existe um mal universal e, nessa medida, uma obrigação universal inerente ao ser humano que é mais importante do que qualquer particularidade. Como exemplo, pode-se citar o fato da obrigatoriedade do indivíduo de superar seu instinto animalesco humano

básico a fim de seguir um código de conduta que é implicitamente ditado a fim de ser um sujeito humano em sua totalidade.

Opondo-se ao que foi citado, Badiou (1995) explica que o ser humano enquanto tal não deve ser limitado a ser catalogado de forma limitante entre ser bom ou mal. Antigamente, mais especificamente na época do Império Romano, a tortura não só não era considerada um mal como também era espetacularizada nas arenas, servindo de entretenimento para as grandes massas.

Dessa forma, a definição do que é mal se enfraquece, visto que a conceituação depende diretamente de uma situação específica na qual o sujeito, aquele que é protagonista, sofre algum risco. Sob essa perspectiva, evidencia-se que uma definição natural do que é mal não consegue ser aplicada dada a sua amplitude, sendo necessário que o indivíduo, sob justificativas subjetivas do que é moral, indique o que considera mal.

O filósofo defende, ainda, que não existe especificamente uma forma geral do que é mal, imoral porque as conceituações variam, ou seja, elas, de fato, não existem. Isso significa dizer que um sentido cru não é palpável, o mal e o que ele acarreta existem enquanto julgamento feito por um indivíduo em uma situação que gerará, por fim, consequências. Dessa maneira, o ato de matar, por exemplo, pode ser considerado mal e passível de punição, sob uma perspectiva, e plausível e até necessário para garantir o bem em outra perspectiva.

Ainda que o pensamento vá ao encontro, de alguma forma, com a problemática de *Big Little Lies* (2017), o questionamento que pode ser feito é: elas, tendo em vista o contexto de vulnerabilidade que se encontravam, estavam em uma posição de julgar? Elas, enquanto vítimas e cidadãs, tinham o poder de decidir ocultar o contexto do assassinato e evitar o julgamento perante a lei de Bonnie?

A fim de endossar essa discussão, é preciso lembrar que, segundo Lisa Tessman (2015), por vezes, dilemas morais são inevitáveis. Nesse sentido, a teórica afirma que em algum momento da vida o indivíduo vai estar diante de uma situação na qual ocorrerá violação em alguma medida de uma exigência moral. Há valores sagrados, como, por exemplo amar os filhos, que não têm equivalência ou compensação, então “requisitos morais não negociáveis - aqueles que não podem ser absorvidos por um todas as coisas consideradas ‘dever’ através de substituição ou compensação – permanecem requisitos, *contrariando o princípio de que ‘se devemos, então podemos’*” (*ibidem*, p. 44, grifos da autora)⁴³.

⁴³ No original: “Non-negotiable moral requirements - those that cannot be absorbed by a all things considered ‘duty’ through substitution or compensation – requirements remain, contradicting the principle that ‘must implies can’” (*ibidem*, p. 44, grifos da autora).

Devido ao fato de os julgamentos acerca dos valores sagrados serem feitos de forma automática e intuitiva, é correto afirmar que estes fogem do escrutínio racional, o que elucida a inabilidade em deliberar sobre esses pontos em alguma resolução de conflitos. Sob essa ótica, se o indivíduo está diante de dois conflitos cujas bases são princípios morais inegociáveis, há inegavelmente a incapacidade de satisfazer a ambos, o que implica, até certo ponto, que o raciocínio lógico seja empregado em alguma medida, ou seja, a definição de qual valor honrar em detrimento do outro. O preterido, no entanto, não consegue ser ignorado e superado devido ao fato de os valores sagrados e requisitos morais estarem atrelados a questões psicológicas que fazem sinapses tão fortes que sua ligação é compreendida como imperativa, ainda que o cumprimento, por vezes, não seja possível.

Da mesma forma, é preciso ressaltar que há um entendimento que os indivíduos sacralizam valores distintos, que poderiam ser evitados caso fossem abolidos. Entretanto, Tessman (2015) argumenta que a extinção destes não deve ser feita, dado que são formas de apego que são inegavelmente humanas e trazem benefícios devido a sua carga emocional afetiva. Nesse ínterim, o encontro com pessoas que não têm os mesmos valores é benéfico no sentido que pode suscitar novas intuições acerca dos valores anteriormente estabelecidos, ainda que a mudança de perspectiva não seja tão automática.

Tendo em vista esses apontamentos, à luz das personagens de *Big Little Lies* (2017), pode-se fazer a leitura de que há nelas valores inegociáveis que as impedem de permitir que alguém como Perry seja o motivo da condenação de uma mulher. O sofrimento que ele impôs, ao longo de sua vida, a Jane, Celeste e, provavelmente, outras mulheres é o combustível para que o segredo que envolve sua morte seja mantido.

A violência, palco dos atos de Perry e motivo de sua morte, macula a minissérie de forma poderosa, e isso pode ser percebido, também, em outras nuances. A maneira como a estética foi trabalhada de forma a dialogar com o espectador, tendo, por sua vez, uma relevância digna de coadjuvante no que diz respeito ao espaço e como ele é impactado pelos atos violentos são alguns dos pontos a serem vistos no capítulo seguinte.

4 O ESPAÇO: REPRESENTAÇÃO (OU REAFIRMAÇÃO) DA VIOLÊNCIA

“A Terra está ficando pequena para nós. O único lugar a que podemos ir são outros mundos.”

Stephen Hawking

No campo literário, à luz dos apontamentos de Oziris Borges Filho (2014), o interesse por pesquisas que têm como foco a espacialidade teve um avanço em meados dos anos 60. Isso pode ser explicado pelo fato de as narrativas serem cada vez mais reflexo de um mundo no qual a fragmentação e a reificação são cada vez mais vigentes. Nesse sentido, as atribuições modernas inibem cada vez mais os indivíduos, fazendo-os, muitas vezes, escravos de rotinas preestabelecidas.

Se, por um lado, narrativas que apontem as andanças e a história do herói não fazem mais tanto sentido, no que diz respeito em especial à identificação, por outro, há uma preocupação ascendente em focar nas inquições psicológicas e, também, em atitudes inesperadas. Antes, as ações ao longo do tempo ganhavam notoriedade. Agora, uma preocupação com os espaços em que os personagens agem é cada vez mais presente, e isso é notado, de forma similar, em narrativas visuais. Como lembra Ernst Cassirer (2001), tempo e espaço são duas categorias primárias, inerentes a quaisquer narrativas, cuja relevância, em termos estéticos, varia dependendo do foco desejado. Isso significa dizer que, em maior ou menor grau, o espaço sempre estará presente, dado que este é imperativo para a construção da narrativa, seja ela verbal, seja ela visual.

Em *Big Little Lies* (2017), o espaço tem um papel importante no que concerne a construção da tensão e, unido a efeitos temporais que fazem com que a narrativa oscile entre passado e presente, tem um papel fundamental na figuração de violência e trauma. Muito além do espaço físico, geográfico, há a exploração de uma forma mais subjetiva, simbólica. Nesse sentido, a minissérie desenvolve sua representação do espaço sob uma ótica que inclui o indivíduo como um ser capaz de influenciar a forma como o espaço pode ser interpretado. É sob esse viés que a concepção constitui sua tessitura: sujeito e, por vezes, sociedade configuram as percepções de espaço, fazendo com que sua importância transcenda as noções geográficas. São sobre esses apontamentos que tratarei a seguir.

Em linhas gerais, estudos que têm como foco uma análise da Geografia que foge do engessamento inerente associado a contextos que excluem a interação humana, mais especificamente, ganharam mais notoriedade a partir da década de 80, em especial com o

geógrafo Yi-fu Tuan (2015). Nesse sentido, a relação do ser humano com a natureza que o circunda, os sentimentos que essa conexão traz e as diferentes leituras possíveis sobre espaço são pensadas de forma mais subjetiva, trazendo cada vez mais aportes teóricos da filosofia e psicologia. Isso significa dizer que, atualmente, o espaço venceu as definições oriundas unicamente de modelos tradicionais que tinham como foco de estudos a análise sem contextualização, ou seja, sem explorar as possibilidades subjetivas que as relações do ser humano com o mundo oferecem.

De modo complementar, em seu livro intitulado *Paisagens do medo*, Yi-fu Tuan (2005) dedica-se a explicitar o temor sofrido pelo ser humano em diferentes fases da vida, tendo como suporte para sua análise alguns conceitos oriundos da psicologia, história e antropologia. Na esteira de seu pensamento, evidencia-se que a configuração do medo tem se modificado ao longo do tempo. Na contemporaneidade, muito além do medo de bruxas e fantasmas sentido na infância, há outros amedrontamentos, na adolescência e vida adulta, como lembra Zygmunt Bauman (2007), que fazem com que os indivíduos optem por prisões voluntárias em seus lares frente a um mundo cada vez mais violento, cujos contornos obscuros em ascendência incontrolável geram incertezas cada vez maiores.

Em concomitância, outros temores ocorrem, justamente, em locais considerados seguros, inviabilizando que uma ideia de segurança inabalável seja construída. Assim, em se tratando tanto de espaços físicos quanto de estados psicológicos, paisagens do medo “são as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas” (TUAN, 2005, p. 12). De igual modo, ao lançar luzes a essa problemática, “o estudo do medo, por conseguinte, não está limitado ao estudo do retraimento e entrincheiramento; pelo menos implicitamente, ele também procura compreender o crescimento, a coragem e a aventura” (*ibidem*, p. 18).

Dizer que o espaço é maculado pelas experiências, pelos sentimentos inerentes ao ser humano, então, significa inferir que este é o produto de uma interação entre a sociedade. Indo de encontro ao pensamento Ocidental construído na Modernidade e até mesmo na Pós-Modernidade, Doreen Massey (2008) foge de uma definição de espaço atrelado à estaticidade, de modo geral, e tece seus estudos a partir de uma ótica pensada a partir da interrelação inerente ao dinamismo e à heterogeneidade da contemporaneidade. Nesse sentido, a configuração do espaço considera, em sua concepção, tanto um plano geograficamente cartográfico quanto as relações que são estabelecidas. A duplicidade do olhar evidencia que há uma valorização do

espaço enquanto referida distância entre dois pontos⁴⁴ na mesma medida em que as relações interpessoais que se constroem ganham relevância.

De modo complementar, o pensamento da geógrafa flerta com uma definição de espaço atrelado ao político, e isso ganha força na medida em que sua conceituação, baseada na possibilidade de multiplicidade, articula-se com a Geografia e suas construções de identidade. Visto que o espaço é um produto de interrelações, é preciso que esse esteja inserido onde não há uma forma engessada, a fim de que suas singularidades sejam respeitadas.

Em adição, Massey (2008) considera importante imaginar o espaço como um processo, aberto, e isso está diretamente relacionado à ideia de novas possibilidades de um futuro. Refutando a ideia moderna de processo, a qual vê o desenvolvimento histórico como algo finalizado, a geógrafa acredita que não apenas a história, como também o espaço, são abertos justamente devido ao fato de que não há uma vertente considerada correta e irrefutável. Em outras palavras, “conceituar o espaço como aberto, múltiplo e relacional, não acabado sempre em devir, é um pré-requisito para que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política” (*ibidem*, p. 95). Sob a ótica da geógrafa, ainda, o indivíduo, ao viver sua vida, inevitavelmente está produzindo e ajudando a reproduzir, e configurar, o espaço em que está imiscuído. Assim, este último, é palco de uma interação – do sujeito social, da sociedade e do espaço geográfico – que culmina em trajetórias, movimentos e construções constantes, sejam elas individuais, sejam elas coletivas. Ao sintetizar suas colocações, a geógrafa pontua o que segue:

O espaço é tão desafiador quanto o tempo. Nem o espaço nem o lugar podem fornecer um refúgio em relação ao mundo. Se o tempo nos apresenta as oportunidades de mudança e (como alguns perceberiam) o terror da morte, então o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio de nossa interrelacionalidade constitutiva – e, assim, a nossa implicação coletiva nos resultados dessa interrelacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não-humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através das quais essa sociabilidade está sendo configurada (*ibidem*, p. 274).

⁴⁴ Compreendida frequentemente como sinônimo, cabe, aqui, ressaltar a singularidade das definições de espaço e lugar. À luz de Yi-fu Tuan (2015), evidencia-se que as definições são dependentes uma da outra. Explicando melhor, espaço é compreendido como uma forma que se caracteriza pela abstração, o que ocorre entre dois pontos. O que é visto como espaço pode se transformar em um lugar à medida em que algum valor é empregado a ele. Por conseguinte, ao lugar está atrelado à segurança, à estabilidade, que contrasta com a amplitude, liberdade e inconstância do espaço – não raro, arquitetos tecem análises sobre qualidades espaciais do lugar e, na mesma medida, qualidades locais do espaço.

Indo ao encontro desse pensamento, Michel Certeau (1998) compreende o espaço como a prática do lugar, ou seja, o indivíduo o transforma a partir de suas ocupações, apropriações e vivências. Em outras palavras, ele defende que o indivíduo simboliza o lugar a partir de interferências que podem ser de cunho corpóreo ou até mesmo cognitivo. Nessa linha de raciocínio, é a inserção do indivíduo no meio que molda o lugar e o transforma de fato em um espaço cuja inscrição nas camadas simbólicas se sobrepõem, criando uma extensa rede de significados que modificam os usos que os sujeitos fazem destes, formando, assim “[...] uma história múltipla, sem autor nem espectador, formado em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços” (*ibidem*, p. 171).

Reforçando a diferenciação entre lugar e espaço, sob esse viés, o primeiro diz respeito a uma ordem segundo a qual se distribuem elementos, indicando estabilidade; o segundo, por sua vez, pode ser compreendido como uma relação dinâmica, que está ali quando há existência, isto é

Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito (*ibidem*, p. 202).

Tendo em vista os apontamentos feitos até aqui, evidencia-se a capacidade inerente ao indivíduo de fazer com que seus sentimentos e suas experiências de alguma forma transcendam barreiras e maculem o espaço. No que diz respeito, em especial, às narrativas visuais, a forma como estas simbolizam esteticamente essa relação ao espectador é ímpar, ainda que, em linhas gerais, a inserção de imagens com ênfase no espaço ganhem notoriedade de forma explícita, em inícios ou finais de episódios⁴⁵, ou implícitas, quando o foco principal da cena está nos personagens e nos diálogos em desenvolvimentos, mas o espaço aparece em segundo plano, um coadjuvante importante que merece atenção, como é o caso em *Big Little Lies* (2017).

Antes de explicitar esses pontos, cabe tecer algumas considerações sobre como o espaço pode ser interpretado de forma diferente, dependendo da experiência do sujeito, a fim de reforçar a multiplicidade de interpretações e enriquecer a abordagem sob essa ótica. Reforçando esse argumento, Michel Collot (2013) traz contribuições pertinentes ao afirmar que “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador” (*ibidem*, p. 17). Em seus estudos, o espaço é

⁴⁵ Este ponto, especificamente, será desenvolvido posteriormente, de forma mais detalhada, no subcapítulo 4.3.

analisado sob o viés da paisagem, visto que Collot acredita que esta última é a união, por vezes complexa, entre espaço, local e imagem. Isso posto, “é o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua ‘artialização’, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno” (*ibidem*, p. 18). Isso significa dizer que esta só recebe essa denominação de fato quando é percebida pelo sujeito, que lhe atribui um sentido característico conforme sua experiência de mundo.

Diferente da estaticidade da imagem, a paisagem é um espaço a percorrer. Nesse sentido, ao contrário do espaço do mapa, cuja extensão é traçada de forma objetiva, geométrica e muitas vezes com direcionamentos de coordenadas geográficas bem definidas, a paisagem é um espaço percebido, subjetivo, que é mutável dependendo do ponto de vista. Dessa maneira,

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior (*ibidem*, p. 26).

Fica claro, portanto, que a paisagem, como define Collot (2013), isto é, o espaço percebido, experienciado, pode ser analisado verbal e visualmente. No que concerne à paisagem literária, a estrutura perceptiva envolve os efeitos da linguagem que, em seu turno, podem garantir um efeito-paisagem, oferecendo ao leitor a possibilidade de compreendê-la por meio de recursos descritivos que fazem com que paisagem e texto permaneçam com sentidos indissociáveis de seus significantes. De forma similar, Oziris Borges Filho (2014) lança luzes acerca da compreensão no espaço no cinema, salientando sua importância enquanto categoria imprescindível na construção do texto fílmico e literário, ainda que saiba das diferenças próprias de cada um, haja vista seus recursos distintos. Em suas palavras:

A representação simultânea da narrativa cinematográfica jamais será atingida pela literatura, no entanto, a separação radical entre descrição e narração, ou seja, entre espaço e narração já está ultrapassada, pelo menos enquanto estratégia opcional disponível aos escritores (*ibidem*, p. 188).

Dado que o *corpus* desta tese é uma minissérie adaptada oriunda de um romance, o diálogo entre teorias literárias e do cinema que versam sobre as possibilidades metodológicas de análise são uma constante. Como destaque, teorias nas quais têm como mote a narrativa visual vista, em certa medida, como texto ganham relevância. Dessa forma:

Se a interpretação e a análise de filmes podem ser realizadas “de muitos modos e através dos mais variados meios”, e a “narração cinematográfica é antes de mais nada uma narração”, assim, ao entender um filme como uma narrativa, os recursos teóricos

da literatura constituem-se como uma possibilidade coerente para tal intento (CAMARGO, p. 162).

Na esteira desse pensamento, ancorada por esse recorte metodológico, os apontamentos feitos por Iuri Lotman (2000) são pertinentes no que se refere a questões relativas ao personagem e ao espaço. Sob esse viés, há uma relação estabelecida que vai ao encontro do estado emocional do personagem. Nela, a forma como o personagem lida com suas emoções está em consonância com o espaço em que habita.

Sob esse ponto de vista, Gaston Bachelard (2008), em sua obra *Poéticas do Espaço*, desenvolve a conjectura de uma espécie de análise auxiliar da psicanálise. Denominada topoanálise, esta “seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (*ibidem*, p. 28). O espaço, para o filósofo, tem um componente fundamental intrínseco a ele: o tempo vivido. Esse último, em seu turno, pode estar relacionado ao pensamento, aos sonhos, às fixações dos processos imaginários. Assim, a busca do sujeito por um sentido frente a isso é o que conduz os apontamentos do filósofo sob a ótica psicanalítica. Ainda, segundo sua linha de raciocínio, “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas” (*ibidem*, p. 29).

De acordo com Bachelard (2008), há dois tipos de espaços: o amado, denominado topofilia, e o hostil, atrelado a um sentimento de topofilia⁴⁶. O primeiro, sempre posto em relevância especialmente pela literatura, diz respeito ao espaço da proteção, uma atmosfera feliz, de aconchego. No entanto, assim como os espaços cumprem essa função, estes têm potencial, da mesma forma e com intensidade inversamente proporcional, se não até superior, de executarem um papel de opressão e de medo.

Em uma narrativa cuja violência é ascendente e culmina, inclusive, em experiências traumáticas, não é surpresa que o espaço seja maculado por ela. Ao mostrar como o espaço tem, também, como função representar esteticamente os atos violentos, *Big Little Lies* (2017) utiliza seu recurso imagético para explorar as possibilidades interpretativas atreladas a ele. A necessidade de sair de sua zona familiar a fim de conseguir reelaborar sua experiência traumática, a incapacidade de fixar residência, a dualidade do lar como refúgio e tormento e a figuração do mar e da praia como importantes expoentes na representação dos segredos, das violências e dos traumas são alguns elementos a serem explorados, respectivamente, na análise da narrativa visual.

⁴⁶ Termo não foi utilizado pelo filósofo. Aqui, está sendo usado por analogia a fim de representar o medo mórbido de certos lugares.

4.1 SAINDO DA ZONA SEGURA: O DESLOCAMENTO E O NÃO LUGAR COMO SINTOMAS DA VIOLÊNCIA

“É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós.”
José Saramago.

Sob uma atmosfera aparentemente feliz, o casal Celeste e Perry Wright, de *Big Little Lies* (2017), vive um casamento invejável, que, aos poucos, revela-se abusivo. Entre os pontos já mencionados ao longo desta tese, um, em especial, que merece atenção diz respeito à tentativa de terapia de casal.

A minissérie é cuidadosa ao mostrar o caminho a ser percorrido para chegar até a terapeuta. Seja na ida, seja na volta, a Ponte de Bixby Creek⁴⁷, que aparece na abertura da narrativa visual, tem um papel importante para a consolidação dessa trajetória. Muito mais do que um caminho a ser percorrido, à luz de Oziris Borges Filho (2014, p. 201), que defende que “dependendo do ângulo, os efeitos de sentido dramáticos, psicológicos e poéticos criados são diversos e importantes na construção da fábula cinematográfica”, a ponte ganha relevância devido ao trabalho estético feito a fim de garantir que elementos da paisagem se tornem relevantes para a construção da narrativa, especialmente a que se desenha: terapia de casal a fim de resolver o problema da violência doméstica.

No episódio 3, quando o casal retorna de sua primeira consulta, antes da câmera focar na interação dentro do carro, há o retratamento da ponte e do caminho percorrido, ao longe pelo carro. À esquerda, a câmera foca na ponte e no fluxo tranquilo de carros. À direita, a imagem do mar revolto também é um dos destaques. Entre esses elementos, o penhasco íngreme ocupa o centro, e o foco, da imagem. Longe de ser uma casualidade, a cena em questão deve ser interpretada para além de seu caráter geográfico, dado o poder poético nela empregada. Sob esse viés, é possível fazer uma costura com os acontecimentos da terapia, tendo em vista que, apesar da tranquilidade e da boa vontade do casal (alusão ao fluxo tranquilo de carros visto na imagem da ponte), os segredos envolvendo Celeste e Perry – a violência doméstica – não são revelados (representação do mar revolto que mantém a informação cuja revelação anseia por vir à superfície), o que faz com que se crie um abismo entre eles (penhasco retratado na

⁴⁷ Considerada uma das paisagens rodoviárias mais bonitas do mundo, a Ponte de Bixby Creek, é situada a 120 quilômetros de San Francisco, na região conhecida como Big Sur, e apresenta extensão aproximadamente 218 metros.

centralidade da imagem). A fim de explicitar os apontamentos feitos, a imagem da cena descrita pode ser conferida a seguir:

Figura 31 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 3: Volta da terapia



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Fica subentendido, portanto, que o casal buscou fazer terapia longe de onde moravam, e isso permite que alguns apontamentos sejam feitos. Em seu estudo intitulado Espaço social e poder simbólico, Pierre Bourdieu (1990) traz contribuições pertinentes acerca da interação entre o lugar, o social e o cultural. Ao viver em sociedade, o indivíduo⁴⁸ assimila as normas, as ações e os comportamentos do seu grupo. O espaço social, então, é o lugar onde as identidades individuais são desenvolvidas, sofrendo influência, muitas vezes, do que é visto. O poder simbólico, por sua vez, alude à construção da realidade, ou seja, é ele que, ainda que de forma passível de mudança, agrega, ou não, valores, consolida hierarquias e dita como o mundo deve funcionar de forma ampla, conceitos esses que são percebidos pelo indivíduo como naturais, livres de quaisquer influências relevantes.

Nesse sentido, as interações sociais são importantes para que o espaço social seja compreendido e que estruturas mentais sejam consolidadas. Denominada como *habitus*, estas, em linhas gerais, são ações e reações que são incorporadas pelos indivíduos como resultado da convivência em sociedade. É imperioso ressaltar que essa construção do corpo social é aprendida de forma inconsciente por intermédio, justamente, da interação social, que faz com que o indivíduo molde, em medidas diferentes, seus pensamentos e suas atitudes.

⁴⁸ Retratado por Bourdieu (1990) como agente, no sentido de ser alguém que age.

Embora possa ser durável, o *habitus* está sujeito a mudanças dependendo do estímulo externo. Significa dizer que isso pode ocorrer quando há uma variação de campo, ou seja, quando novas experiências são vivenciadas e, desse modo, novos moldes sociais são aprendidos.

Assim, a ruptura de um *habitus* é inevitável, e é justificado devido ao fato de o olhar do sujeito para o mundo não ter limites. Indo ao encontro dos apontamentos feitos anteriormente sobre a terapia e, em especial, do deslocamento necessário para isso, pode-se inferir que, em um primeiro momento, o casal buscou atendimento em um local longe de onde vivem a fim de garantir discrição, mas não foram totalmente verdadeiros na consulta. Posteriormente, Celeste retorna à terapia, sozinha, e é a partir do segundo atendimento que há um progresso gradual. Longe da influência do marido e livre de quaisquer construções anteriormente apreendidas em seu mundo social, Celeste tem a chance de realizar novas conexões, modificando, aos poucos, sua visão de mundo e a maneira como ela compreendia a situação de violência doméstica que vivia.

Em um dos atendimentos, Celeste deixa claro que não reconhece a posição de vítima porque revida os ataques físicos sofridos. Aliado a esse fato, a personagem é uma advogada renomada que, apesar de estar afastada de sua profissão, não perdeu o prestígio. A posição social vantajosa de Perry contribui para que Celeste tenha um padrão social de excelência, indo ao encontro, mais uma vez, de um *habitus* corriqueiro: a homologia entre espaço social e espaço físico, que evidencia que um indivíduo pertencente a um bairro nobre tem uma probabilidade alta de ter uma posição de hierarquia social de destaque.

Bourdieu (1990) salienta que o ponto de vista está intrinsecamente relacionado ao espaço que ocupamos nas construções sociais em que estamos inseridos, e essa afirmação se evidencia pela não aceitação de Celeste no que concerne à condição de vítima. Em sua ótica, atrelada à negação, devido ao trauma que foi trabalhado no capítulo anterior, a personagem não acredita que se encaixa na definição justamente pela posição social privilegiada que ocupa.

Dessa forma, diversas relações podem ser observadas, tendo em vista que o espaço social se trata de um conceito multidimensional, cujos indivíduos, verdadeiros agentes, estão envolvidos em processos sociais que negam quaisquer representações hierarquizantes. Primeiramente, o conceito em questão é multidimensional, e isso significa dizer que o indivíduo não está engessado em uma estrutura, em termos de hierarquia. Em uma camada, por exemplo, ele pode estar em uma posição mais ou menos privilegiada, essa alteração vai depender das relações a serem estabelecidas. De mesmo modo, o conceito é relacional, isto é, não há um valor absoluto, inviolável. O indivíduo que ocupa uma relação de poder ocasionalmente pode perder

essa posição, os valores oscilam dependendo de seu contexto. Por conseguinte, o conceito é dinâmico, justamente porque há reclassificações de posições de forma aleatória que redefinem o espaço social.

Ainda que as mudanças que porventura ocorram não essencialmente sejam positivas, na minissérie, em especial, a quebra das estruturas preestabelecidas em Celeste, que indicavam que ser uma vítima é um título exclusivamente atribuído a uma pessoa que necessariamente está inserida em um núcleo de vulnerabilidade social e econômico, foi benéfica. Sob um novo olhar, novas estruturas cognitivas foram feitas, de modo que houve uma quebra dos padrões anteriormente adquiridos.

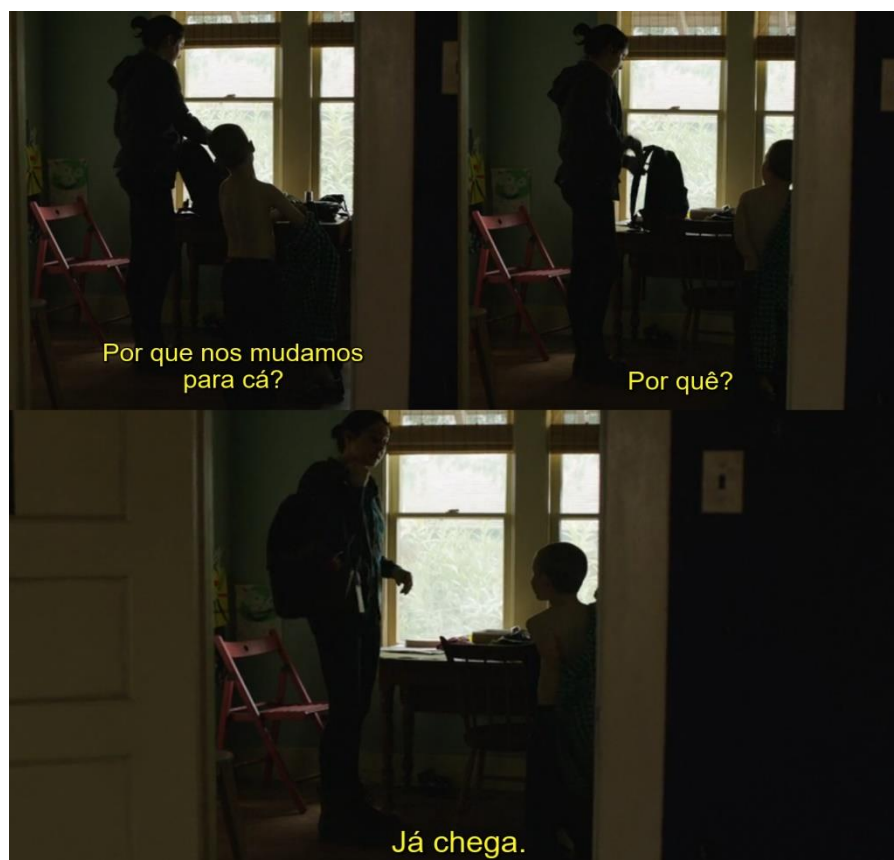
O afastamento da comunidade na qual vivia fez com que Celeste tivesse a oportunidade de estabelecer novas relações; assim sendo, a personagem adquiriu novas perspectivas acerca de alguns pontos importantes de forma gradual. É leviano afirmar que seu ciclo social, exclusivamente, fez com que a construção de seu *habitus* tivesse estruturas condicionantes que indicavam passividade frente a atos violentos. No entanto, é perceptível que o trauma oriundo da violência doméstica culminou em uma negação dessa condição de vítima.

Tendo isso em vista, a zona segura, confortável, sob a perspectiva de Celeste, na verdade, era uma zona de alerta, que, felizmente, conseguiu ser modificada graças aos novos olhares adquiridos por ela ao longo da terapia. O afastamento de sua zona de conforto, por fim, foi crucial para que a personagem compreendesse o problema vivenciado, permitindo a mudança desse óbice.

Até o momento, o deslocamento foi apontado como algo positivo, ponte para que transformações poderosas ocorressem. No entanto, há outras migrâncias que não têm o mesmo caráter edificante, funcionando como verdadeiras rotas de fugas para os indivíduos. Em alusão a isso, a personagem Jane, de *Big Little Lies* (2017), tem uma trajetória de deslocamento interessante. Antes de chegar à Monterey, subentende-se que a personagem tem o costume de se mudar com certa frequência, em uma busca, pelo que se percebe inicialmente, por uma vida melhor ao lado de seu filho Ziggy.

No entanto, as mudanças aleatórias de mãe e filho merecem um olhar mais atento, especialmente porque sugerem dificuldade de criar conexões, de se sentir pertencente a uma comunidade por parte de Jane. Somado a isso, percebe-se que a personagem reage defensivamente ao ser questionada por seu filho sobre os motivos que a levaram a se mudar, recusando-se a responder-lhe, como pode ser visto a seguir:

Figura 32 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 2: Conversa de Jane e Ziggy



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

O ângulo da câmera permite ao espectador visualizar ambos os personagens, oferecendo, ainda, uma perspectiva visual interessante. Na cena anterior, Ziggy aparece deitado na cama, as imagens acima remetem ao momento imediatamente posterior, quando o menino levanta e começa a se arrumar para a escola enquanto tenta conversar com a mãe. Sob o ângulo do olho mecânico, a ilusão visual é a de que o olhar vem de um observador que está sob a cama anteriormente ocupada por Ziggy. O enquadramento, que parte do quarto e deixa a porta e as paredes evidentes nos cantos, constrói uma ilusão de que o espectador é uma terceira pessoa na discussão, um observador silencioso. Tal recurso, como lembra Oziris (2014), faz parte de um dos diversos efeitos de sentido inerentes à produção cinematográfica a fim de impactar o espectador.

Inferre-se, assim, que as constantes mudanças são um assunto delicado para Jane. O deslocamento corriqueiro sugere uma dificuldade de criar conexões com as pessoas e os lugares ao redor, percebendo-os como não lugares. À luz de Marc Augé (2012), não lugares têm como característica ser imiscuído de pessoas em trânsito. Em adição a isso, o autor não considera que

esses espaços sejam de alguém especificamente, estes não corroboram com a construção de identidade, os indivíduos são apenas mais um na multidão.

Visto como uma nova configuração social, lançam-se luzes a um mundo cada vez mais provisório, efêmero, cuja individualidade e solidão estão cada vez mais presentes, ainda que, muitas vezes, o indivíduo esteja rodeado de outras pessoas. Em outras palavras, Augé (2012) identifica não lugares não necessariamente sob uma perspectiva negativa, são muitas vezes lugares de passagem que fazem parte de nossa vida em algum momento, tais como autoestradas, aeroportos e supermercados.

Ao revisitar Michel de Certeau (1998), pontua-se que o lugar referido por Marc Augé (2012, p. 76) “é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico”. Assim, ainda que seja preciso que esse sentido seja posto em ação, e que seja possível falar de espaço quando isso ocorrer, o propósito não é esse, porque a noção de lugar antropológico já engloba a perspectiva de um lugar que fornece sentido, identidade e história. No que diz respeito ao espaço, o antropólogo explica:

O espaço como prática *dos* lugares e não do lugar procede, na verdade, de um duplo deslocamento: do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, “instantâneos”, somados confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos *slides* com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo. [...] E, se chamarmos de “espaço” à prática *dos* lugares que define especificamente a viagem, ainda é preciso acrescentar que existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem a natureza do espetáculo lhe importe realmente (*ibidem*, p. 80-81).

Ao optar por se mudar com certa frequência, Jane abre mão de lugares antropológicos, carregados de significados. Até a chegada à cidade de Monterey, a personagem segue sem uma morada fixa, acumulando não lugares, casas em cuja morada não se fixa, cidades nas quais as relações com os cidadãos se mantêm impessoais. O distanciamento autoimposto, no entanto, pode ser compreendido, por um lado, como uma reminiscência da violência sofrida, dado que Jane tem receio de criar laços afetivos e, em consonância, apresenta comportamentos autodefensivos, tal como treinamentos de tiro ao alvo constantes a fim de ser capaz de se defender de seu abusador caso ele a encontre – pensamento ilógico que constantemente a atormenta, fazendo-a ter alguns devaneios. Por outro lado, justamente pela fragilidade em que se encontra, o não lugar é vivido como um refúgio, visto que permite a fuga de um modelo tradicional de estilo de vida, que garante, até certo ponto, o anonimato ou, pelo menos, a possibilidade de a história de sua vida ser revelada da forma que for conveniente. Ao se afastar, fisicamente, da cidade cuja localidade está atrelada à lembrança traumática do abuso sexual,

Jane tenta impor uma barreira a essas memórias dolorosas que a perseguem. O não lugar, sob a perspectiva dela, funciona como um refúgio possível para a construção de um novo começo, que pode ser reiniciado sempre que convir.

Muito mais do que um espaço empiricamente identificável, o não lugar vai além de lugares de trânsito, tais como aeroportos, supermercados, estradas, meios de locomoção em geral, sendo, de igual modo, um espaço que pode ser criado pelo olhar que o indivíduo tem. Assim, o que é considerado um não lugar para uma pessoa pode, de forma igualmente verdadeira, ser um lugar de outra. Sob esse ponto de vista, o deslocamento de Jane está intimamente ligado à benevolência que o não lugar pode representar: aquilo que pode vir a ser, mas ainda não é. Aquilo que ainda não é, mas pode vir a ser um lugar. Dito de outra forma, o deslocamento serviu como uma verdadeira válvula de escape para que Jane, por um tempo limitado, transitasse por não lugares até ser capaz de transformar um deles em seu lugar, como aconteceu em Monterey.

Evidencia-se, portanto, que o deslocamento e o não lugar, apesar de concepções distintas, são importantes para a figuração da narrativa de violência. No que diz respeito a Celeste, sair de seu núcleo familiar oportunizou que ressignificasse sua relação conjugal e compreendesse, por fim, a violência a qual era vítima. O afastamento e a ênfase nesse deslocamento em busca de terapia simbolizam esteticamente a procura de Celeste por uma solução frente à imensidão de problemas e segredos que assolavam sua vida.

O deslocamento também é visto como benéfico em se tratando de Jane. No entanto, se antes, à luz de Celeste, a paisagem é atrelada a uma subjetividade narrativa que utiliza a estética da imagem para a representação das dificuldades enfrentadas, com a personagem Jane a percepção da reminiscência da violência ocorre justamente na transição, no escape entre um ponto e outro. O não lugar é o refúgio temporário inconsciente que a personagem encontrou para conseguir lidar com seu trauma sem que estivesse diante de cenários que propiciassem gatilhos em potencial. Em outras palavras, pode-se dizer que funciona como uma zona neutra capaz de dar uma paz momentânea a Jane devido à ausência de conexões preestabelecidas.

Marc Augé (2006) é enfático ao defender que o mundo atual carrega consigo o não lugar, e isso se comprova, segundo ele, pelo fato de que os espaços físicos estarem, muitas vezes, atrelados aos espaços virtuais, os quais, com frequência, fazem com que os indivíduos estejam imersos nele, desligando-se do primeiro. Tecnologias cada vez mais imersivas são utilizadas para aproximar pessoas que estão longe, mas, de forma desproporcional, afasta-as das pessoas que estão perto.

De toda forma, é inevitável que as configurações de espaço se modifiquem e ganhem relevâncias ímpares a depender do contexto. Não há um consenso no que se refere a espaços considerados unanimemente símbolos de segurança, e um bom exemplo disso é a representação da casa. Vista como um porto seguro e um lugar de aconchego, ela pode ganhar contornos extremamente negativos dependendo de como as experiências são vividas. São sobre esses tópicos que tratarei a seguir.

4.2 (DES)CONSTRUINDO A CASA COMO SÍMBOLO DE SEGURANÇA

*“Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa
com janelas de aurora e árvores no quintal.
Árvores que na primavera fiquem cobertas de flores
e ao crepúsculo fiquem cinzentas como a roupa dos pescadores.”*

Manoel de Barros

Em um mundo cada vez mais contemporâneo, cuja dinamicidade impõe uma interação cada vez maior, mostra-se imperioso traçar limites que assegurem o espaço privado de cada indivíduo. À luz dos apontamentos de Michel de Certeau e Luce Giard (2011), ao longo do tempo, o espaço privado ocupado pelo indivíduo passa a ser o esboço de suas preferências, refletindo aspectos inerentes à sua personalidade e, em concomitância, ao seu *status* social, dada a escolha de materiais, de móveis, a localidade em que a casa se situa e o seu tamanho etc. Os detalhes que fazem com que um espaço privado se configure como tal pode ser considerado um relato de vida, visto que “indiscreto, o habitat confessa sem disfarce o nível de renda e as ambições sociais de seus ocupantes. Tudo nele fala sempre e muito: sua situação na cidade, a arquitetura do imóvel, a disposição das peças, o equipamento de conforto, o estado de manutenção” (*ibidem*, p. 204).

O espaço privado é visto como um reduto no qual o indivíduo é capaz de recarregar as energias. Longe do que é preciso ser mostrado diante do cenário social, este configura-se como um espaço de nutrição, refúgio e cuidado, cujas obrigações laborais atreladas ao corpo social são postas de lado momentaneamente. Ainda, nas palavras de Certeau e Giard (2011):

Diríamos que é preciso densificar este lugar pessoal, material e afetivamente, para tornar-se o território onde se enraíza o microcosmos familiar, o lugar mais privado e mais caro. Aquele lugar para o qual é tão bom voltar, à noite, depois do trabalho, depois das férias, ao sair do hospital ou da caserna (CERTEAU; GIARD, 2011, p. 206).

A importância de ter um lugar seguro para que seja possível reforçar a individualidade, tão rara atualmente, também é objeto de estudo em *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (2008). Na referida obra, a casa, muito além de seus aspectos estruturais, ganha uma importância analítica subjetiva, uma vez que ela é imiscuída de pensamentos, lembranças e sonhos. Em outras palavras, pode-se inferir que o indivíduo transfere a ela algumas noções cognitivas atreladas à segurança mental, traçando um paralelo que permite que a casa seja compreendida como um abrigo físico para a consciência humana. Dessa forma, muito mais do que uma construção material que tem a função de ser abrigo, a casa ganha relevância incontestável, pois é percebida, sob essa ótica, como sendo uma extensão do ser. Nas palavras de Bachelard (2008, p. 24), “[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”.

Sob esse viés, é interessante perceber como a constituição de casa ocorre na minissérie *Big Little Lies* (2017), especialmente no que se refere a Celeste. No início da minissérie, no episódio 1, intitulado *You get what you need*⁴⁹, uma das primeiras cenas de Celeste com a família mostra para o espectador uma família amorosa e harmoniosa. Durante o café da manhã, os gêmeos Max e Josh estão brincando com armas de brinquedo, enquanto Celeste tenta controlá-los a fim de que terminem de se arrumar para a escola, ação bem-sucedida apenas com a chegada de Perry.

A forma como a casa é retratada merece destaque, em especial pela estética adotada para mostrar os detalhes. O olho mecânico da câmera está posicionado de maneira que o espectador seja privilegiado com a perspectiva da empregada da casa:

⁴⁹ Você pega o que você precisa (tradução livre).

Figura 33 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 1: Celeste e Perry sob a ótica da empregada



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Com esse recurso visual, é possível perceber o que a empregada representa o olhar externo frente ao casal. Sob o olhar de terceiros, Celeste e Perry são um casal extremamente amorosos, por vezes até exagerados em suas demonstrações de afeto públicas. No que diz respeito à casa, dado o posicionamento da câmera em um ângulo longe do casal, a leitura do espaço privado pode ser feita com maiores detalhes. Explicitamente, percebe-se que o casal tem uma alta posição social, tendo em vista a luxuosa casa em que vivem. Apesar de mostrar apenas uma pequena parte da casa, fica claro que a casa dispõe de uma mesa de refeições externa, que foi a escolhida para o café da manhã com vista para o mar, e uma interna, possivelmente utilizada em dias cujo clima não seja tão favorável para realizar refeições em locais externos. Em adição, os espaços amplos e com móveis aparentemente caros também ajudam a compor a estética de alto padrão do casal.

No que concerne aspectos mais subjetivos, a claridade do ambiente, com portas de vidro em toda a extensão, simboliza paz e ausência de segredos. Nada é escondido sob paredes, a transparência dos vidros deixa evidente a quaisquer observadores curiosos o que está acontecendo na dinâmica familiar. No entanto, o aparente espaço feliz não se sustenta. Ainda nesse episódio, os indícios de um comportamento atípico, violento por parte de Perry ganham força, culminando em cenas de ataques explícitos ao longo da minissérie, como foi abordado no capítulo anterior.

Segundo Bachelard (2008), a imagem poética do espaço funciona como um instrumento de proteção para a alma humana construída com o coração muito antes de ser erguida em algum terreno. Nessa perspectiva, a casa afasta os perigos do mundo. Contudo, o que é possível fazer

quando o perigo está dentro de casa? Sob esse ponto de vista, a casa de Celeste vai se mostrando um ambiente hostil, no qual a estética arquitetônica impecável contrasta com a violência doméstica imperdoável, cometida repetidas vezes por Perry.

Diferentemente da cena anterior, em que o casal está abraçado, em um ambiente claro, aberto, a sequência mostrada a seguir evidencia um outro viés. À noite, a cena é construída sob uma atmosfera mais intimista. Como lembra André Gaudreault e François Jost (2009, p. 108), “a ação pode se produzir em uma relativa escuridão e assim privar momentaneamente o espectador de um número muito grande de coordenadas espaciais”, e isso ocorre, nesse caso, para dar ênfase ao desenvolvimento das ações dos personagens e, em concomitância, para construir uma atmosfera de certa tensão, incerteza frente à baixa iluminação.

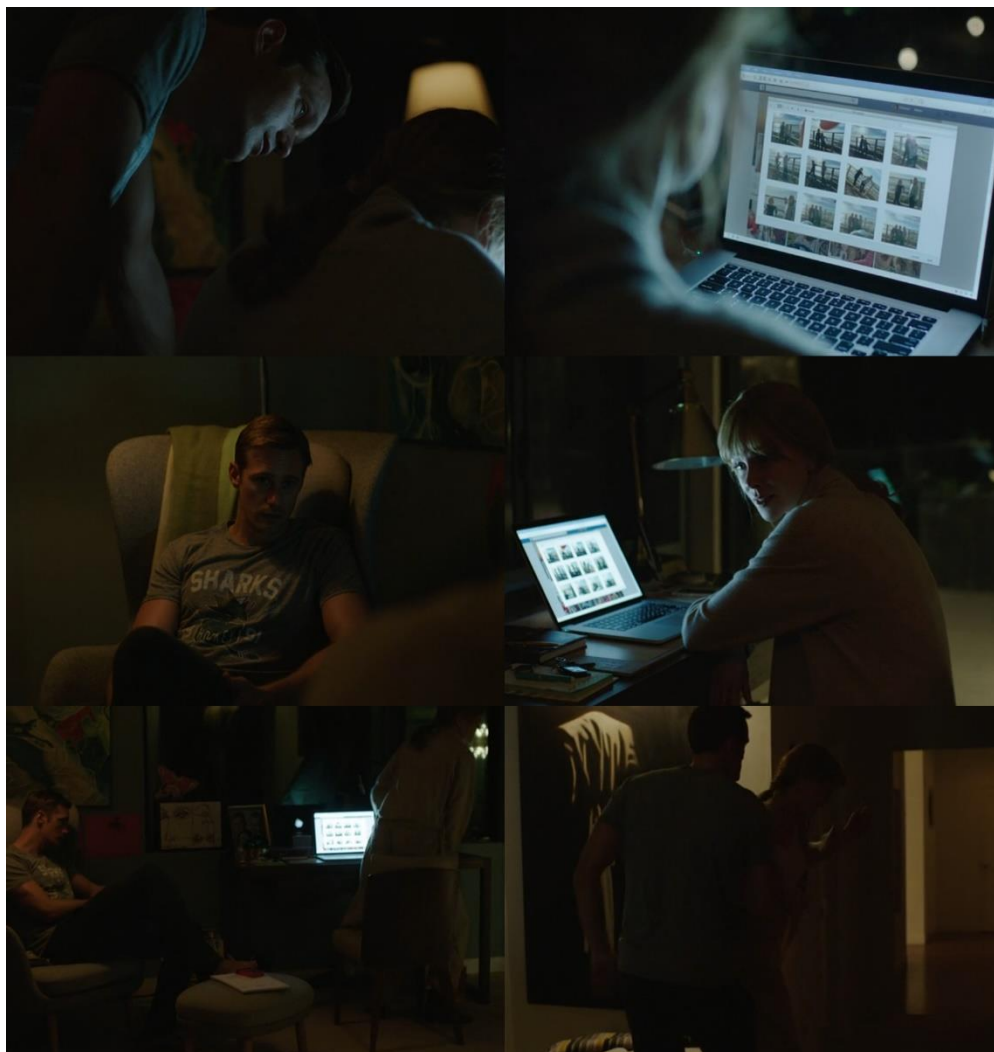
Contrastando com o que foi visto no café da manhã, em que a claridade e o foco da câmera indicavam uma leveza e uma não preocupação em despertar olhares alheios, o próprio fato de a cena se desenrolar com pouca luminosidade sugere que não há testemunhas, dado o avançado horário. Mais do que isso, a falta de luz pode ser compreendida como uma representação estética da outra face de Perry: sob a penumbra, seu lado sombrio vem à tona.

O encaminhamento da cena mostra Perry indo ao encontro de Celeste, que está passando para o notebook as fotos tiradas dos filhos ao longo do dia. Na primeira tomada da sequência, a personagem está sentada mexendo em seu notebook e Perry está em pé, debruçado sobre ela, em uma posição vantajosa. A costura da cena segue mostrando ao espectador as fotos dos gêmeos no notebook, um lembrete da família adorável que os personagens têm. A conversa do casal ao longo dessa tomada gira em torno do caso de agressão sofrido por Amabelle na escola. Até aquele momento, Perry está conversando sentado em um sofá próximo a esposa. Após alguns pedidos enfáticos do marido para que os filhos sejam orientados a se afastarem do menino acusado de agressão, Celeste se levanta e lentamente tenta deixar o local, alegando que Perry está exagerando e sendo ridículo em seu pedido, porque, além do fato de ser uma criança, a culpabilidade do garoto ainda não foi atestada.

A reação do marido frente à negativa de manter os filhos longe de um perigo em potencial revelam sua natureza violenta. Alterado, a cena final da sequência mostra Perry segurando o braço de Celeste com força e exigindo que os filhos sejam afastados de qualquer influência violenta na escola. A falta de surpresa diante do ato violento faz o espectador intuir que essa não é a primeira vez que Perry tem uma resposta com viés violento ao ser confrontado com assuntos que não gosta, fato que se comprova com o desenvolvimento da minissérie. Curiosamente, o personagem parece ignorar o fato de que ele mesmo é uma representação violenta que deveria ser afastada do convívio dos filhos, talvez porque seus atos violentos sejam

direcionados apenas à esposa naquele ambiente familiar. As cenas descritas podem ser conferidas a seguir:

Figura 34 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Sequência que evidencia a primeira reação violenta de Perry contra Celeste



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

As agressões físicas se consolidam como uma dinâmica nada saudável entre o casal, mas aos poucos Celeste passa a buscar ajuda de uma terapeuta. Alguns fatores podem ser levantados como incentivos para que a personagem alcançasse esse estopim, e um deles pode ser a representação estética dos espelhos em cenas que evidenciam a agressão sofrida ou, ainda, a retratam em tempo real sob outra ótica.

À luz de Michel Foucault (2001), o espelho pode ser percebido como um lugar singular no qual o indivíduo pode ser visto sob uma perspectiva diferente, fora de sua presencialidade,

ainda que esta última não se anule. O outro panorama da dupla imagem revela um outro espaço e, nesse sentido, uma nova possibilidade de interpretação do que está sendo refletido.

Em alusão à minissérie, em especial ao casal Celeste e Perry, foco da análise até o momento, o espelho possibilitou análises relevantes no que diz respeito ao impacto psicológico da violência na personagem. No episódio 2, intitulado *Serious Mothering*⁵⁰, há uma cena que retrata Celeste e Perry conversando por videochamada durante uma das viagens a trabalho do personagem. Após um pedido do marido para mostrar o corpo, Celeste deixa seu robe escorregar pelos ombros e analisa, sem querer, as marcas da última agressão. Como efeito, ela fica constrangida e para de mostrar o corpo ao marido momentaneamente. Ainda que o final do episódio mostre que ambos os personagens seguiram com trocas de imagens sensuais, a cena em questão deixa implícito que Celeste está mais ciente de uma condição, sugerindo, ainda, que as cenas finais do episódio são uma reação desesperada da personagem por inibir a recusa anterior vexatória. A cena em que Celeste analisa as marcas arroxeadas em suas costas durante a videochamada com Perry pode ser vista a seguir:

Figura 35 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 2: Celeste analisa seus hematomas durante uma videochamada com Perry



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

De igual modo, outra cena que utiliza espelhos para refletir a agressão mostra Celeste se arrumando para ir a uma reunião com outro advogado, a fim de concluir a causa de Madeline. Perry se mostra irritado pelo fato de a esposa seguir advogando e demonstra seu descontentamento diante do lembrete da esposa de que a decisão de advogar ou não cabia

⁵⁰ Maternidade séria (tradução livre)

exclusivamente a ela. Após o chamado de um dos filhos, que não chega a presenciar a agressão, Celeste é liberta do aperto do marido. A construção da cena é esteticamente pensada de forma a fazer o espectador participar ativamente, ou tanto quanto possível. Como pontua Oziris Borges Filho (2014), a câmera foi posicionada com a finalidade de conseguir captar as ações e reações dos personagens de forma simultânea, criando efeitos de sentido. Com a ajuda do espelho, temos acesso ao duplo: sob um ângulo, a imagem de Perry assustado diante do chamado do filho, soltando rapidamente o pescoço da esposa; sob outro ângulo, a captação do sofrimento de Celeste, que oportuniza que o espectador, enquanto observador externo, seja empático a sua dor, e que viabiliza que a personagem veja, sob a ótica do que está sendo refletido, sua própria condição. A cena descrita pode ser visualizada a seguir:

Figura 36 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: Agressão de Perry contra Celeste refletida no espelho do quarto



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

O ciclo da violência doméstica segue reforçando seus mecanismos: falso arrependimento, raiva, agressão e manipulação. Em uma tentativa de quebrá-lo, a ida à terapeuta, primeiramente em casal, é um passo importante para que a mudança ocorra, ainda que de modo gradual. A composição dos elementos em cena, mostrando a chegada do casal à casa da terapeuta, merece destaque, em especial no que se refere à construção subjetiva atrelada ao reconhecimento da violência doméstica e suas reminiscências na vida do casal e dos filhos.

Na obra *A narrativa cinematográfica*, André Gaudreault e François Jost (2009) salientam que planos, em especial aqueles cujos efeitos estéticos irão enriquecer a dramaticidade, devem ser situados em um eixo imaginário olho-câmera. Explicando melhor:

Isso quer dizer que existem três possíveis atitudes em relação à imagem cinematográfica: ou é considerada como vista por um olho, o que faz com que se remeta a um personagem; ou o estatuto e a posição da câmera vencem e passamos a atribuí-los a uma instância externa ao mundo representado, grande imagista de qualquer tipo; ou tentamos apagar até mesmo a existência desse eixo: é a famosa ilusão de transparência (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 169).

Na cena em que Celeste e Perry chegam à residência da terapeuta, a câmera está focada no interior da casa, de forma que é possível captar detalhes de seu interior. Remetendo à definição de Bachelard (2008, p. 61-62), percebe-se que há indícios de que a morada seja educativa, um espaço de proteção, de acolhimento, tal qual a concepção de casa deve exprimir:

Mais também do que uma comunhão de ternura, há aqui uma comunhão de força, concentração de duas coragens, de duas resistências. Que imagem de concentração o fato de ser essa casa que se "aperta" contra seu habitante, tornando-se a célula de um corpo com suas paredes próximas. O refúgio se contraiu. E, muitíssimo protetor, fez-se exteriormente mais forte. De refúgio, fez-se reduto.

Com móveis simples e aconchegantes, quadros que trazem uma conceituação de lar, luminárias com luzes sutis que trazem um aspecto acolhedor, a casa da terapeuta funciona como um espaço agregador, que propicia aos pacientes o relaxamento necessário para que se sintam confortáveis e, assim, narrem suas histórias. Outro ponto alto da cena repousa no fato de que a entrada dos personagens na sala, o centro do lar, ocorre mediante duas portas amplas de madeira previamente abertas, um convite mudo da casa de entrar em um universo novo sediado pela casa. À luz de Bachelard (2008), a porta funciona como um entremeio, aquilo que separa o exterior do interior. Assim, o convite claro implícito pelas portas abertas reforça a amabilidade que a casa transpassa. Em adição, é preciso ressaltar, também, o contraste de luzes que as portas abertas evidenciam. Atrás de Celeste e Perry, do lado externo, há uma luz natural forte, que ilumina os personagens, dando ênfase à entrada na sala da terapeuta, e reforça a opção por luzes mais suaves, com lâmpadas com fochos de luz amarelos, amplamente conhecidas por dar ao ambiente uma característica mais aconchegante e confortável. Esses pontos podem ser observados a seguir:

Figura 37 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 3: Ida de Celeste e Perry à terapia



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Após a primeira consulta, Celeste está esperançosa por um recomeço. Envolto de uma atmosfera de calma após a terapia, o casal é retratado em um momento de cumplicidade, dançando no meio da cozinha. A fim de construir uma atmosfera de aconchego, a câmera cinematográfica, mais uma vez afastada, capta o casal no centro e o espaço que os cerca. Sob essa ótica, as luzes principais da cozinha estão apagadas e apenas as adjacentes estão acesas, o que resulta em um efeito de intimidade, dado que ambos os personagens estão no centro da cena, abraçados.

Da mesma forma, a organização da cozinha também oferece ao espectador uma possibilidade de leitura de cena que remete à harmonia do casal. Sob esse ponto de vista, o espaço apresentado, a cozinha, é representativo, pois é neste onde a comida, fonte energética essencial do ser humano, é preparada. A cozinha, então, executa um papel importante dentro do espaço privado, ela é uma parte essencial da casa para seus integrantes, pois é, por intermédio dela que as reuniões familiares ocorriam em tempos mais tradicionais, visto que todos se reuniam para comer. Esse caráter inerente de união e afeto ainda se constituem como características subjetivas clássicas da configuração da cozinha. Isso dá subsídios para que uma leitura que indique a interação do casal na cozinha como mostra de uma estética que visa reforçar a percepção de cumplicidade seja possível. A cena descrita pode ser analisada a seguir:

Figura 38 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 3: Celeste e Perry dançam na cozinha



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Indo de encontro ao momento de paz, Perry volta a dar indícios de que manterá seu comportamento agressivo ao afirmar que acredita que Celeste quer apanhar, uma resposta à sua negativa de abrir mão de advogar para ajudar Madeline. Em consonância a isso, a construção da cena pode ser analisada em paralelo com a primeira⁵¹ em que Perry se mostra violento. A dinâmica se repete: Celeste está sentada, no notebook. Perry está em pé, olhando-a de cima enquanto deixa claro seu descontentamento. As luzes ao redor, mais uma vez, estão fracas; porém, diferentemente do ambiente acolhedor da cozinha, aqui a falta de claridade sugere insegurança, sentimento reforçado pela similaridade da cena com a anterior e, em concomitância, devido à postura impositiva de Perry.

Não por acaso, as convergências das cenas indicam certa semelhança no modo como o marido de Celeste vai perdendo o controle. Ainda que as cenas violentas ocorram sob os mais diferentes ângulos, essa construção similar, em especial, ajuda esteticamente a representar o ciclo de violência doméstica em que Celeste está envolvida. Novamente, há a ocorrência de um padrão comportamental violento, que vem à tona sob quaisquer divergências do casal. Com o intuito de deixar esses apontamentos mais claros, a cena pode ser vista a seguir:

Figura 39 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: Perry dá indícios de que seguirá violento

⁵¹ Sequência evidenciada na Figura 34.



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A repetição do ciclo de violência impulsiona Celeste a ir à terapia, dessa vez sozinha. A captação desse momento é feita por intermédio de um olho cinematográfico que faz com que o espectador tenha uma visão similar àquela em que a terapeuta está tendo. O cuidado para preservar o olhar da terapeuta, na cena sendo mantido pelo seu vulto, que aparece no enquadramento à esquerda, permite que o espectador viva uma experiência um pouco diferente. Como lembram Jacques Aumont *et al.* (1995), por mais que o espectador saiba que não é ele que está assistindo à cena em primeira mão, visto que houve uma mediação feita por uma câmera, que gravou e moldou as cenas de acordo com o objetivo do diretor, “a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado” (*ibidem*, p. 260). Isso significa dizer que, a fim de buscar essa identificação, alguns recursos são utilizados, entre eles a câmera como olhar de um dos personagens em muitos casos.

Na cena em questão, no entanto, tem uma carta na manga um pouco diferente: a perspectiva é mostrada ao lado da terapeuta, como se o espectador estivesse sentado ao lado, como seu assistente. Assim, longe da responsabilidade julgadora, o espectador está em uma posição mais ou menos confortável para analisar todas as ações e reações de Celeste ao longo da terapia sem o peso do olhar da personagem sobre si, já que o foco está na terapeuta, figura que se encontra ao lado no foco da câmera, como fica claro a seguir:

Figura 40 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: Celeste retorna à terapia sozinha



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Ao longo das sessões de terapia, Celeste vai tendo cada vez mais consciência de sua condição, aceitando o que a terapeuta tem a dizer. Em um dado momento, há uma recomendação clara: tenha um lugar seguro para fugir com seus filhos caso seja necessário. A recomendação ocorre porque a casa do presente, embora luxuosa, não é um lar adequado tanto para ela quanto para os filhos e, aos poucos, a personagem vai percebendo a importância de ter seu próprio refúgio, sua nova chance de recomeçar sua trajetória longe da violência vivida.

Celeste opta por um apartamento sem mobília, uma alusão à sua própria caminhada rumo a uma reorganização de seu espaço. Cada móvel é importante e carrega uma rede de significados, tendo em vista que, além de ter a possibilidade de ser compreendido como o reflexo dos residentes, “a casa é um elemento atuante no processo de recuperação de seus moradores, pela ação agregadora e acolhedora que exerce” (XAVIER, 2012, p. 104).

Sob esse viés, Celeste, aos poucos, preenche o apartamento de acordo com suas escolhas. A seu modo, um passo importante é dado rumo à libertação do relacionamento abusivo. A escolha do apartamento, consideravelmente menor do que a casa em que vive e longe da localização da residência atual, evidenciam a escolha totalmente independente da personagem rumo a uma segunda vida, independente da atual. A seguir, a figura 41 ilustra o momento decisivo no qual Celeste aluga o apartamento:

Figura 41 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 6: Celeste aluga apartamento



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Segundo Borges Filho (2007, p. 37), “o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira”. Nessa linha de pensamento, muito mais do que ser um receptor, o espaço tem uma potência subjetiva capaz de influenciar os indivíduos ao seu redor, dando-lhes, por exemplo, força para seguir em frente.

Em *Big Little Lies* (2017), a decisão de abandonar Perry foi tomada após um ato de agressão extremamente violento sofrido por Celeste. Depois disso, seguindo a orientação da terapeuta, a personagem vai organizando mantimentos na geladeira enquanto a sequência de cenas apresenta ao espectador recortes que mostram os momentos de agressão, uma explicação imagética da motivação de Celeste para, finalmente, planejar sair de casa.

Mais uma vez, a imagem refletida no espelho é explorada, uma referência ao fato de que, pela primeira vez em muito tempo, a personagem está diante de si mesma tendo a possibilidade de se olhar e perceber, sem ressalvas, tudo o que está acontecendo, sem atenuantes. O autorreflexo, em meio às montagens que mostram as cenas de violência, ganha um viés poético que alude à aceitação da verdade: Celeste é uma vítima da violência doméstica e a hora de sair de casa para preservar a integridade física, dela e dos filhos, havia chegado:

Figura 42 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Montagem que oscila entre a organização do apartamento e a última agressão sofrida por Celeste



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Outra cena importante, que está presente na figura anterior e ainda não mencionada, é a segunda; nela, imagem de Celeste fica em segundo plano em relação ao mar ao longo de seu momento de rememoração da última agressão violenta sofrida. Longe de ser um recurso imagético pontual, a representação do mar merece destaque, visto sua relevância na minissérie. Além do fato de as cenas iniciais e finais serem focadas no mar, ele aparece em segundo plano, em momentos de importantes reflexões das personagens, em especial quando elas refletem acerca dos segredos que guardam.

Dessa forma, além de simbolizar uma imensidão que guarda segredos, também representa um lugar em que esses não-ditos, tão bem guardados, podem ser acessados e vir à tona quando necessários, corroborando com a constituição imagética do trauma. São sobre essas questões que tratarei no subcapítulo subsequente.

4.3 MUITO MAIS DO QUE SE VÊ: A IMPORTÂNCIA DO MAR

*“Necessito do mar porque me ensina:
 não sei se aprendo música ou consciência
 não sei se é onda só ou ser profundo
 ou apenas rouca voz ou deslumbrante
 suposição de peixes e navios.
 O fato é que até quando adormecido
 de algum modo magnético círculo
 na universidade da marugem”.*

Pablo Neruda

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), o mar simboliza a dinâmica da vida, e isso significa dizer que tanto a vida quanto a morte podem ser retratadas por ele, visto que “tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (*ibidem*, p. 592). Somado a isso, o movimento das ondas também tem um papel relevante, uma vez que, em seu turno, simboliza a transitoriedade da vida, as incertezas, realidades e possibilidades de realidades que podem tanto culminar em algo positivo quanto negativo.

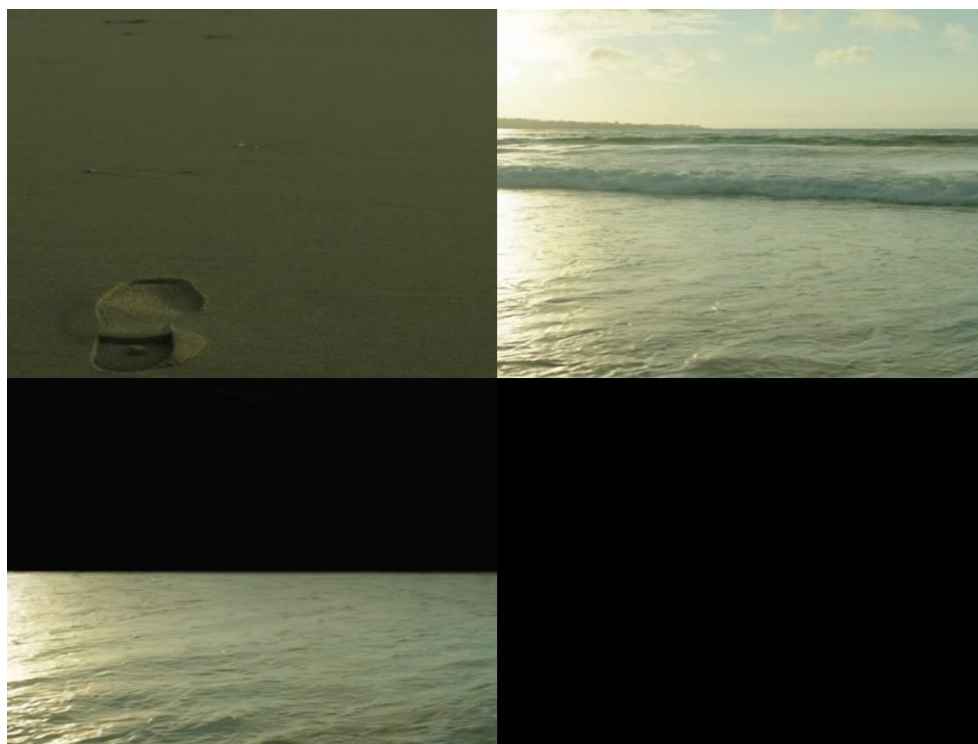
Sob esse viés, *Big Little Lies* (2017) explora as diversas interpretações do mar ao longo de sua minissérie, a começar pelos inícios e finais de episódios que apresentam sua imagem. A menção do mar como representação de um espaço que guarda segredos e mistérios é explicitado em uma fala de Madeline no episódio 2, mas não é preciso esperar tanto para perceber a sua importância para a construção do mistério que envolve o assassinato. Em uma das cenas iniciais, a imagem do mar é utilizada para informar ao espectador, sem revelar a identidade da vítima, que um assassinato ocorreu. A frase *Somebody's dead*⁵² aparece posicionada onde as ondas quebram e a espuma do mar respinga ao tocar nas rochas, uma mensagem (nem tão) implícita de que o mar guarda segredos, que, naquele momento, dizem respeito tanto à identidade do agressor quanto à de sua vítima. A imagem descrita anteriormente pode ser analisada a seguir:

⁵² Alguém está morto (tradução livre).

Figura 43 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: *Somebody's dead*

Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Da mesma forma, a atmosfera de mistério é reforçada no fechamento do episódio inicial, no qual há, em um primeiro momento, o foco em pegadas na areia que somem abruptamente. Lentamente, a câmera cinematográfica mostra o mar à direita e, de forma gradativa, a tela vai se tornando preta. Diferentemente do que ocorre na técnica de escurecimento, na qual, nas palavras de Oziris Borges Filho (2014, p. 203), “a tela vai escurecendo aos poucos e permite, ao clarear, passar para uma outra cena”, e de fusão, que “acontece quando fundem-se na tela a imagem anterior e a imagem posterior” (*ibidem*, p. 203), a técnica empregada no fechamento de cena faz alusão a um efeito de fechamento de persiana. Explicando melhor, a imagem do mar é gradualmente substituída por uma tela preta, que vem descendo de maneira similar ao movimento de uma persiana de fato. Sob o ponto de vista do espectador, o efeito de um fechamento de janela sugere que, pelo menos até aquele momento, o acesso aos segredos atrelados à representação do mar está sendo momentaneamente encoberto. A cena descrita pode ser analisada a seguir:

Figura 44 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Final

Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A costura entre o assassinato e o interrogatório subsequente ao evento é cuidadosamente construída por intermédio de pequenas revelações no que diz respeito à dinâmica entre os personagens, em especial à relação com vieses violentos de Perry e Celeste⁵³ e, de forma similar, aos indícios de segredos guardados por Jane. Esta última, especificamente, em uma das últimas cenas do episódio 1, analisa silenciosamente as caixas de mudança, ainda intocadas em seu apartamento, e o espaço de modo geral. Há uma alternância interessante no foco da câmera que faz com que o espectador veja em alguns momentos a cena sob a perspectiva da personagem, o que corrobora com a inferência de que ela viveu uma experiência passada dolorosa. Em sua lembrança, Jane aparece em um vestido azul levemente amarrotado, indicando que foi tirado de seu corpo abruptamente e, por isso, teve uma das mangas rasgadas. Em adição, a cena mostra sua caminhada rumo ao banheiro, que aconteceu de forma lenta, com o corpo levemente encurvado, a fisionomia abatida e os cabelos desarrumados. A captação mais detalhada desse momento é alcançada por intermédio, mais uma vez, do uso de espelho. Nele, a imagem de Jane com as mãos no rosto indica que a personagem estava chorando:

⁵³ Evidenciado na Figura 34. Análise desenvolvida com mais detalhes presente no subcapítulo anterior.

Figura 45 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Pequeno *flashback* de Jane que revela parte de seu passado



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

À luz de Foucault (2001), o espelho funciona como uma heterotopia ao transformar o espaço que o indivíduo ocupa. Em outras palavras, a imagem refletida é uma espécie de espaço virtual, visto que, ao mesmo tempo em que não é o espaço real, ou seja, não é onde o indivíduo está no momento, ocorre em um objeto específico, que ocupa lugar no espaço. Assim, o espectador tem um olhar privilegiado diante da representação da personagem em cena. A partir do duplo, o espaço real e o espaço virtual, pode-se ter uma percepção ampla da ação, uma vez que é por intermédio do espelho que a captação da fragilidade de Jane é evidenciada. Nesse sentido, elabora-se uma estética visual que sugere que a memória do evento pretérito doloroso volta ao consciente de forma insistente, indicando que este foi traumático⁵⁴.

Aliado a isso, o episódio 2 inicia de forma diretamente complementar ao anterior: há uma tela preta que lentamente é substituída pela imagem das ondas do mar. No entanto,

⁵⁴ Somado a isso, a cena posterior mostra Jane pegando uma arma da mesa de cabeceira e colocando-a embaixo do travesseiro, atitude que enriquece ainda mais a tese inicial, posteriormente confirmada, de que o evento passado causou um trauma. A decisão da personagem de ter uma arma e manejá-la com destreza foi analisada no subcapítulo 3.2.3.

diferente do que ocorre anteriormente, o movimento é inverso. Dessa vez, a imagem começa a ser mostrada ao espectador de baixo para cima, um movimento similar à abertura de uma persiana. Sob essa ótica, em se tratando do início do episódio, fica implícito que mais alguns segredos, ou pelo menos fragmentos deles, serão revelados. De forma rápida, alguns fragmentos são mostrados, alguns servindo de complemento para o que foi apresentado no episódio 1.

Por meio de um posicionamento de câmera cuidadosamente pensado para mostrar, à esquerda, apenas a silhueta de um homem sem revelar sua identidade, Jane aparece refletida no espelho tirando as sandálias enquanto seu acompanhante desconhecido serve champanhe para ambos. Há um recorte na construção da sequência que mostra a caminhada de Jane pela praia, sendo alternada pela continuação da cena em que o homem guarda as taças de champanhe tomadas e, posteriormente, outra cena da personagem na praia, dessa vez completamente enxarcada, indicando que ela tomou um banho de mar. O viés dramático da cena fica sugerido por meio da construção das cenas ocorrer de forma que elas remetam a um *flashback* que deixa a personagem desconfortável, fato palpável devido à cena final em que Jane acorda e permanece com um semblante sério.

Fica implícito que a personagem tem dificuldade de esquecer tais memórias e, além disso, há uma sugestão que estas voltam ao seu consciente sem controle. Sob o viés psicanalítico, como visto no capítulo anterior, estudos mnemônicos evidenciam que o retorno da memória dolorosa é um indício de que a experiência não foi completamente experienciada pela *psique* e, por esse motivo, tenta voltar ao consciente a fim de integrar-se às outras memórias, o que é difícil devido à alta carga negativa que o evento carrega. A fim de deixar mais claro de que forma a montagem foi efetuada para conseguir alcançar esses efeitos, uma montagem com seis cenas dessa sequência foi feita:

Figura 46 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 2: Jane lembra, mais uma vez, o evento passado



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

No episódio 2, ao analisar o mar, Madeline reflete sobre sua natureza e complexidade e afirma que ele é poderoso e vasto de mistério, um grande desconhecido com potencial para esconder monstros, tesouros, sonhos⁵⁵. Sob esse ponto de vista, o mar é constantemente utilizado como subterfúgio para representar o silenciamento imposto pelo trauma. Tal qual as ondas do mar que mudam de intensidade e quebram muitas vezes de forma violenta, a narrativa de trauma é uma história (im)possível de ser narrada e, justamente por isso, é imperioso que sua história seja verbalizada.

Aproximando ainda mais a análise da representação do trauma com o mar e sua imensidão, é igualmente necessário pontuar que as correntes marítimas fazem com que alguns objetos, tesouros fiquem encobertos por um período determinado abaixo da superfície e, da mesma forma, são responsáveis pelo fluxo de animais marinhos para lugares determinados. De forma complementar, uma armadilha comum nos oceanos é a chamada corrente de retorno, um encontro entre as ondas que permite ocorrer um movimento marítimo que pode fazer com que

⁵⁵ Epígrafe da tese traz a fala original.

as águas atinjam uma velocidade de até 8 km/h. Em linhas gerais, regiões cujas ondas não quebram e que, em consequência, têm menos espuma podem indicar uma área que apresenta corrente de retorno, visto que ela cria valas profundas na areia, inviabilizando que as ondas quebrem. Assim, sob a aparente tranquilidade, há um cenário perigoso⁵⁶. Dado o exposto, a aproximação com as narrativas traumáticas é possível no sentido em que amiúde o indivíduo traumatizado aparentemente sai incólume do evento traumático. Após um período indeterminado, no entanto, a memória que o sistema psíquico tentou, sem sucesso, recalcar retorna ao consciente de maneira negativa, fragilizando a *psique* devido ao alto estímulo negativo que é constantemente ativado. Dessa forma, tal qual a área de corrente de retorno do mar, o evento traumático passa por um período de aparente tranquilidade, como se o indivíduo tivesse saído ileso do evento doloroso, fato que posteriormente é desmentido.

A estética da violência, em especial da representação do trauma, reforça a utilização do mar como coadjuvante na construção das cenas sob esse viés, ainda, de forma mais explícita no episódio 3. Nele, mais uma vez, o início ocorre em tela preta e gradualmente, de baixo para cima, a imagem do mar aparece. Diferente dos episódios anteriores, em que a imagem do mar aparece em um dia de sol, no episódio em questão há alguns pontos a serem analisados com maior minúcia. Em primeiro lugar, há a utilização de um recurso sonoro na transição da tela preta e da cena em que o mar é mostrado, que se assemelha a uma persiana automática sendo aberta. À luz de André Gaudreault e François Jost (2009):

Podemos considerar que as cinco matérias de expressão (imagens, ruídos, diálogos, menções escritas, música) tocam como as partes de uma orquestra, ora em uníssono, ora em contraponto ou em um sistema de fuga etc. Fica, contudo, uma questão em aberto: será que os ruídos e não mais as palavras podem ser portadores de uma narrativa? (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 44-45).

Ousando respondê-los, é seguro afirmar que na minissérie o ruído que se assemelha à abertura de persianas corrobora com a leitura de que há uma volta ao passado para aquele momento específico. A janela aberta é a memória da personagem impossível de ser esquecida e a qual o espectador tem acesso de forma privilegiada. A articulação da representação imagética da memória ocorre, também, ao mostrar a cena com o sentido contrário, ou seja, percebemos que as ondas estão retornando ao mar e a personagem está voltando à posição inicial, como se as imagens estivessem sendo rebobinadas, tal qual uma fita cassete, para serem exibidas novamente. A montagem da cena é pertinente para criar uma ponte com o presente da

⁵⁶ Informação disponível aqui: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2020/01/saiba-o-que-sao-as-correntes-de-retorno-do-mar-e-como-se-proteger-delas-ck5ye88oh0c3t01mvnze48p1q.html>.

narrativa, porque oscila entre essas imagens e a de Jane na praia, olhando para o mar, uma alusão ao fato de que as cenas que estamos vendo são as mesmas que a personagem está lembrando ao observar o oceano a sua frente:

Figura 47 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 3: Lembrança de Jane entrando no mar



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

O entrelaçamento entre as memórias do trauma e sua representação no mar se evidenciam mais explicitamente quando Jane, finalmente, narra à amiga Celeste seu segredo: ela foi abusada sexualmente em um encontro que teve com um desconhecido e Ziggy é fruto dessa violência. A explicação se dá pela recusa de Jane, na presença de Madeline, de fornecer ao filho o nome do pai dele para que este fizesse um trabalho escolar sobre árvore genealógica, o que gera revolta da criança e uma indagação silenciosa de Madeline. A maneira como a minissérie introduz a cena da revelação é costurada com os fragmentos deixados ao longo dos episódios anteriores, em especial do episódio 3. Representando o acesso às memórias a fim de, finalmente, narrá-las, a cena mostra uma janela tendo suas persianas gradualmente abertas, cujo ruído de abertura é igual ao ruído de abertura do episódio. Nesta cena, pontualmente, fica mais claro que a câmera está focando em uma janela, pois os detalhes da sacada e do interior de um apartamento estão enquadrados, como pode ser visto a seguir:

Figura 48 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 3: Prelúdio da narrativa de violência

Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Um ponto interessante de ser observado gira em torno do fato de as imagens mostradas na figura anterior serem retratadas durante o dia e, novamente, as ondas estarem voltando ao oceano em um sentido semelhante ao de um rebobinar de fita cassete. A leitura que pode ser feita é a de que há uma volta ao passado, ao momento da memória a fim de narrá-la e que, para esse feito, nada está escuro, nebuloso. A claridade alude ao fato de que não há dificuldade em voltar a esse evento, ele é feito de forma inconsciente, clara, até em momentos inoportunos.

A interpretação dessa cena repousa na evidência de que o ocorrido com Jane se deu à noite, como é mostrado no início de sua narração, quando as cenas voltam ao passado e mostram a personagem no apartamento alugado junto ao desconhecido bebendo champanhe e apreciando a vista do mar:

Figura 49 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 3: Jane observa a vista do mar durante o encontro



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Após narrar sua experiência traumática para Madeline, as cenas param de ter um efeito similar ao ato de rebobinar e aparecem em seu fluxo usual no final do episódio. A narrativa foi contada, então uma parte do segredo, por fim, veio à tona. O fechamento do episódio mostra Jane tirando a roupa aos poucos e entrando no mar, ato que vimos de forma antecipada quando a personagem já estava quase submersa no início do episódio.

O ato de se banhar nua, especialmente sob as circunstâncias em que a personagem se encontrava, simbolizam uma tentativa de purificação, como se as águas do mar pudessem apagar de seu corpo – e quiçá sua mente – os vestígios do abuso sexual sofrido. Em seu estudo intitulado *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Gaston Bachelard (1997) tece apontamentos sobre os movimentos da água e sua materialidade, tendo em vista a carência de estudos, segundo sua visão, sob essa ótica na arte. Ao propor desvendar o que emana da água e aproximando essas leituras com os desejos e sonhos da humanidade, o autor afirma que “uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado” (*ibidem*, p. 151).

Sob esse viés, além de guardar segredos e estar atrelado à representação do trauma, o mar tem um papel nobre de agente purificador, dado que é um elemento puro por natureza. As águas límpidas mostradas ao longo da minissérie aludem ao fato de que estas não foram maculadas pelas ações humanas, preservando seu caráter purificante. Como explica Bachelard (1997):

Não se pode depositar o ideal de pureza em qualquer lugar, em qualquer matéria. Por mais poderosos que sejam os ritos de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza (BACHELARD, 1997, p. 40).

A grandeza do mar na minissérie mostra-se de forma mais explícita, também, após Jane descobrir pistas sobre a identidade de seu abusador. Ao voltar de uma corrida na praia, a personagem anda pela casa escutando música e cantando alguns trechos enquanto cria cenas imaginadas nas quais está correndo perto de um precipício e salta rumo às ondas do mar. A cena final imaginada ocorre no ápice de sua emoção, quando a personagem se agacha e chora sozinha na sala de sua casa.

Embalada pela música de Martha Wainwright intitulada *Bloody Motherfucking Asshole*⁵⁷, a narrativa se constrói de forma mais poética dada a natureza da letra, que exprime a devastação diante de uma certeza que não se está bem e que não há mais forças para fingir para ninguém, mas que há esse desejo de melhorar. Unindo essa mensagem de desesperança e revolta frente ao causador do sofrimento, a letra⁵⁸ faz uma relação direta com os sentimentos de Jane em relação ao abusador, ainda que a personagem não consiga falar explicitamente sobre seus sentimentos. Nesse sentido, a música tem um papel didático para o espectador, visto que exprime o que a personagem ainda não consegue verbalizar por intermédio de um recurso sonoro.

Como elucida Esther López Ojeda (2013), a música pode suscitar uma atmosfera sonora, promover um clima emocional intimamente ligado a uma realidade subjetiva, que constrói esteticamente determinada cena sem a necessidade de diálogos. Na minissérie, em especial, cujos artifícios próprios de sua natureza permitem abordar a estética do trauma e sua (in)capacidade de narrar de formas ímpares, a música é o estratagema encontrado para denunciar a revolta sofrida por Jane, principalmente porque a personagem nega que o evento traumático a afete de forma poderosa. Sob o artifício da musicalidade, sutilmente há uma reação de Jane frente à possível identidade do agressor aliada a uma letra de música que exprime tudo aquilo que ela sente, mas não diz. A música consegue alcançar subjetivamente as autodefesas de Jane, fazendo com que ela dê um salto rumo à libertação dessas memórias. A revelação da identidade do agressor, para Jane, é a esperança que ela consiga seguir sua vida, pois a incapacidade de lembrar do rosto do agressor e a não denúncia a afetam. A seguir, a montagem das cenas em que Jane exprime seus sentimentos e se permite ficar vulnerável pela primeira vez, saltando (no nível da imaginação) rumo à resolução de seus segredos:

⁵⁷ Tradução: Maldito idiota filho da puta.

⁵⁸ Disponível no original e em sua versão traduzida em anexo.

Figura 50 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 4: O salto de Jane



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

De modo mais amplo, mas ainda ressaltando a importância do mar, ele está presente ao longo da minissérie em momentos de reflexão. Ora tendo até o foco da câmera no movimento das ondas, deixando o personagem em segundo plano, ora dividindo o enquadramento com os personagens, o mar segue sendo referência no que diz respeito à construção de cenas de cunho psicológico. A seguir, a montagem de alguns momentos em que isso se mostra mais evidente:

Figura 51 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódios 1, 7, 2 e 7, respectivamente: Personagens observam o mar em momentos reflexivos



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Além dos momentos reflexivos, o mar está presente de forma (nem tão) sutil em momentos importantes da minissérie, fazendo o papel, muitas vezes, de testemunha ocular. Um exemplo disso ocorre em uma das primeiras cenas do casal Celeste e Perry. Aparentando cumplicidade durante um café da manhã feito na área externa da casa, o casal demonstra carinho e entrosamento junto aos filhos e quando estão a sós. Ao brincar com o marido sobre o fato dele prometer moedas aos filhos em troca da agilidade destes em chegar rápido ao carro para irem à escola, a personagem afirma que o marido é mal e ele responde, no mesmo tom de brincadeira, que ambos são malvados. O que, à primeira vista, é um comentário inocente mostra-se manipulativo ao longo da minissérie, visto que Perry é agressivo com Celeste e constantemente a faz pensar que a violência é partilhada por ambos, o que não é o caso.

Assim, ainda que o espectador, em um primeiro momento, não compreenda a complexidade da fala de Perry, o contraste com as ações posteriores deve ocorrer, visto que, desde o início os sinais de manipulação estavam presentes, tendo o mar como testemunha. As cenas mencionadas podem ser vistas com detalhes a seguir:

Figura 52 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 1: Interação inicial entre o casal Perry e Celeste



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Posteriormente, quando as agressões de Perry começam a ser cada vez mais explícitas e violentas, o mar, mais uma vez, é coadjuvante das cenas. Em um dos ciclos de violência, no qual Perry bate em Celeste, que revida, há um momento de aparente arrependimento por parte do marido, que se ajoelha perante a esposa e pede desculpas. Em seguida, a cena é marcada por uma investida sexual que culmina em um ato sexual efêmero com requintes agressivos. Após o término, Celeste não consegue olhar para Perry, afastando-se dele ao ir em direção à janela do quarto do casal, com vista para o mar.

O enquadramento da cena dá destaque para a janela e, em consequência, ao mar à esquerda, enquanto o casal fica à direita. Ainda que em algumas cenas alguns *close-ups* sejam feitos a fim de mostrar a natureza mais brutal do ato sexual, o mar não passa despercebido, em especial porque na cena posterior em que Celeste vai para perto da janela o foco da câmera sai de Perry e fica na personagem e na janela com vista para o mar, evidenciando a focalização do olhar da personagem no espaço exterior. Mais uma vez, o mar é testemunha da violência, como pode ser observado nas imagens que seguem:

Figura 53 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 2: Ciclo da violência, e mar como coadjuvante



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Outro momento importante no qual o mar está presente e merece destaque é quando Celeste decide seguir o conselho da psicóloga e alugar um apartamento para ela e os filhos. A câmera cinematográfica capta primeiro a tela do *notebook* e mostra ao espectador o conteúdo da pesquisa feita pela personagem e, em um segundo momento, o foco muda e a captação ocorre num ângulo atrás da personagem, de forma que ela está centralizada na cena e é possível perceber alguns detalhes do quarto e, principalmente: Celeste está sentada em uma mesa diante de janelas amplas com vista para o mar. Nesse momento específico, o mar é um guardador de segredos, cúmplice do plano de fuga da personagem, como pode ser atestado na imagem a seguir:

Figura 54 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 6: Celeste pesquisa apartamento para alugar



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

De forma complementar, o mar também pode simbolizar união frente à revelação de segredos. Ao ter uma pista sobre o agressor, Jane começa a imaginar que o encontra, por exemplo, durante sua corrida matinal e atira contra ele. Tendo o mar ao fundo, a cena imaginada deixa o agressor contra o sol, que impossibilita tanto para Jane quanto para o espectador que o rosto seja visto, uma representação fiel ao fato de que a personagem não consegue se lembrar de suas feições, apreensão vivida também por quem assiste. A montagem de cena, em seguida, mostra a personagem correndo na praia, deixando claro que a cena em que ela atira contra um homem é fruto da imaginação. Em seguida, Madeline e Celeste aparecem correndo junto com Jane, uma representação da união feminina que se criou desde o início e se consolidou com a revelação da violência sofrida por Jane. A corrida pela praia ganha *status* de apoio moral, transparecendo, sem palavras, que ainda que a personagem tenha seus fantasmas para enfrentar e lute contra eles com constância, ela não está sozinha:

Figura 55 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 5: Jane, Celeste e Madeline correm na praia



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Além de mostrar a cumplicidade do trio de amigas, a praia ganha relevância em *Big Little Lies* (2017) porque representa a memória do trauma de Jane. Ao longo da minissérie, ao voltar para o momento do abuso sexual, a personagem imagina Perry correndo e deixando pegadas na areia até gradualmente sumir no horizonte.

Assim, a relevância que os rastros têm, no que diz respeito à construção da estética do trauma, merece investigação, bem como a importância da praia na representação do trauma e, também, de união feminina frente à violência. São sobre esses pontos que tratarei a seguir.

4.3.1 Entre rastros e segredos: a relevância da praia

Ao analisar a aproximação usualmente feita entre os conceitos de escrita e de rastro, Jeanne-Marie Gagnebin (2006) salienta que nem sempre são sinônimos. A crença de que a escrita é fiel e inabalável começa a dar espaço a incertezas oriundas de uma consciência progressivamente adquirida no que diz respeito à fragilidade e à efemeridade das criações

humanas, alterando significativamente a metáfora mnemônica da escrita, em especial no que se compreende como rastro, uma marca aleatória deixada sem intenção prévia, ao acaso.

Explicando melhor:

Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos —, mas sim deixados ou esquecidos (*ibidem*, p. 113).

Nessa perspectiva, há uma presença-ausência, cujo significado possível é alcançado mediante observação e compreensão. Sob a ótica de Jaime Ginzburg (2012a), o rastro é um elemento residual que envolve reminiscências indissociáveis, isto é, marcas que são deixadas involuntariamente. Em narrativas de trauma, a volta ao consciente de memórias dolorosas e a forma como percebemos resquícios traumáticos em ações são ímpares.

Em se tratando da representação visual, a minissérie *Big Little Lies* (2017) representa esse rastro mnemônico de forma bem literal ao utilizar pegadas na areia para simbolizar o caminho percorrido pelo agressor de Jane após o abuso sexual. Ao recordar o dia do abuso sexual, Jane lembra que estava deitada olhando o homem calçar os sapatos para ir embora. A câmera vai aos poucos focando em seus olhos e, dentro deles, uma cena diferente é imaginada: Jane aparece portando uma arma correndo pela praia, seguindo as pegadas deixadas pelo agressor até que as marcas deixadas na areia e o próprio sujeito sumam de sua visão. Sabe-se que:

Desde o início de sua história, o cinema teve a preocupação não somente de representar o olhar, mas também de traduzir as visões que passam por nossa cabeça: imaginações, lembranças, alucinações, imagens mentais de todos os gêneros. E a dificuldade que se coloca, com efeito, está em diferenciá-las das imagens diretamente percebidas como suposta realidade da diegese (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 175).

Nesse sentido, a minissérie foi pertinente ao construir esteticamente a memória imaginada por Jane. Ao mostrar a cena do agressor correndo na praia dentro dos olhos da personagem, enquanto ela está no quarto com ele, há uma distinção clara entre imaginação e lembrança. O reforço disso também ocorre devido à sequência de pegadas desaparecer de maneira abrupta e, também, pelo fato de o personagem sumir gradualmente, tal qual um fantasma diante dos olhos de Jane, indicativo de que a cena foge dos padrões de realidade.

Outro ponto que merece destaque gira em torno da cena imaginada por Jane ocorrer na praia com uma claridade que indica que a ação está acontecendo de dia, talvez no amanhecer ou antes do pôr do sol:

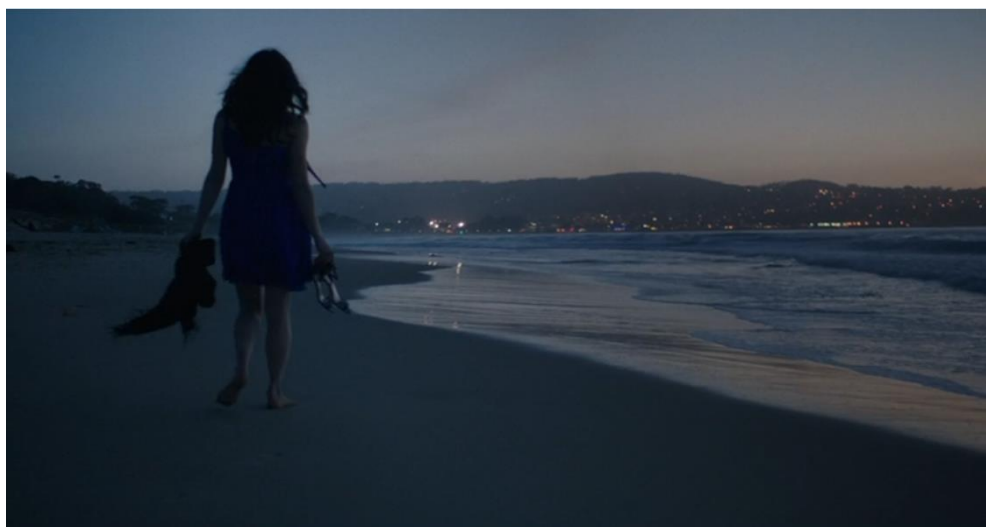
Figura 56 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 3: Cena imaginada por Jane



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Ainda que sutil, a escolha por retratar a cena imaginada em um tempo diferente daquele em que a ação ocorreu é importante, visto que traça mais uma distância entre o que foi imaginado e o que foi vivido. O contraste entre ambos é mostrado na sequência de cenas à medida que Jane narra sua história a Madeline. Nas cenas posteriores, o homem é visto saindo do quarto e Jane, um tempo depois, sai lentamente e caminha pela praia. Ao longo de sua trajetória, percebe-se que o sol já se pôs, o tempo está visivelmente diferente do que aquele retratado nas cenas imaginadas. Além disso, a câmera é perspicaz ao filmar a personagem em uma distância que é possível perceber que, ao contrário do que ocorre em sua imaginação, não há uma perseguição, tampouco uma busca por pegadas na areia. Em adição, não há rastros do agressor, Jane apenas caminha aparentemente sem rumo ao longo da praia. A cena pode ser analisada a seguir:

Figura 57 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 3: Jane caminha na praia após sofrer abuso sexual



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A diferenciação entre o que aconteceu e o que Jane imagina constantemente é relevante para a análise da construção da narrativa de violência devido à importância que o protagonismo de Jane ganha em sua imaginação. Diferente da vulnerabilidade em que se encontrava, Jane imagina que está armada correndo atrás de seu agressor, uma atitude altamente empoderada. Nas imagens criadas, Jane foge da apatia e busca vingança contra o desconhecido que a agrediu. As pegadas na areia, registros que aparecem mais de uma vez ao longo da minissérie, representam a passagem do agressor, impressa tanto na areia quanto na memória da personagem.

Assim, é possível dizer que a praia é maculada pela experiência traumática no sentido de que ela é utilizada como um espaço imaginado no qual Jane reage ao abuso e busca reparação, o que se relaciona diretamente à incapacidade momentânea de ação frente ao horror do evento vivido. A memória do que ela viveu foi tão altamente dolorosa que a personagem imaginou um cenário no qual o desenrolar dos acontecimentos foi diferente. A força dessa criação é tão exacerbada que em vários momentos ao longo da minissérie essas imagens criadas voltam ao consciente, por vezes mescladas com alguns *flashbacks* da experiência traumática.

A praia alcança um patamar importante na construção da narrativa de trauma, também, por ser palco da tentativa de Jane de afogar suas lembranças nas ondas do mar. O mergulho feito totalmente despida após o abuso sexual, como dito no subcapítulo anterior, simboliza a tentativa de purificação, mas também pode ser compreendido como uma tentativa de apagamento de memórias. O mar é cúmplice dos segredos que o corpo machucado de Jane

carrega e, ao submergir em suas águas, Jane oferece os seus não ditos às ondas do mar, que carrega, por sua vez, seus segredos para o fundo do mar.

Da mesma forma, a leitura poética da importância do mar e da praia em si pode ser atestada de forma mais evidente no último episódio da minissérie, quando os mistérios envolvendo o assassinato são revelados. Introduzido pelas imagens das ondas do mar, a construção da cena tem início com os personagens Renata, Bonnie, Madeline, Celeste, Jane e seus respectivos filhos aproveitando a praia em um dia de confraternização. Novamente, há o registro de pegadas na areia, dessa vez deixadas por Ziggy.

Não por acaso, Ziggy é fruto da violência cometida contra Jane. Cabe salientar que o personagem é uma criança doce, incapaz de fazer mal aos outros, suas atitudes não se assemelham ao genitor, tampouco Ziggy carrega alguma culpa secundária por ser filho de quem é. Sob esse viés, os registros na areia captados pelas câmeras sugerem que há novos rastros sendo deixados corriqueiramente à beira da praia, uma alusão aos segredos relacionados, por exemplo, à paternidade do personagem. Sendo a praia um reduto no qual inferências subjetivas sobre segredos e traumas são construídas, as pegadas e a união das mulheres sugerem que há um pacto acerca da permanência de alguns mistérios. As cenas descritas podem ser observadas a seguir:

Figura 58 – *Frame de Big Little Lies* – episódio 7: Confraternização na praia



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Oscilando entre o passado, especificamente a noite do evento escolar, e o presente, no qual as mulheres e as crianças estão aproveitando um dia tranquilo na praia, a narrativa visual revela, por fim, quem é a vítima de assassinato: Perry. As circunstâncias da morte são mostradas de forma gradual; há, antes, costuras de cenas que mostram, por exemplo, o interrogatório ocorrido após a morte e o enterro. Ao espectador, é dado os elementos posteriores à cena principal, aumentando a tensão para que o mistério envolvendo o assassinato seja revelado. O recurso, como lembra Gaudreault & Jost (2009), é uma das características da narrativa, que dispõe do artifício de negociar um tempo num outro tempo. Dessa maneira, as duas temporalidades, unidas, ajudam a criar a atmosfera de tensão necessária para que o crime se elucide com a grandiosidade merecida.

Mais uma vez sob holofotes, o mar é fundamental na sequência que mostra a morte de Perry. Ao encontrar Celeste e Jane juntas, o personagem, que já estava transtornado porque Celeste tinha afirmado anteriormente que iria deixá-lo, fica ainda mais fora de controle, agredindo a esposa na frente de Renata, Madeline e Jane. As cenas das agressões se estendem às demais personagens, que tentam ajudar Celeste ao passo que há recortes de cenas que mostram as ondas do mar batendo contra as rochas de forma violenta, uma sincronização com as ações coléricas vivenciadas pelas personagens. A tensão é administrada por cenas rápidas que mostram *flashes* das agressões e o mar cada vez mais revoltado, uma costura perfeita que reafirma o papel fundamental do mar ao longo da minissérie, dado sua ajuda na construção da narrativa de violência. O ápice da cena ocorre quando Bonnie vê as agressões e corre para tirar Perry de perto das mulheres, empurrando-o contra o parapeito da escada e ocasionando a queda que culminou em sua morte. De maneira sincrônica, as ondas do mar se acalmam depois que Perry foi morto, sequência que foi selecionada⁵⁹ e pode ser vista a seguir:

⁵⁹ A sequência original contém mais cenas das agressões e costuras com as ondas do mar. Foi feita uma seleção de algumas cenas a fim de mostrar ao leitor como a montagem das cenas ocorreu.

Figura 59 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Agressão e morte de Perry



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

A forma como a morte de Perry foi captada merece destaque, dado o olhar cinematográfico adotado. O olho da câmera se posiciona logo atrás do corpo de Perry, o que dá ao espectador uma visão que se assemelha àquela que o personagem veria se olhasse para cima. O enquadramento permite que na parte inferior seja possível ver, de forma desfocada, o corpo do personagem, o que aumenta o tom levemente fúnebre de estar diante de uma imagem cuja perspectiva poderia ser a da vítima.

Em adição, as reações das personagens diante do corpo de Perry são captadas de frente centralizadas no enquadramento. Posicionada no meio das personagens, em uma rede de proteção implícita, Bonnie se sente desconfortável diante da cena que presencia e leva as mãos ao pescoço em uma reação reflexiva ao estado do cadáver de Perry. No presente, durante a confraternização com as demais mulheres e as crianças, Bonnie faz um movimento semelhante enquanto observa o mar, indício claro que está rememorando o acontecimento:

Figura 60 – *Frame* de *Big Little Lies* – episódio 7: Bonnie rememora o assassinato



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

O olhar contemplativo de Bonnie diante do mar ganha uma tessitura narrativa diferente se um ponto for analisado: as personagens não revelam à polícia que a personagem é a autora do assassinato. Mais uma vez, o mar guarda segredos, e a praia, em seu turno, é o espaço no qual há a confraternização e o reforço da amizade entre as mulheres, uma aliança que se forma frente à violência.

As pegadas na areia de Ziggy, de fato, indicavam que o mistério sobre sua paternidade seria resolvido. Madeline, Celeste e Jane compreendem que Perry era o agressor e, portanto, pai de Ziggy, mas essa informação se torna mais um segredo a ser partilhado entre as amigas. A autoria do assassinato, por sua vez, é o segundo grande segredo que se mantém, dessa vez incluindo Renata e Bonnie, a autora.

No entanto, ao longo da minissérie fica claro que a investigadora da polícia não se convence da versão apresentada pelas personagens, e isso fica evidenciado devido a um recurso cinematográfico peculiar. Em sua obra *A narrativa cinematográfica*, Gaudreault & Jost (2009, p. 170) salientam que “o olhar também pode ser construído diretamente pela interposição de

uma máscara sugerindo a presença de um olho: buraco de fechadura, binóculos, microscópio, etc.”. Indo ao encontro da minissérie, a cena final, que mostra a interação das personagens na praia junto a seus filhos, é mostrada de longe, e ao redor do enquadramento há sombras que fazem com que a imagem se assemelhe àquela obtida mediante o uso de binóculos:

Figura 61 – *Frame de Big Little Lies – episódio 7: Cena final*



Fonte: *Big Little Lies* (2017).

Contrastando com a harmonia, paz e felicidade esbanjadas pelas personagens, a inferência de que há um observador captando as ações das personagens de longe sugerem que os segredos guardados por elas estão com os dias contados. Se, por um lado, o mistério envolvendo o assassinato mostrado nas cenas iniciais, bem como as circunstâncias de sua morte, foi resolvido, por outro, novos segredos se evidenciaram para o espectador e permanecem submersos.

O fechamento da minissérie tendo a praia como espaço de acolhimento é simbólico porque, até o momento, ela foi palco de representações de violência e trauma. Reconstruir esse espaço sob o viés do amparo e da amizade lança luzes a uma releitura que sugere que Jane, que utilizava a representação do mar e a praia para reinventar suas memórias traumáticas, não precisa mais desse artifício para lidar com suas memórias dolorosas, a reintegração destas, finalmente, está sendo feita uma vez que sua angústia acerca da identidade do agressor foi revelada. De igual modo, Bonnie está em uma rede de proteção, reforçada pelos momentos de confraternização. A praia, agora, é um espaço que acolhe segredos e preserva amizades.

Um mistério é resolvido, mas outros segredos são guardados. A dinâmica de *Big Little Lies* (2017) segue seu curso, renova-se em seus mistérios e segredos. A identidade do pai de

Ziggy será revelada para todos? Os reais motivos do assassinato de Perry virão à tona? O olhar captado pelo binóculo indica que a busca por respostas persistirá. As pegadas deixadas por Ziggy na areia sugerem que novos vestígios de acontecimentos passados foram deixados para trás e são passíveis de investigação. Diante disso tudo: quais os desdobramentos? O que pensar de uma minissérie cujo foco era o desvendamento do mistério de um assassinato e termina com novos segredos a serem guardados?

A grandiosidade da minissérie repousa no fato de que essas indagações são tão pertinentes que possibilitam, por exemplo, diversas interpretações sobre os contextos de violência que permeiam a minissérie e suas reminiscências. Sob o olhar do binóculo, o espectador, influenciado pela identificação primária fornecida pelo efeito de ser, ele mesmo, o personagem que assiste a cena, tem a possibilidade de analisar as ações e escolhas realizadas, atribuindo ou não juízos de valor. Se o mar, em seu turno, simboliza a dinâmica da vida, a areia é a tela em branco na qual nossas escolhas são registradas, onde nossos passos ficam marcados, aguardando as ondas do mar levarem os segredos da caminhada para o fundo do mar. Assim, a praia é um espaço que carrega um conjunto de elementos que trazem a dinâmica da vida, que é permeada de segredos mais ou menos comunicáveis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Toda história contada é um corpo que pode existir. É uma apropriação de si pela letra-marca de sua passagem pelo mundo. O ponto-final de quem conta nunca é o fim, apenas o princípio”.

Eliane Brum

Tendo como mote uma atmosfera de mistério envolvendo um assassinato, *Big Little Lies* (2017) constrói, desde o primeiro episódio, uma tessitura narrativa complexa. O crime inicial e os mistérios envolvendo a identidade do agressor e da vítima configuram-se como denominador comum de outros segredos e delitos. Evidencia-se, gradualmente, que as relações aparentemente perfeitas das personagens escondem segredos (in)comunicáveis, ou seja, silenciamentos cuja narração é tão fundamental quanto (aparentemente) impossível devido à carga negativa do evento na *psique*.

A premissa da presente tese teve alguns objetivos, sendo o primeiro questionar de que maneira a violência impactou as personagens e como isso pode ser percebido ao longo da tessitura narrativa. Nesse viés, a hipótese defendida inicialmente girava em torno do fato de que a violência causou um impacto exacerbado, um trauma, e que este poderia ser observado por intermédio de seus sintomas.

Indo a esse encontro, *Big Little Lies* (2017) utiliza artifícios narrativos, que dizem respeito à caracterização psicológica dos personagens, e também visuais para desenvolver a atmosfera de tensão advinda da violência e, em consequência, do trauma. A evolução da personagem Celeste ao longo da minissérie tem uma importância que vai muito além das fronteiras da minissérie, dado que a quebra de estereótipo no que concerne as características presentes no imaginário popular acerca de uma vítima de violência doméstica ganham um caráter educador. Ao estar diante de uma personagem que tem uma posição social estável e que, acima de tudo, não se vê ocupando o papel de vítima porque, a seu modo, revida as agressões, a minissérie evidencia uma realidade pouco falada, mas existente na sociedade.

A progressão da violência, ou seja, o ciclo, que envolve pedido de desculpas, compensação, raiva e nova agressão, mostra ao espectador o aumento gradual do nível de raiva e agressividade. Assim, Celeste, com a ajuda da terapeuta, vai percebendo o seu lugar de vítima, aceita-o e, enfim, começa sua tentativa de sair do relacionamento violento. Análogo à realidade, a consciência de que o relacionamento é violento não faz com que automaticamente a personagem se separe do marido. Mais uma vez, a minissérie é sagaz ao mostrar as tentativas

de Celeste de manter o relacionamento sob controle, focando nos períodos bons e tentando não criar situações que façam com que o marido se irrite e inicie um novo ciclo. Cenas nas quais a personagem busca esconder as marcas das agressões são retratadas constantemente e, não raro, há algumas que mostram evidências deixadas em seu corpo de episódios violentos não mostrados ao longo da minissérie, instigando o espectador a construir as ações agressivas tendo como base a gravidade dos tons arroxeados que maculam seu corpo.

De modo similar, o desenvolvimento da personagem Jane lança luzes à forma como um evento violento, o abuso sexual, pode impactar profundamente a vítima e de que maneiras ela pode lidar com isso. Por intermédio de recursos visuais, os mecanismos de defesa da personagem são transpostos na tela de forma sensível ao construir uma cena imaginada em que ela corre atrás do agressor seguindo os rastros deixados na areia portando uma arma. A necessidade imediata da *psique* de construir uma sequência de memórias alternativas vai de encontro ao evento traumático, visto que a personagem não teve reação. O porte de armas, evidenciado ao longo de toda a minissérie, é uma tentativa de Jane de inibir o sentimento de vulnerabilidade sofrido anteriormente, ainda que, em vários momentos, os *flashbacks*, remetendo às experiências dolorosas vividas e às cenas imaginadas, sugiram que a superação tão almejada por Jane ainda não ocorreu.

De fato, o termo superação do trauma é um pouco problemático. Com o intuito de ilustrar isso, o subcapítulo 3.2 inicia com uma folha em branco, uma alusão ao período de latência no qual o evento traumático aparentemente passa incólume pela *psique*. Na folha seguinte, uma frase com as letras embaralhadas sugere uma volta ao consciente de um evento que não foi completamente experienciado, mas, devido à sua alta carga negativa, gera sobrecarga e a mensagem não é compreendida, pelo menos não nos moldes tradicionais.

Posteriormente, a representação da frase escrita de forma inteligível mostra que o evento traumático pode ser acessado, por meio de processos ímpares, e que é necessário que sejam narrados. O trauma deixa rastros, e por mais que em algum momento seja possível rememorar-lo e ressignificado, o evento não é esquecido. Isso posto, há uma integração da memória dolorosa de forma que ela não cause tanto sofrimento, mas as marcas, as cicatrizes permanecem. Superar o trauma sugere um virar de página que pode ignorar os acontecimentos anteriores em detrimento de uma nova fase. Assim, defender que há uma ressignificação significa dizer que o sujeito busca dar sentido à experiência vivida, integrar às demais memórias e construir outras sem que a memória pretérita se presentifique, sendo mais adequado em se tratando de experiências traumáticas, e foi essa a linha de pensamento adotada na tese.

Tendo em vista os argumentos apresentados, considere-se que a hipótese inicial da tese foi comprovada. Ao longo da minissérie, é construída uma atmosfera imiscuída de violência e reminiscências, que é reforçada, por sua vez, pelo espaço. Dessa forma, a segunda hipótese que permeou a tese lançou luzes ao fato de que a violência transcendeu os personagens e impactou significativamente o espaço. Este último, muito mais do que um espaço físico, é um espaço subjetivo, praticado, que pode ser percebido de diferentes formas a partir da influência dos indivíduos. Na minissérie, em especial, defendi inicialmente, que o espaço tem um papel importante na minissérie, muito mais do que seu caráter geográfico, visto que em vários momentos ele atua como um coadjuvante no que se refere à construção da estética da violência e do trauma.

A fim de comprovar essas indagações, observa-se que a narrativa visual parte, de fato, de uma abordagem de espaço contemporânea, que leva em consideração o impacto do sujeito e sua influência. A forma como o espectador é capaz de perceber espaço de forma mais poética é encorajada devido à importância desse na tessitura da narrativa de violência. Em momentos de reflexão, o mar encontra-se ora em segundo plano, ora ganhando o protagonismo da focalização. São nas águas do mar que Jane se banha após o abuso sexual, lavando os vestígios corpóreos do abuso sexual e compartilhando seu segredo junto ao oceano. É na areia do mar que as pegadas do abusador são imaginadas, representações estéticas das cicatrizes deixadas em Jane, que segue em sua busca pela identidade do abusador e, conseqüentemente, por justiça. As mesmas pegadas, os mesmos rastros são deixados ao longo da praia por Ziggy, um outro segredo que diz respeito, dessa vez, à paternidade do menino. A praia, espaço compartilhado pelas personagens no final da minissérie em um dia de interação e brincadeira, sela um pacto de silêncio poderoso: a identidade da assassina de Perry, personagem morto nas cenas iniciais da minissérie e motivo pelo qual a narrativa volta ao passado para mostrar, aos poucos, as motivações do crime.

Há algumas revelações, como visto ao longo da tese, no que diz respeito ao personagem. Apesar de nunca ter batido nos filhos, a violência doméstica influenciou negativamente um dos filhos gêmeos, Max. Descobre-se que o menino é o autor do *bullying* escolar, fato determinante para Celeste perceber que, diferentemente do que pensava, a rotina de violência vivida não afeta somente ela. A decisão de sair de casa se alinha ao último espancamento sofrido, o mais brutal até então mostrado. No entanto, Perry descobre que a mulher tem um apartamento alugado e que vai pedir o divórcio, informação que o deixa instável emocionalmente no dia do evento escolar. Na defensiva, o personagem acredita que a mulher

expôs a realidade violenta em que vive ao vê-la conversar com Renata ao longe, fato que contribui para aumentar sua instabilidade.

O ápice da tensão ocorre quando Perry encontra Celeste na companhia de Renata, Madeline e Jane. Sem a necessidade de palavras, mais uma vez a praia tem seu protagonismo evidenciado ao mostrar, finalmente, a sequência em que Jane aparece correndo com uma arma na mão em direção ao abusador. Diferente das demais vezes em que ele segue correndo até sumir gradualmente, há finalmente a revelação de sua identidade quando o personagem se vira: o abusador de Jane é Perry.

Sendo a última peça do quebra-cabeças restante, o clímax ocorre quando o personagem, em desespero, reconhece Jane, rapidamente percebe que Celeste e as demais mulheres sabem o que aconteceu com ela no passado e, em consequência, sabem que ele é o autor do crime. Após uma série de agressões de Perry contra Celeste em especial, mas também contra as personagens que tentavam ajudá-la, Bonnie aparece e o empurra, matando-o acidentalmente ao fazer com que ele caísse da sacada rumo à escadaria. Como visto ao longo da tese, essa cena teve uma seleção de cortes que relacionou as agressões com as fortes ondas do mar em uma sincronia perfeita, que, juntas, cessam quando Perry é morto – cena em que estas param de quebrar e o mar fica calmo. Assim, pode-se dizer que há uma relevância explícita do espaço, que por muitas vezes ganhou destaque nas cenas, deixando em segundo plano os personagens ou, ainda compartilhou com eles os holofotes da dramaticidade. Da mesma forma, é igualmente verdadeiro afirmar que o espaço sempre esteve presente nas construções de cenas que figuram experiências traumáticas e seus sintomas. Tendo esses apontamentos em vista, considere que a segunda hipótese levantada foi comprovada.

Para além das hipóteses, ao longo do percurso para validá-las ou não, outros pontos chamaram a atenção. Ainda que não tenham sido abordados como foco investigativo tal qual as questões de violência, trauma e representação do espaço, os questionamentos implicitamente levantados ao longo da minissérie relativos às questões éticas merecem alguns apontamentos, dado que, ao explicitar os pontos mencionados anteriormente, elucidam-se esses pontos. Baseando-me no fato de que a minissérie flerta com os limites das noções de ética e moralidade sem, de forma clara, falar sobre isso, observei esses pontos como sendo pequenas intersecções encontradas ao longo da análise, e não me detive em pesquisas mais aprofundadas justamente para levantar questionamentos e provocar ainda mais reflexões, à luz do que foi feito pela própria narrativa visual.

As novas nuances narrativas, que envolvem a paternidade de Ziggy, segredo partilhado entre Jane, Madeline e Celeste, e a autoria do assassinato acidental aparecem, de forma

explícita, no episódio final. Sobre esse último, especificamente, há um acordo entre as personagens a fim de proteger Bonnie da acusação de assassinato, e essa decisão parte de um princípio implícito de que a personagem não merecia ser condenada por matar uma pessoa como Perry, que agredia mulheres das mais diversas formas.

Em *Genealogia da moral*, Friedrich Nietzsche (2009) disserta sobre a origem de alguns valores morais. Segundo ele, estes devem ter como mote a imparcialidade, livrando-se das amarras impostas por religiosos e classes nobres. Na interpretação de Judith Butler (2015, p. 25) “sua concepção de vida, no entanto, supõe que a agressão seja mais primal que a generosidade, e que o interesse por justiça surja de uma ética da vingança”. Indo ao encontro dos acontecimentos ocorridos na minissérie, ainda que Bonnie não tenha sido motivada por um sentimento vingativo, a ação posterior das personagens pode ser considerada punitiva em certo nível. Ao negar a possibilidade de Bonnie ir à julgamento, as mulheres assumem uma posição de juízas frente ao crime e condenam Perry a ter sua morte atestada como autoinflingida, causada devido a um suposto escorregão. Assim, vale lembrar que

A condenação, a acusação e a escoriação são formas rápidas de postular uma diferença ontológica entre juiz e julgado, e ainda de se expurgar do outro. A condenação torna-se o modo pelo qual estabelecemos o outro como irreconhecível ou rejeitamos algum aspecto de nós mesmos que depositamos no outro, que depois condenamos. Nesse sentido, a condenação pode contrariar o conhecimento de si, uma vez que moraliza o si-mesmo, negando qualquer coisa comum com o julgado (*ibidem*, p. 65).

Em *A sociedade punitiva*, Michel Foucault (2016) pontua que, quando um indivíduo infringir regras, não deve ser marginalizado, mas é necessário defender a sociedade de quem quebra o pacto social. Dessa forma, a disciplina é aplicada de forma a adestrar quem sai dos moldes considerados normais dentro da sociedade. No entanto, o filósofo salienta que todos nós, em alguma medida, transgredimos regras. O criminoso é alvo da sociedade punitiva, mas este também está apontado para os demais cidadãos. A diferença está no fato de os efeitos de poder estarem voltados a ele, mas nós, enquanto pertencentes a uma sociedade, também estamos capturados pelos mesmos efeitos de poder.

Em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Foucault (1987) defende que a prisão é a última medida utilizada para controlar o transgressor. Ele não afirma que ela deve ser extinguida, mas sim que a forma como ela funciona deveria ser mudada, visto que outras etapas fundamentais são primordiais a fim de disciplinar o indivíduo, tais como a família, a escola e o trabalho. Nesse sentido, a prisão seria o último recurso a ser adotado como medida de controle de danos.

Fazendo a costura com *Big Little Lies* (2017), há uma compreensão entre as personagens que se assemelha aos ideais do filósofo, em especial quando preconizam que a prisão não é um lugar adequado para Bonnie, que salvou as demais das agressões de Perry. A questão é: a morte foi passível de isenção de culpa devido ao histórico de violência do assassinado? As mulheres, ainda que em posição de vítimas em alguma medida, tinham o poder de executar uma sentença? Caso a resposta seja negativa: sabendo do histórico de abusos sofridos, elas merecem punição frente à omissão sobre a autoria do crime?

Não raro, questões éticas assolam o imaginário dos indivíduos, e a minissérie levanta questionamentos cujas respostas não são simples ou, ainda, estão longe de estar de acordo com as normas sociais vigentes. Como lembra Foucault (1987), a forma como os criminosos são punidos mudou ao longo dos séculos, e isso ocorreu em paralelo à maneira como o poder é exercido. Nessa linha de raciocínio, ainda que a culpabilidade da vítima fosse atestada, em épocas nas quais a tortura era aplicada, por exemplo, não raro os castigos considerados pela população como exacerbadamente violentos ocasionavam uma revolta que impulsionava a instabilidade do sistema penal. Em paralelo, a morte de Perry causou uma revolução de modo diferente. A revolta repousa no fato, justamente, da negação de entregar uma das mulheres a um sistema cujos códigos penais podem vir a condená-la por um crime acidental cuja vítima é, também, agressora.

Frente aos questionamentos morais e éticos, que não são o foco de análise da tese, esses tópicos mereceram algumas considerações devido ao fato dessas questões serem o denominador comum dos tópicos abordados na minissérie. Explicando melhor, a construção da narrativa de violência, os resquícios traumáticos e a forma como o espaço é utilizado para representar esteticamente essas questões, diferente do que foi inferido no episódio 1, vai muito além da elucidação do mistério de um assassinato. Ao terminar a narrativa com uma cena em que o pacto da união feminina é selado na praia, a minissérie deixa em aberto outros segredos e mistérios. Tal qual a imensidão do mar, que não sabemos ao certo o que há embaixo da superfície, novos segredos, estes atrelados a questionamentos éticos, instigam o espectador a sair, mais uma vez, de sua passividade.

Ao longo da História, o surgimento de democracias modernas deu inicialmente uma atenção especial à linguagem, visto que houve a crença da existência de uma potencialidade nesta em criar um espaço de persuasão em detrimento da força. No entanto, Giorgio Agamben (2018) pontua que, no decorrer do tempo, percebeu-se que a verdade na política não inibe a violência. Ainda falando das democracias modernas, é igualmente verdadeiro que estas introduziram na esfera política a mentira como uma das técnicas persuasivas inerentes ao poder

de argumentação, sendo, sob essa ótica, considerada uma forma de violência, pois nela há um potencial de dano inimaginável.

Em consonância, a tessitura narrativa de *Big Little Lies* (2017) apresenta segredos (ine)narráveis, e isso significa dizer que há uma necessidade de narrar que é proporcional ao desejo de manter o silenciamento imposto, e mentiras (in)aceitáveis, dada a natureza conflitante que envolve as circunstâncias do assassinato. À luz de Agamben (2018), a mentira é uma forma de violência, mais um elemento imiscuído à tessitura narrativa com escopo violento. Cabe, então, ao espectador, em sua posição privilegiada de julgador, atribuir inaceitabilidade ou aceitabilidade no que concerne a mentira. A grandeza da minissérie repousa no fato de que a finalização de sua temporada sugere que não há soluções permanentes. Em maior ou menor grau, há segredos, mais ou menos comunicáveis prontos a vir à tona. Cabe a nós sermos capazes de analisar para além da superfície a fim de que seus segredos e mistérios sejam revelados.

À luz do conceito de adaptação, em especial dos apontamentos de Linda Hutcheon (2013), a narrativa visual utiliza recursos próprios de sua mídia para representar esteticamente as diversas faces da violência, e a forma como isso reverbera pode ser percebida em ações das personagens e na forma como o espaço que as circunda são transpostos ao longo da minissérie. Sob a ótica da violência, salientou-se ao longo da tese o fato desta ser constantemente explorada, em especial em narrativas visuais, de forma cada vez mais explícita.

Na esteira desse pensamento, ainda que lançar luzes a narrativas que tenham como enredo atos violentos possa vir a ter um caráter educativo, visto que o desconforto gerado tem o potencial de resultar em reflexões sobre as problemáticas desenvolvidas ao longo das obras, é igualmente verdadeiro o fato de que o número exacerbado de narrativas cujos enredos giram em torno da representação cada vez mais extrema da violência faça com que os indivíduos, antes mais sensíveis, tornem-se ascendentemente mais apáticos frente a imagens violentas cada vez mais pesadas.

Tem-se aí um paradoxo. Qual a solução para isso? Devemos parar de produzir obras de violência explícita e condenar aquelas já existentes? Há algumas que seguem sendo essenciais em detrimento de serem extremamente violentas ou não? Obras que apenas sugerem a violência extrema, deixando o espectador construir as cenas de horror em sua totalidade são alternativas mais favoráveis?

Não há respostas objetivas para esses questionamentos, especialmente porque a forma como os espectadores experienciam cada narrativa é singular. O que eu considero violência extrema e não me suscita reflexões, apenas horror, por exemplo, pode ser considerado uma obra-prima para que questionamentos frente à violência sejam feitos.

Da mesma forma, alguns espectadores podem considerar a minissérie *Big Little Lies* (2017) exageradamente violenta e condená-la. Caso façam isso, estão exercendo a liberdade interpretativa de se permitir sentir e a partir disso analisar o que está sendo visto. Sob meu olhar, contudo, considero que a minissérie está atrelada à tendência contemporânea que prioriza uma abordagem da violência de forma mais criativa, que tem como intuito explorar a subjetividade a fim de fugir, justamente, da violência extrema que gera um desconforto exacerbado e, na mesma medida, seja incômoda o suficiente para propiciar reflexão e fuga da apatia, tão comum em tempos de excesso de imagens sob esse viés. Sob um viés que busca representar a violência de forma poética por meio da representação do espaço, *Big Little Lies* (2017) é sagaz em construir esteticamente um espaço tão bonito quanto violento. As imagens das ondas do mar, que iniciam e finalizam a minissérie, sugerem as representações de violência, trauma e segredos com perfeição. O mar pode ser violento, calmo, esconder segredos abaixo da superfície, fazer vir à tona alguns elementos anteriormente escondidos. A análise poética vai ao encontro de todos os elementos que guiam o enredo, uma costura cuidadosa e necessária que faz de *Big Little Lies* (2017) uma obra que merece todos os prêmios⁶⁰ recebidos até então.

⁶⁰ Série aclamada pela crítica especializada, foi indicada em 16 categorias do Emmy, vencendo 8, incluindo o Emmy de melhor série limitada. Vallée recebeu o prêmio de melhor diretor em série limitada. Os atores Nicole Kidman, Alexander Skarsgård e Laura Dern venceram como melhor atriz em minissérie e melhores ator e atriz coadjuvantes em série limitada, respectivamente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. O que significa reelaborar o passado? **Revista Primeira Versão**, Porto Velho, v. 21, n. 225, jan./abr. 2008.
- AGAMBEN, G. Sobre los límites de la violencia. **Nuovi Argomenti**, n. 17, p. 154-174, 1970.
- ALMEIDA, M. da G. B. Alguém para odiar. *In*: ALMEIDA, M. da G. B. **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 16-29.
- ARGÉ, M. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.
- AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AZEVEDO, M. A. **Mulheres espancadas**: a violência denunciada. São Paulo: Cortez, 1985.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BADIOU, A. **Ética**: um ensaio sobre a consciência do mal. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. The Talk of the Translator. *In*: BENJAMIN, W. **Theories of Translating**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 71-82.
- BENNETT, J. Art, affect and “Bad Death”: strategies for communicating the sense memory of loss. **Signs**, Autumn, v. 28, n. 1, p. 333-351, 2002.
- BIG little lies (Temporada 1) [Minissérie]. Direção: Jean-Mark Vallée. Produção: Barbara A. Hall David Auge, David E. Kelley, Jean-Marc Vallée, Reese Witherspoon, Bruna Papandrea, Nicole Kidman, Per Saari, Gregg Fienberg, Nathan Ross, Andrea Arnold, Liane Moriarty. Los Angeles: Warner Bros. 2017, 3 DVDs (371 min.).
- BORGES FILHO, O. **Espaço e Literatura**: introdução à Topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

- BORGES FILHO, O. O espaço na Literatura e no Cinema. *In:* BARBOSA, S.; BORGES FILHO, O. **Espaço, Literatura e Cinema**. São Paulo: Todas as Musas, 2014, p. 181-209.
- BOURDIEU, P. Espaço social e poder simbólico. *In:* BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BRANDALISE, C.; GONZALEZ, M. DJ Ivis: Saiba como violência contra a mãe afeta crianças pequenas. **Universa UOL**, 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/07/13/mais-comum-com-maes-violencia-domestica-pode-levar-filho-a-reproduzi-la.htm>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- BROWN, B. **A coragem de ser imperfeito**: como aceitar a própria vulnerabilidade, vencer a vergonha e ousar ser quem você é. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, J. **Relatas a si mesmo**: crise da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CAMARGO, L. M. C. de. De San Francisco a Bramalose: o percurso espacial na linguagem fílmica de *Sob o Sol da Toscana*. *In:* BARBOSA, S.; BORGES FILHO, O. **Espaço, Literatura e Cinema**. São Paulo: Todas as Musas, 2014, p. 155-180.
- CARUTH, C. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. **Yale French Studies**, n. 79, p. 181-192, 1991.
- CARUTH, C. **Trauma**: explorations in memory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CATHARIN, V.; BOCCHI, J. C.; CAMPOS, É. B. V. Psicanálise e Cinema: o ser humano como um ser cinematográfico. **Revista Ide**, São Paulo, v. 40, n. 64, p. 143-157, dez. 2017.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1998.
- CERTEAU, M.; GIARD, L. Espaços privados. *In:* CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano**: Morar, cozinhar. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 203-207.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. *In:* ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 63-106.
- COLLOT, M. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

- COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CORSEUIL, A. R. Literatura e Cinema. *In:* BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.
- CUNHA, J. M. dos S. Traduzir o mundo: literatura comparada e cinematismo. *In:* BITTENCOURT, R. L. de F.; SCHMIDT, R. T. **Fazeres indisciplinados: estudos de Literatura Comparada**. Porto Alegre: da UFRGS, 2013, p. 165-176.
- CULLER, J. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 2009.
- DINIZ, T. F. N. **Literatura e Cinema**. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- DUNKER, C. I. L. **A função terapêutica do real: entre trauma e fantasia**. Rio de Janeiro: Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, 2004.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ERIKSON, E. H. **Infância e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- FERNANDES, A. L. S. Cinema e Psicanálise. **Estudos de Psicanálise**. Rio de Janeiro, n. 28, p. 69-74, 2005.
- FOUCAULT, M. **A sociedade punitiva**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. *In:* FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREUD, A. **O ego e os mecanismos de defesa**. São Paulo: Artmed, 2006.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- FREUD, S. **Além do princípio do prazer**. Porto Alegre: L&PM, 2016a.
- FREUD, S. Estudos sobre histeria (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer. *In:* FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud [ESB]**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- FREUD, S. **O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios**. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- FUNCK, Susana Bórneo. Linguagens e narrativas. *In:* FUNCK, Susana Bórneo *et al.* (Orgs.) **Linguagens e narrativas: desafios feministas**. Tubarão: Editora Copiart, 2014, p. 21-32.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.
- GAMBIER, Y. Adaptation: une ambiguïté à interroger. **Meta: Translator's Journal**, v. 37, n. 3, p. 421-425, 1992.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GINZBURG, J. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2012a.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012b.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados Ltda., 2013.

GUELLER, A. S. de. A necessidade do acidente: Lacan e a questão do trauma. *In*: FRANÇA, M. O. *et al.* **Trauma psíquico**. uma leitura psicanalítica e filosófica da cultura moderna. São Paulo: SBPSP, 2005.

GURGEL, I. Cinema e violência: um pedaço de mim. *In*: FUENTES, M. J. S.; VERAS, M. **Felicidade e sintoma: ensaios para uma psicanálise no século XXI**. Salvador: Corrupio, 2008.

HARTMAN, G. Trauma within the limits of literature. **European Journal of English Studies**, v. 7, n. 3, p. 257-274, 2003.

HIGGINS, D. I. *In*: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 41-50.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

IZQUIERDO, I. **Memória**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.

JOHNSON, R. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. *In*: PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, Cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 37-60.

KEHL, M. R. Imagens da violência e violência das imagens. **Concinnitas**, v. 1, n. 26, p. 86-96, jul. 2015.

KITZMANN, K.M. *et al.* Child witnesses to domestic violence: a meta-analytic review. **Journal of Consulting and Clinical Psychology**, v. 71, n. 2, p. 339-352, 2003.

KOSACHENCO, C. Saiba o que são as correntes de retorno do mar e como se proteger delas. **Jornal Zero Hora**, 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2020/01/saiba-o-que-sao-as-correntes-de-retorno-do-mar-e-como-se-proteger-delas-ck5ye88oh0c3t01mvnze48p1q.html>. Acesso em: 21 jul. 2021.

LACAN, J. O simbólico, o imaginário, o Real. **Vereadas**, n. 4, dez. 1994.

LEIGH, D. *et al.* **O livro do cinema**. São Paulo: Globo Livros, 2016.

LOTMAN, I. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 2000.

LUCKHURST, R. **The trauma question**. Routledge: Londres, 2008.

MANSUIDO, M. Ciclo da violência doméstica: saiba como identificar as fases de um relacionamento abusivo. **Câmara Municipal de São Paulo**, 2020. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/mulheres/ciclo-da-violencia-domestica-saiba-como-identificar-as-fases-de-um-relacionamento-abusivo>. Acesso em: 21 jul. 2021.

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

MATUOKA, I. Como a cultura da violência impacta o desenvolvimento das crianças? **Centro de Referência em Educação Integral**, 2018. Disponível em: <https://educacaointegral.org.br/reportagens/como-a-cultura-da-violencia-impacta-o-desenvolvimento-das-criancas>. Acesso em: 21 jul. 2021.

MCFARLANE, B. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MORIARTY, L. **Pequenas grandes mentiras**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores: 1958.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OJEDA, L. E. **Literatura y música. BROCAR: Cuadernos de Investigación Histórica**, n. 37, p. 121-143, 2013.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. *In*: PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 15-35.

PENHA, D. A. **Teorias de Freud: descobrindo o inconsciente**. São Paulo: Discovery Publicações, 2013.

PEDRINOLA, F. **Um convite à saúde**. São Paulo: Abril, 2011.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares. (Orgs). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2012, p. 51 – 73.

REBELLO, L. S. Literatura comparada, tradução e cinema. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 139-160, jan./jun. 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa: a configuração do tempo de ficção**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SABADIN, C. **A história do cinema para quem tem pressa: dos irmãos Lumière ao século 21 em 200 páginas!** Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SCACCIA, M. F. **Silêncio e palavra**. Porto Alegre: Nação, 1968.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, Arte, Literatura e Tradução. São Paulo: 34, 2005.

SOARES, V. Pesquisa explica por que filmes com violência lotam os cinemas. **Estado de Minas**, 2013. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/tecnologia/2013/04/10/interna_tecnologia,369528/pesquisa-explica-porque-filmes-com-violencia-lotam-os-cinemas.shtml. Acesso em: 11 out. 2021.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAM, R. The dialogics of adaptation. *In*: NAREMORE, J. **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STEINER, G. **Aqueles que queimam livros**. 2. ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

STEINER, G. **Literatura e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TESSMAN, L. **Moral Failure**: on the impossible demands of morality. New York: Oxford University Press, 2015.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TUAN, Y. F. **Paisagens do medo**. São Paulo: UNESP, 2005.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2015.

VANOYE, F.; GOLIOT-TÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2012.

VIEIRA, A. L. Ciclo vicioso: violência na infância pode gerar adultos agressivos. **R7**, 2017. Disponível em: <https://noticias.r7.com/internacional/ciclo-vicioso-violencia-na-infancia-pode-gerar-adultos-agressivos-02112017>. Acesso em: 21 jul. 2021.

XAVIER, E. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-90.

**ANEXO A – LETRA DA MÚSICA: *BLOODY MOTHERFUCKING ASSHOLE*, DE
MARTHA WAINWRIGHT⁶¹**

Poetry has no place for a heart that's a whore
And I'm young and I'm strong
But I feel old and tired
Over fired

And I've been poked and stoked
It's all smoke, there's no more fire
Only desire
For you, whoever you are
For you, whoever you are

You say my time here has been some sort of joke

That I've been messing around
Some sort of incubating period
For when I really come around
But I'm cracking up
And you have no idea

No idea how it feels to be on your own
In your own home
With the fucking phone
And the mother of gloom
In your bedroom

Standing over your head
With her hand in your head
With her hand in your head

I will not pretend
I will not put on a smile
I will not say I'm alright for you
When all I wanted was to be good
To do everything in truth
To do everything in truth

Oh I wish, I wish, I wish I was born a man
So I could learn how to stand up for myself
Like those guys with guitars
I've been watching in bars
Who've been stamping their feet to a different beat
To a different beat I will not pretend

⁶¹ Letra e tradução extraídas da página: <https://www.lettras.mus.br/martha-wainwright/1057245/traducao.html>.

I will not put on a smile
I will not say I'm alright for you
When all I wanted was to be good
To do everything in truth
To do everything in truth

You bloody motherfucking asshole
You bloody motherfucking asshole
You bloody motherfucking asshole
You bloody

I will not pretend
I will not put on a smile
I will not say I'm alright for you
For you, whoever you are
For you, whoever you are

ANEXO B – TRADUÇÃO: MALDITO IDIOTA FILHO DA PUTA

Não há lugar para poesia no coração que é de todos
E eu sou jovem e forte
Mas me sinto velha e cansada
Sobrecarregada

E eu fui provocada e amarrada
Agora é tudo fumaça não há mais fogo
Somente desejo
Para você, seja lá quem seja
Para você, seja lá quem seja

Você diz que meu tempo aqui foi uma espécie de piada
Que eu estive apenas brincando
Uma espécie de período de incubação
Para quando eu realmente aparecer
Mas eu estou tendo um colapso
E você nem tem ideia

Você não tem ideia de como é estar sozinha
Em sua própria casa
Com a droga do telefone
E a mãe da tristeza
Em seu quarto
Sobre sua cabeça
Com sua mão sobre sua cabeça
Com sua mão sobre sua cabeça

Eu não vou fingir
Eu não vou sorrir
Eu não dizer para você que estou bem
Quando tudo que eu queria era me sentir bem
Que tudo fosse de verdade
Que tudo fosse de verdade

Oh, como eu queria ter nascido homem
Então eu saberia como me levantar por mim mesma
Como aqueles caras com suas guitarras
Que eu estive assistindo nos bares
Que estavam batendo seus pés em um ritmo diferente
Em um ritmo diferente

Eu não vou fingir
Eu não vou sorrir
Eu não dizer para você que estou bem
Quando tudo que eu queria era me sentir bem

Que tudo fosse de verdade
Que tudo fosse de verdade

Seu maldito idiota filho da puta
Seu maldito idiota filho da puta
Seu maldito idiota filho da puta
Seu maldito

Eu não vou fingir
Eu não vou sorrir
Eu não dizer para você que estou bem
Para você, seja lá quem seja
Para você, seja lá quem seja