



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**PEQUENOS INCÊNDIOS POR TODA A PARTE: A FIGURAÇÃO DAS
MULHERES CONTEMPORÂNEAS DO ROMANCE À MINISSÉRIE**

SANDRA MÔNICA DO NASCIMENTO MOURA

ORIENTADORA: PROF^a DR^a CAMILA DA SILVA ALAVARCE

**SÃO CARLOS - SP
2025**

SANDRA MÔNICA DO NASCIMENTO MOURA

**PEQUENOS INCÊNDIOS POR TODA A PARTE: A FIGURAÇÃO DAS
MULHERES CONTEMPORÂNEAS DO ROMANCE À MINISSÉRIE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob a linha de pesquisa “Literatura, história, cultura e sociedade”, como um dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Camila da Silva Alavarce

SÃO CARLOS- SP
2025

Moura., Sandra Mônica do Nascimento

Pequenos incêndios por toda a parte: a figuração das mulheres contemporâneas do romance à minissérie / Sandra Mônica do Nascimento Moura. -- 2025. 306f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Camila da Silva Alavarce

Banca Examinadora: Karin Volobuef, Livia Fernanda de Paula Grotto, Josette Maria Alves de Souza Monzani, Sergio Guilherme Cabral Bento

Bibliografia

1. Literatura. 2. Série televisiva. 3. Estudos culturais. I. Moura., Sandra Mônica do Nascimento. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Sandra Mônica do Nascimento Moura, realizada em 28/02/2025.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce (UFSCar)

Profa. Dra. Karin Volobuef (UNESP)

Profa. Dra. Livia Fernanda de Paula Grotto (UNESP)

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani (UFSCar)

Prof. Dr. Sergio Guilherme Cabral Bento (UFU)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

sinta orgulho de todas as versões suas
que já existiram.

elas acompanharam você em muita coisa.
elas são o que fizeram você chegar até aqui.

& o seu *eu* que agora lê isto
será o motivo pelo qual

o seu futuro alcançará
lugares ainda mais incríveis.

- *todos os capítulos são importantes.*

Amanda Lovelace

Eu não escrevo pra incendiar casas
mas pra acender faíscas nos olhos de quem me lê
Eu não escrevo pra matar a fome de multidões
mas espero que minhas palavras preencham um vazio que te ajude a se manter de pé
Eu não escrevo pra governar um povo
eu ouço o que ele diz e utilizo minha voz para propagar sua mensagem.
Eu não escrevo pra obter a sua aprovação
mas pra registrar minha trajetória e de tantas mulheres negras que já foram silenciadas.

Eu escrevo pra acessar lugares em mim que são invisíveis aos olhos,
pra expurgar pensamentos que não me deixam dormir
Escrevo pois cada palavra é um atestado da minha condição poeta
e sendo poeta, ainda miúda que sou
Escrevo porque a palavra é o que me resta

Num mundo conduzido por falsos profetas
nessa briga de egos e dialética
Me apego num sopro de esperança
que me permite o papel e a caneta

Escrevo pra sobreviver
e sobrevivendo eu luto
Escrevo se adoço
e escrevendo me curo

E você, porquê escreve?

E pra onde você escorre,
quando esse mar palavra transborda?

Mel Duarte

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus**, a **Nossa Senhora Aparecida** por me guiarem durante a minha jornada acadêmica.

Agradeço à **UFSCar**, minha universidade do coração, que tenho muito orgulho de ter feito todo o meu percurso acadêmico, desde a Graduação, Mestrado e Doutorado. Local de acolhimento para mim e minha família, quando criança, brincávamos de queimada, soltávamos pipa, dávamos pão para os peixes no lago e corríamos livremente pelos gramados da área sul, ainda sem saber que um dia me tornaria aluna. Instituição que me tornou educadora e pesquisadora, que me ofereceu possibilidades de estágios, de bolsas de estudos, de conhecer pessoas maravilhosas, inclusive, meu esposo.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários** da UFSCar, por ter acolhido as minhas pesquisas.

À **CAPES**, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização da tese.

À minha orientadora, **Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce**, por ter acolhido o meu projeto de pesquisa, por sempre me incentivar a melhorar (tanto profissionalmente como pessoalmente), pela escuta ativa, sabedoria e altruísmo, por ser exemplo de docência, mulher, mãe, luta, sororidade e pelos seus ensinamentos constantes na tessitura desta tese.

Aos **professores** que participaram do meu percurso acadêmico, especialmente, aos docentes: **Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Manzani**, que desde o Mestrado, me auxilia com preciosas considerações no campo do Audiovisual. **Profa. Dra. Karin Volobuef**, **Profa. Dra. Livia Fernanda de Paula Grotto** e **Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento** por suas valiosas contribuições.

À minha família por sempre me incentivar a estudar, principalmente meus pais **Sebastião e Elisodete**, por não medirem esforços em priorizar minha educação.

Ao meu esposo **Michel**, por me acompanhar desde a graduação nos meus projetos, por ser meu companheiro de vida, por seu amor, generosidade, carinho, apoio, companheirismo, respeito, empatia, encorajamento e ajuda constante na confecção, leitura e discussão desta tese.

A minha irmã do coração **Angélica**, e também sua família, em especial seus pais **Anelito e Roseli**, pela parceria, amizade constante desde a graduação, aconselhamentos,

abraços apertados, e por me despertar/impulsionar o desejo em realizar o Doutorado, no contexto pandêmico, trazendo assim luz e esperança para minha vida em meio ao caos.

A todos os meus amigos da universidade que tornaram essa trajetória mais leve, principalmente, a **Paula**, mana que construí no Doutorado, que mesmo a distância se fez presente nesse percurso.

Aos queridos amigos da **Escola e Faculdade de Tecnologia SENAI “Roberto Mange”** pelo carinho, incentivo e apoio durante todo esse processo.

Aos amigos de longa data pela companhia durante a minha vida, que sempre estão presentes, que tenho orgulho de chamar de família do coração, e por todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para que este trabalho fosse realizado.

RESUMO

Esta tese investiga como a posição das mulheres no contexto contemporâneo é tratada por Celeste Ng em seu romance *Pequenos incêndios por toda a parte* (2017) e como essa narrativa é retomada na versão homônima no formato de minissérie (2020). Celeste Ng recorre a uma trama de problemas familiares para discutir temas como gênero e papéis sociais. O intuito é dar voz à mulher, trabalhando o contraste de suas personagens femininas. Partindo desse livro, a produtora Hello Sunshine criou uma minissérie (com a colaboração de Celeste Ng na escrita do roteiro), adicionando outras questões, como racismo e sexualidade. O propósito da tese é investigar como as personagens femininas são recriadas nessa narrativa televisiva. Para isso o estudo realizado buscou amparo nos estudos culturais e o foco voltou-se a particularidades do contemporâneo: o tratamento dado às minorias em conexão com a opressão da mulher, a sociedade patriarcal sob o viés pós-moderno, as dissonâncias da linguagem como forma de indicar as muitas maneiras pelas quais a mulher é obrigada ao silêncio. Finalmente, a tese ancora-se na construção estética das obras pelo olhar feminino, fomentando a formação de identidade e construção de alteridade do leitor/espectador.

Palavras-chaves: *Pequenos incêndios por toda a parte*; série televisiva; estudos culturais; pós-modernidade; feminismos.

ABSTRACT

This thesis investigates how the position of women in the contemporary context is addressed by Celeste Ng in her novel *Little Fires Everywhere* (2017) and how this narrative is revisited in its homonymous adaptation in miniseries format (2020). Celeste Ng employs a plot centered on family conflicts to explore themes such as gender and social roles. The aim is to give women a voice, emphasizing the contrasts between her female characters. Based on this book, the production company Hello Sunshine created a miniseries (with Celeste Ng's collaboration in writing the script), incorporating additional issues such as racism and sexuality. The purpose of this thesis is to investigate how female characters are reimagined in this television adaptation. To achieve this, the study draws on cultural studies, focusing on key aspects of the contemporary world: the representation of minorities in connection with the oppression of women, patriarchal society from a postmodern perspective, and the dissonances of language as a means of highlighting the various ways in which women are compelled to remain silent. Ultimately, the thesis is grounded in the aesthetic construction of works from a female perspective, fostering the formation of identity and the construction of otherness for the reader/viewer.

Keywords: *Little Fires Everywhere*; television series; cultural studies; postmodernity; feminisms.

RESUMEN

Esta tesis investiga cómo la posición de la mujer en el contexto contemporáneo es tratada por Celeste Ng en su novela *Pequeños fuegos por todas partes* (2017) y cómo esta narrativa es retomada en la versión homónima en formato de miniserie (2020). Celeste Ng utiliza una trama de problemas familiares para discutir temas como el género y los roles sociales. El objetivo es dar voz a las mujeres, trabajando el contraste entre sus personajes femeninos. A partir de este libro, la productora Hello Sunshine creó una miniserie (con la colaboración de Celeste Ng en la escritura del guion), añadiendo otros temas, como el racismo y la sexualidad. El propósito de la tesis es investigar cómo se recrean los personajes femeninos en esta narrativa televisiva. Para lograrlo, el estudio se apoya en los estudios culturales y se centra en las particularidades contemporáneas: el tratamiento dado a las minorías en relación con la opresión de las mujeres, la sociedad patriarcal bajo un sesgo posmoderno y las disonancias del lenguaje como forma de indicar las múltiples maneras en que las mujeres se ven obligadas a silenciarse. Finalmente, la tesis se ancla en la construcción estética de las obras a través de la mirada femenina, promoviendo la formación de identidad y la construcción de alteridad del lector/espectador.

Palabras clave: *Pequeños fuegos por todas partes*; series de televisión; estudios culturales; posmodernidad; feminismos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Motivações da pesquisa:	14
Perspectivas metodológicas e teóricas:	16
CAPÍTULO 1: OLHARES LITERÁRIOS DO CONTEMPORÂNEO	28
1.1 Os Feminismos e Estudos Pós-Coloniais: um breve histórico	28
1.2 Dissonâncias da Linguagem: Tensões e ambiguidades pós-modernas.....	43
CAPÍTULO 2: TRANSPOSIÇÃO FICCIONAL NO STREAMING.....	62
2.1 Composição das personagens femininas na era do streaming	62
2.2 Vozes e Escutas Plurais: tecendo novas histórias de mulheres na ficção seriada. 84	
CAPÍTULO 3: TESSITURAS NARRATIVAS: DO ROMANCE À MINISSÉRIE ..	100
3.1 (Des)Construção das protagonistas.....	101
3.2 Violências à luz do Racismo e da Xenofobia	123
3.3 Os monólogos da vagina: a urgência das redescrições da(s) sexualidade(s) feminina(s).....	186
3.4 Maternidades Plurais.....	221
CONSIDERAÇÕES FINAIS - A nossa luta contínua	293
REFERÊNCIAS	299
FICHA TÉCNICA.....	306

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Gráfico de Triangulação Racial	37
Figura 2: Protagonistas: Episódio 6 “The Uncanny”	54
Figura 3: Reese Witherspoon e Kerry Washington	77
Figura 4: Tweet Reese Witherspoon	78
Figura 5: Kerry Washington, Celeste Ng e Reese Witherspoon	91
Figura 6: Mia e Pearl	93
Figura 7: Mia e Izzy.....	98
Figura 8: Episódio 1 – 26’56	107
Figura 9: Família Richardson	111
Figura 10: Mansão em chamas	115
Figura 11: Família Warren	118
Figura 12: Casa de Aluguel - Shaker Heights	121
Figura 13: Episódio 1 – 6’41	130
Figura 14: Episódio 1 – 5’55	132
Figura 15: Episódio 1 – 11’45	134
Figura 16: Episódio 1 –28’59	138
Figura 17: Episódio 1 - 43’27.....	145
Figura 18: Episódio 1 - 44’35.....	146
Figura 19: Episódio 1 - 45’35.....	147
Figura 20: Episódio 2 - 21’02.....	149
Figura 21: Episódio 2 – 10’39	150
Figura 22: Episódio 2 – 27’40	152
Figura 23: Episódio 2 – 29’17	156
Figura 24: Episódio 3 – 7’41	157
Figura 25: Episódio 3 – 10’43	158
Figura 26: Episódio 3 – 11’23	159
Figura 27: Episódio 3 – 12’09	162
Figura 28: Episódio 3 - 2’09.....	168
Figura 29: Episódio 3 – 46’58	170
Figura 30: Episódio 3 – 52’39	171
Figura 31: Episódio 3 – 53’56	173
Figura 32: Episódio 4 - 16’15.....	175
Figura 33: Episódio 4 - 25’54.....	176
Figura 34: Episódio 4 - 36’15.....	177
Figura 35: Episódio 4 – 39’17	180
Figura 36: Episódio 4 – 39’53	181
Figura 37: Episódio 5 - 46’36.....	182
Figura 38: Episódio 5 - 46’59.....	183
Figura 39: Episódio 8 – 12’55	184
Figura 40: Episódio 2 – 32’36	190
Figura 41: Episódio 2 – 34’56	192
Figura 42: Episódio 2 – 12’37	194

Figura 43: Episódio 2 – 44’03	195
Figura 44: Episódio 3 – 39’56	197
Figura 45: Episódio 3 – 40’18	198
Figura 46: Episódio 1 – 42’49	201
Figura 47: Episódio 1 – 51’46	203
Figura 48: Episódio 2 – 17’49	204
Figura 49: Episódio 1 – 7’33	205
Figura 50: Episódio 3 – 12’15	206
Figura 51: Episódio 7 – 2’56	210
Figura 53: Episódio 6 – 32’42	215
Figura 54: Episódio 7 – 46’07	218
Figura 55: Episódio 6 – 21’16	225
Figura 56: Episódio 6 – 50’34	231
Figura 57: Episódio 5 – 40’50	234
Figura 58: Episódio 7 – 56’09	234
Figura 59: Episódio 6 – 20’54	242
Figura 60: Episódio 7 – 37’50	248
Figura 61: Episódio 6 – 23’45	252
Figura 62: Episódio 6 – 28’42	254
Figura 63: Episódio 7 - 13’45.....	261
Figura 64: Episódio 7 - 35’17.....	262
Figura 65: Episódio 7 -55’09.....	264
Figura 66: Episódio 7 -59’30.....	264
Figura 67: Episódio 8 – 35’44	270
Figura 68: Episódio 8 – 39’05	271
Figura 69: Episódio 8 – 44’42	272
Figura 70: Episódio 8 – 56’06	274
Figura 71: Episódio 8 – 49’02	277
Figura 72: Episódio 8 – 52’09	278
Figura 73: Episódio 8 – 54’01	279
Figura 74: Episódio 8 – 55’08	280
Figura 75: Episódio 8 – 57’37	286

INTRODUÇÃO

“ser uma
mulher
é estar
pronta para a guerra,
sabendo
que todas as probabilidades
estão
contra você

- & nunca desistir apesar disso”.

(LOVELACE, 2018, p.49)

Motivações da pesquisa:

Desde criança sempre gostei de estudar, de ler e de recitar. Lembro quando decorei o meu primeiro poema, recitava para a minha família e para qualquer pessoa que estivesse interessada em me ouvir. Gostava de conversar, de contar e de repetir as histórias, por isso, um dos meus lugares preferidos era a biblioteca. Sempre estudei em escolas públicas, e fui a primeira pessoa da minha família a ter a oportunidade de fazer um curso superior. A universidade para mim, sempre foi um sonho, e ao mesmo tempo algo quase utópico.

Quando ingressei no curso de Letras na UFSCar, tive a oportunidade de trabalhar e estudar em diferentes áreas, e ter a certeza que seguiria com a Literatura. Fiz iniciação científica e o trabalho de conclusão de curso, estudando literatura feminina. Sempre gostei de ler as histórias escritas por mulheres e na faculdade aprendi a investigar como somos retratadas, bem como, a estabelecer um diálogo social com a nossa realidade, principalmente pelas docentes do curso.

No Mestrado, no meu projeto de pesquisa, continuei nutrindo o interesse nos estudos de literatura feminina e incluí também os estudos de Cinema, na mesma instituição. No PPGLit segui a minha trajetória com excelentes profissionais, que me ajudaram a tornar-me pesquisadora e professora. Além disso, tentei unir a teoria e a prática, me dedicando também à docência. Após o término do Mestrado, entrei no mercado de trabalho e continuei atuando como professora e entendendo cada vez mais a complexidade de ser mulher na nossa sociedade.

No ano de 2020, com o contexto pandêmico, o PPGLit ofertou a possibilidade de fazermos disciplinas como aluno especial a distância. Desse modo, tive a oportunidade de retomar os estudos no programa. Por conta da pandemia, o programa optou por

elaborar o processo seletivo também à distância e decidi participar. Logo, seria preciso pensar em um novo projeto de pesquisa.

Ainda nesse ano, assisti a série “Pequenos incêndios por toda parte” que me deslocou como espectadora, a pensar na relevância social das temáticas que tinham sido destacadas na série. Ao terminar, fiquei intrigada com a narrativa, pois trazia protagonistas femininas complexas, especialmente, ao figurar como nós mulheres somos retratadas, e ao mesmo tempo, na provocação de tantos debates que se correlacionavam, muitas vezes, de forma explícita, trazendo à tona temas como preconceito, racismo, xenofobia, maternidade, etc.

Logo, fui pesquisar sobre a série e averigui que tinha sido baseada em um livro. Fiquei surpresa e animada, pois soube também que a autora, Celeste Ng, tinha participado na criação do roteiro, bem como, as protagonistas, Reese Witherspoon e Kerry Washington. Dessa forma, fui despertada a ler o romance fonte homônimo. Após a leitura da obra, foi evidente para mim que a série ampliava e trazia outras questões, principalmente, do ponto de vista do feminino.

Esta constatação me fez examinar o contexto de produção e encontrei que a construção do roteiro ocorreu, em sua maioria, por mulheres, assim como a sua produção. Essas informações me trouxeram questionamentos e me instigaram a investigar esse olhar feminino, na composição das obras. Além disso, ao pesquisar esse modo de contar histórias, de forma plural de escrita colaborativa, em que várias vozes foram ouvidas, principalmente, retratando diferentes mulheres, em situações e contextos diversos.

Ao me deparar com uma série, que me estimulou a ler um livro, e ao mesmo tempo, que me motivou a analisar outras narrativas, histórias de vida, pensamentos, perspectivas, e principalmente outras vozes femininas, decidi fazer um projeto de pesquisa correlacionando o livro com a série. Nesse sentido, decidi continuar pesquisando sobre a literatura feminina e incluir a série televisiva nos meus estudos.

Sendo assim, é possível estabelecermos um diálogo entre distintas áreas do saber, e investigação, em que uma pode instigar a outra e vice e versa. Além disso, poder analisar obras contemporâneas que dialogam com o nosso contexto e com a nossa realidade é fundamental para nos mantermos conscientes e vivenciarmos de fato a alteridade. Em suma, evidenciar como o olhar feminino ocorre ao narrar as histórias de nós mulheres, tanto do ponto de vista de escrita como de produção televisiva, feita majoritariamente por mulheres.

Nesse contexto, as obras escolhidas demonstram problemas atuais, trazem ao debate questões que ainda precisam ser dialogadas socialmente, podem colaborar no processo de alteridade do espectador/leitor, contribuem para que nós mulheres sejamos ouvidas e possamos contar as nossas histórias e pensarmos em como a sociedade patriarcal ainda molda papéis e comportamentos sociais, inclusive, na contemporaneidade. Além disso, estimula o diálogo entre os estudos literários e audiovisuais, sem sobreposição e hierarquia de valores, independentemente do seu tempo, e contexto de produção.

Por fim, no processo de doutoramento iniciado em 2021, conheci a minha orientadora Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce, que com sororidade acolheu o meu projeto, contribuiu na tessitura desta tese e por meio de seu olhar feminino, me enriqueceu muito nessa jornada. Assim, estou ampliando os meus conhecimentos e principalmente, como mulher, estou constantemente aprendendo a me rasurar e me redescrever, ao investigar obras escritas e produzidas, por nós mulheres, e ao potencializar os estudos do feminino.

Perspectivas metodológicas e teóricas:

A obra literária, *“Pequenos incêndios por toda a parte”*, foi escrita pela autora americana Celeste Ng, em 2017. No mesmo ano, foi reconhecida e eleita nos Estados Unidos como um dos melhores livros pela Entertainment Weekly, The Guardian e The Washington Post. Assim como o primeiro livro da autora, *“Tudo o que nunca contei”*, lançado em 2014 e premiado pela Amazon, sua segunda obra: *“Pequenos incêndios por toda a parte toda parte”* é considerado um best-seller¹. Em março de 2020, foi lançada a série homônima pela plataforma de streaming Hulu, pertencente à Disney com oito episódios. No Brasil, ela está disponível na Amazon Prime.

¹ Este conceito pode ser entendido como cultura de massa, uma vez que esses livros vendem muito no mercado editorial. Além disso, podem também ser analisados pelo viés da indústria cultural, da sociedade de consumo, do capitalismo tardio etc, no entanto, não são focos nesta tese essas linhas teóricas. Nosso interesse é demonstrar, por meio de uma leitura pós-moderna, como a construção estética das obras, por meio do olhar feminino, pode suscitar uma construção de identidade e alteridade do leitor/espectador— já que, como best-seller, justamente por propor um diálogo distante das visões oriundas da cultura patriarcal, (e dentro das condições de recepção da maioria das pessoas), essas obras consideradas como cultura de massa têm o seu lugar também, sem atribuição de valor ou hierarquia (o que, de certo modo, contrariaria o próprio conceito de Pós-modernidade escolhido para nortear teoricamente a presente pesquisa).

Esta tese compreende nosso corpus de pesquisa, tanto o livro como a série, pela perspectiva do estudioso Antonio Candido, que debate o acesso à Literatura e à Arte como um direito social e humanitário. Em suas palavras, no texto “*O direito à Literatura*”:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidade, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 2012, p. 18).

Nessa concepção, esse direito nos traz a possibilidade de análise da Literatura e Arte de forma inclusiva e sem sobreposição de valor. Desse modo, considera que as criações poéticas, ficcionais e/ou dramáticas têm o seu lugar e relevância social. Portanto, propomos um aprofundamento voltado para a construção estética tanto do romance como de sua transposição², com o intuito de evidenciar como essas criações podem contribuir com a formação da identidade e com a construção da alteridade do seu público-alvo. Para isso, nossa metodologia de análise se dá na concepção poética do pós-modernismo, como estilo artístico e cultural, conforme Linda Hutcheon defende:

[...] O pós-modernismo explora, mas também ataca, elementos básicos de nossa tradição humanista, tais como o sujeito coerente e o referente histórico acessível, e é perfeitamente possível que seja isso que o torna tão insuportável aos olhos de Eagleton e Jameson. Os conceitos de originalidade e “autenticidade” artísticas, e de qualquer entidade histórica estável (tal como “o operário”), que são contestados, parecem ser essenciais à narrativa-mestra marxista desses dois críticos. Provavelmente, a pós-moderna indeterminação

² Esta terminologia visa respeitar o processo de criação e de produção do audiovisual, de arte independente e autônoma, para além dos conceitos de adaptação e de reprodução. Vale ressaltar que, nesta tese não adotamos o conceito de adaptação, pois ainda há interpretações que entendem essa terminologia meramente como uma cópia do texto fonte, ou seja, cobrando uma produção idêntica ao texto de origem. Desse modo, escolhemos a palavra transposição como conceito fundamental que transita entre os sistemas de signos, e que respeita a criação das obras de forma ampla, autônoma, original e independente do seu texto fonte.

de distinções sólidas é por definição, um anátema para o raciocínio dialético marxista, assim como também o é para qualquer posição, habermasiana de racionalidade iluminista. Essas duas influentes posturas de oposição ao pós-modernismo baseiam-se no tipo de metanarrativas totalizantes (Lyotard 1984a) que o pós-modernismo desafia - isto é, ao mesmo tempo usa e abusa delas. Juntamente com Nannie Doyle e outros, eu afirmaria que o aspecto positivo, e não negativo, do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados, reconhecendo declaradamente a “indissolúvel relação entre a produção cultural e suas associações políticas e sociais” (Doyle 1985, 169). Os discursos pós-modernos afirmam a autonomia e a mundanidade. Da mesma forma, participam da teoria e da práxis. Proporcionam um contexto coletivo e historicizado para a ação individual. Em outras palavras, não tenham negar o indivíduo, mas de fato o “situam”. [...] (HUTCHEON, 2011, p. 71).

Desse modo, a crítica literária salienta a importância do pós-modernismo para o leitor/espectador³ identificar os problemas sociais de nossa época, bem como, nos aproximar das obras produzidas na contemporaneidade, inclusive aquelas consideradas literatura de massa. Afinal, elas dialogam com a produção cultural da nossa atualidade e consequentemente podem colaborar para que o leitor/espectador tenha uma leitura crítica e política do nosso contexto e da nossa realidade. Vale ressaltar que a professora canadense também nos alerta a estarmos abertos à investigação para além do cânone literário. Ainda em suas palavras:

Contudo, as interpretações tremendamente influentes de Fredric Jameson com relação ao pós-moderno (1981b, 1982, 1983, 1984a, 1984b) só enxergam o segundo lado do paradoxo. E existe outro problema: a partir de que postura é possível atacar essa implicação do pós-moderno na cultura consumista? Será que existe uma postura exterior a ela, a partir da qual Jameson pode falar? Sem dúvida, ao contemplarem o cânone do ponto de vista de suas torres de marfim, críticos culturais tradicionalmente conservadores fizeram para si uma posição a partir da qual, por exemplo, condenam toda arte não-elevada como sendo não-arte, como sendo o produto da cultura comercial. Se transcodificarmos “comercial” para “cultura capitalista comodificada”, será que temos a perspectiva marxista equivalente, e será que ela garante essa externalidade privilegiada, sem os riscos da torre de marfim? Caso se participe da visão adorniana da total e absoluta dominação e manipulação da indústria cultural sobre todas as coisas, como é que até mesmo uma perspectiva marxista consegue realmente escapar à contaminação? Os paradoxos do pós-modernismo desafiam essa visão quase paranóica do poder do conceito totalizado da indústria cultural e qualquer tentativa de se estabelecer numa postura exterior a tal visão. Em outras palavras, se os processos de comodificação fossem tão dominantes como se afirma, toda a controvérsia a respeito da definição e do valor do pós-moderno não poderia sequer ocorrer. (HUTCHEON, 2011, p. 262).

³ Embora reconheçamos as especificidades dos conceitos do leitor e espectador ligados aos traçados literários e cinematográficos, neste trabalho não trataremos delas. Consideramos ambos os conceitos como receptores, tanto do texto escrito como da série.

Assim, é importante ressaltar que o pós-modernismo como método de investigação não faz hierarquização de obras, se opondo, assim, a uma superioridade de valor e consequentemente a uma visão mais tradicional e fechada de análise, especialmente, para os que acreditam, como Fredric Jameson, que o cânone literário pode ter maior relevância social⁴. Logo, escolhemos a perspectiva de Linda Hutcheon que propõe o pós-modernismo como modo de pensamento que provoca, questiona e cria outras possibilidades de interpretar o mundo, por meio de uma leitura mais aberta e acolhedora, para análise do nosso corpus. Por fim, salientamos ainda que consideramos, tanto o romance como a série, obras contemporâneas que podem deslocar o leitor/espectador para a produção de novos sentidos e significados.

Na contemporaneidade, muitas obras podem ter um maior alcance, especialmente, pelo advento da tecnologia, que favorece a expansão de divulgação em diferentes meios e contextos e consequentemente maior acesso do público-alvo. Com a internet, há também mudanças nos processos de composição das obras, em que podemos observar maior diálogo entre as mídias, sobretudo, no modo e em como narrar as histórias. O processo de interação se dá em diferentes meios, como por exemplo, nos cruzamentos entre cinema, televisão, streaming, videogame, quadrinhos, etc. Desse modo, a literatura de massa pode ser mais acessível, produzir outros significados, e ao mesmo tempo, demonstrar sintomas sociais de nossa época contribuindo para uma reflexão crítica, uma vez que pode absorver as condições atuais e retratá-las. Segundo Moura:

De preliminar, podemos concluir que, assim como, no século 19, os folhetins distraíam a classe operária e propagavam valores da burguesia (classe dominante a partir de então), no século 20 os produtos audiovisuais, sobretudo, dos Estados Unidos, cumpriram esse papel internacionalmente, já que a integração *econômica* do mundo possibilitava a entrada da produção estadunidense nos países por meio do cinema, da televisão e da publicidade. Hoje, a partir da terceira década do século 21, são as plataformas de *streaming* que cumprem esse papel distributivo e cativante. As plataformas entretêm uma sociedade global com acesso a áudio e imagem por diferentes meios, da tevê aos celulares, sob a influência da publicidade e de recomendações em redes sociais. É uma sociedade cheia de disposição para se divertir e aderir as narrativas que traduzem sintomas da época. (MOURA, 2023, p.28-29).

⁴ Esta tese não rejeita o método de análise e interpretação da crítica literária pelo viés marxista, mas sim, a possibilidade de entendimento que apenas o cânone literário pode ser considerado arte. Além disso, podendo assim promover uma leitura de superioridade e hierarquização das obras. Por fim, desconsiderando outras obras literárias, independentemente do seu contexto de produção, e questionando/comparando a valorização entre elas, inclusive, promovendo a falácia de que algumas não podem ser objetos de estudos.

Essa estratégia de produção e distribuição das obras pode também ser vista no nosso corpus, especialmente na divulgação da série, que concomitantemente trouxe à tona novamente a propagação do livro (2017), com nova edição e capa correspondendo a série (2020), com as personagens principais lado a lado. Sendo assim, a análise das protagonistas em contraste/tensão, pela leitura pós-moderna, produz diversos questionamentos sociais, ideológicos, econômicos, etc. Este olhar feminino é fundamental para entendermos como essas mulheres – como nós, mulheres – somos representadas hoje, seja no campo da literatura e/ou no audiovisual. É importante analisar como essas narrativas dialogam com o seu contexto de produção; qual a relevância em fazer essa releitura para o Brasil e para os Estados Unidos; qual o impacto para o telespectador/leitor ao conhecer esses personagens, sobretudo, as mulheres; e como as mesmas foram retratadas a fim de validar – ou não – os papéis atribuídos à mulher socialmente:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo está a altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, e de “citá-la” segundo a necessidade que não provem de maneira nenhuma do seu arbitrário, mas de uma exigência a qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p.72).

No século XXI, nesses dois países, percebemos avanços incontestáveis em relação ao papel social da mulher, tais como: participação política, divórcio, acesso ao ensino superior, controle da vida financeira, escolha ao se casar, etc. Contudo, há ainda um discurso predominantemente masculino em que muitas vezes as mulheres ainda são classificadas como objeto de desejo; almejadas na constituição de uma família, em que ainda são cobradas para serem mães e esposas, conforme o imposto/esperado socialmente, há séculos. Nessa concepção, os papéis sociais esperados de uma mulher são legitimados por padrões sociais, em geral, muito enrijecidos. Como nos alerta Elizabeth Grosz:

Se as mulheres pretendem desenvolver maneiras autônomas de autocompreensão e posições a partir das quais contestar o conhecimento e os paradigmas masculinos, a natureza específica e a integração (ou, quem sabe, falta de) entre o corpo feminino e a subjetividade feminina, e suas semelhanças e diferenças dos corpos e das identidades masculinas, devem ser articuladas. A especificidade dos corpos deve ser entendida mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica. De fato, não há corpo enquanto tal: existem apenas corpos – masculinos, femininos, negros, pardos, brancos, grandes ou pequenos – e a gradação entre

eles. Os corpos não podem ser representados ou compreendidos como entidades em si mesmos ou simplesmente num *continuum* linear em seus extremos polares ocupados por corpos masculinos ou femininos (com as várias gradações de indivíduos “intersexuados” no meio), mas como um campo, um *continuum* bi-dimensional na qual a raça (e possivelmente, até a classe, a casta ou a religião) formam especificações corporais. (GROSZ, 2020, p. 78).

Nesse contexto, investigar como os corpos femininos são construídos na linguagem televisiva e na literatura pela contemporaneidade é fundamental para entendermos como as mulheres podem ser representadas – para além dos padrões sócio-culturais. Tendo em vista que o corpus da pesquisa abrange uma narrativa televisiva e uma narrativa escrita, é importante nos atentarmos para o que o estudioso Ismail Xavier sinaliza sobre a necessidade de se observar esses dois meios específicos de construção de sentido: “Tornam o que é específico ao literário (propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico do cinema (fotografia, ritmo de montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens).” (XAVIER, 2003, p. 63). Logo, é fundamental entendermos o modo específico de construção de leitura relativo à narrativa escrita e à televisiva.

Além disso, este estudo se faz necessário, uma vez que uma minissérie pode ter um alcance mundial, ser assistida por diferentes nações, inclusive por aquelas que ainda não têm igualdade de gênero, como a nossa. Desse modo, a compreensão do olhar ao qual uma narrativa literária/televisiva é vinculada é extremamente importante para que possamos refletir politicamente sobre a nossa sociedade. Conforme nos ensina Lopes:

Quando uma novela galvaniza o país, nesse momento ela atualiza seu potencial de sintetizar o imaginário de uma nação, isto é, a sua identidade, ou o que é o mesmo, de se expressar como nação imaginada. Essa representação, ainda que estruturalmente melodramática e sujeita à variedade de interpretações, é aceita como verossímil, vista e apropriada como legítima e objeto de credibilidade. Há um consenso na literatura em denominar esse imaginário como moderno, uma vez que as novelas movimentam os imaginários modernos da nação sobre alguns eixos temáticos recorrentes e que, em síntese, são: a mobilidade social, a nova família, a diversidade sexual, racial, étnica, a afirmação feminina, a renovação ética. (LOPES, 2009, p.31).

O modo de narrar por diferentes meios de comunicação se atrela ao contexto de produção e conseqüentemente aos avanços tecnológicos. A Literatura e a Televisão se reinventaram inclusive no contexto pandêmico do Coronavírus (COVID-19), acompanhando assim as transformações que a internet⁵ permite, especialmente, no

⁵ É importante sinalizar que o contexto de pós-produção e divulgação das criações artísticas acompanha as inovações tecnológicas, dessa forma, nesta tese também temos como referências bibliográficas,

diálogo da arte com o audiovisual. Sendo assim, é possível também observarmos o avanço mundial das narrativas por meio do *streaming*, de acordo com Leonardo Moura:

Em 2020, o mercado de *streaming* sofreu forte expansão. Mesmo com estádios fechados e produções nacionais e internacionais paralisadas, a Globo relançou o Globoplay. A partir de então, além de um catálogo de séries, novelas e *reality shows* sob demanda, passou a oferecer ao assinante a possibilidade de assistir, na mesma plataforma, à programação ao vivo dos canais pagos da emissora, como SportTV, Multishow, GNT, GloboNews etc. Ainda nesse ano a Disney lançou, mundialmente, seu serviço de *streaming*, o Disney +, com sucessos produzidos em seus estudos de animação e produções que vinham sendo adquiridas de forma estratégica ao longo dos anos a fim de aumentar a competitividade de seu catálogo.

O grupo Disney passou a incluir a franquia Star Wars (com séries inéditas), documentários da National Geographic e filmes da Marvel. Combinando acervo e produção original, essas plataformas – além de outras, como Apple TV+, Paramount+, Starzplay (hoje Lionsgate+), Star + (também do grupo Disney) e Amazon Prime Video – estruturaram-se para atrair a atenção do consumidor. A HBO Max surgiu em maio de 2020 e passou a disputar mundialmente uma porção do tempo do consumidor dedicado às telas e, acima de tudo, ao bolso. (MOURA, 2023, p.8).

Nesse cenário, ocorreu a criação da série a ser estudada nesta tese, *Pequenos Incêndios por toda a parte* (2020) da Disney. Na minissérie, a construção das personagens femininas pôde ser vista na criação do roteiro, em que várias vozes foram ouvidas, inclusive a de Celeste Ng (autora do nosso corpus). Essa pluralidade de vozes trouxe também outras temáticas, que foram adicionadas/aprofundadas no enredo da série, tais como a temática do racismo, da sexualidade e dos privilégios. Conforme nos ensina bell hooks⁶, é fundamental analisarmos as imagens criticamente, como um ato político:

Muita gente nos Estados Unidos resiste à ideia de que as imagens têm uma intenção ideológica. Isso também é verdade para o público negro. Um questionamento crítico implacável às vezes é a única prática capaz de perfurar a barreira de negação que os consumidores de imagens constroem para não ter que encarar o quanto o mundo real da criação de imagens é político – e que a política da dominação influencia a forma como a grande maioria das imagens que consumimos é elaborada e comercializada. Grande parte das pessoas negras não quer pensar criticamente sobre os motivos pelos quais são capazes de sentar no escuro do cinema e sentir prazer com imagens que ridicularizam e zombam da negritude. [...] (HOOKS, 2019, p. 38-39).

Nesse sentido, identificar pautas racistas e sexistas dentro dos arcos narrativos é necessário. A urgência desses debates é pautada também na visão da autora paquistanesa Rafia Zakaria, em seu livro “*Contra o Feminismo Branco*” nos revelando a partir de suas próprias vivências que as mulheres que estão fora do centro de poder são

diversos formatos que ajudam na análise do corpus, tais como: sites de divulgação do universo pop, ranking de séries assistidas, twitter, entrevistas, notícias, etc.

⁶ Esta tese respeita a escrita do nome minúsculo da autora enfatizado em sua obra.

invisibilizadas, é preciso também entendermos quais são as possibilidades de cada uma de nós, conforme nossa origem:

Muitas das mulheres que marcharam em 2017 queriam mostrar sua oposição política à eleição do presidente Donald Trump. Ainda assim, mesmo enquanto elas protestavam, aquelas que alegaram não ver cor fracassaram em compreender que para mulheres negras e marrons, a eleição de Trump apresentava uma ameaça verdadeira. Pior ainda: elas não usaram o ativismo daquele momento para compreender o papel que o apoio de mulheres brancas à supremacia branca desempenhou na eleição. Em 2020, quando Trump perdeu, foi de novo revelado que mulheres brancas aumentaram seu apoio a ele, e 55% delas votaram pela reeleição do presidente. O número é particularmente revelador, porque, depois da eleição de 2016, poucas mulheres brancas (tais como aquelas já citadas) viam racismo como um problema entre elas. Também é notável que mais de 80% das mulheres negras, a porcentagem mais alta demograficamente, tenham votado contra o presidente Donald Trump. (ZAKARIA, p.256-257, 2021).

Afinal, compreender quais foram as estratégias levantadas e adicionadas na narrativa televisiva é essencial para a compreensão dessa transposição, que pode ser mais complexa (HUTCHEON, 2011). Ademais, uma das principais mudanças da série (específico do audiovisual) está na própria caracterização das protagonistas, em que uma delas é negra. bell hooks afirma que:

A crise da feminilidade negra só pode ser abordada, com o desenvolvimento de lutas de resistência que enfatizem a importância de descolonizarmos nossas mentes, desenvolvendo uma consciência crítica. Políticas feministas podem ser parte integral da renovação da luta pela libertação negra. Mulheres negras, particularmente aquelas que escolheram ser sujeitas radicais, podem se mover em direção à transformação social que irá abarcar a diversidade de nossas experiências e necessidades. Transmitindo coletivamente nossos conhecimentos, nossos recursos, nossas habilidades e nossa sabedoria de uma para a outra, criamos um novo local onde a subjetividade negra radical pode ser nutrida e sustentada. (HOOKS, 2019, p. 127).

Nesse âmbito, entender o processo criativo, tanto da literatura como do audiovisual, é importante para a discussão da figuração dessas mulheres contemporâneas. Na elaboração da série, a produtora Hello Sunshine evidencia sua intenção em promover histórias que tenham mulheres protagonistas em suas narrativas. O roteiro propõe, por meio do drama familiar, a discussão dos papéis sociais de suas personagens, promovendo questionamentos, tais como: quais são os desafios, as escolhas e possibilidades que, de fato, elas podem ou puderam fazer? O que a sociedade espera delas?

Rafia Zakaria nos revela ainda, a importância das narrativas de mulheres:

Ao me encaminhar para este final, tentei construir um argumento para a possibilidade de ver o mundo por meio dos olhos de outras mulheres. Esse é um desafio individual e coletivo, e devemos começar pela compreensão de

que esse é um desafio que as mulheres de cor têm executado há séculos, não por terem uma grande compaixão ou terem a qualidade de se importarem inerente à raça, mas pela necessidade de sobreviver em um mundo controlado por brancos. Agora é hora de mulheres brancas se juntarem a elas nessa tarefa e compartilhar o fardo. (ZAKARIA, p.270, 2021).

Sendo assim, é preciso destacar que os estudos culturais demonstram que há interseccionalidades que precisam ser compreendidas e debatidas. Conforme a Lei Maria da Penha está prevista em nossa constituição cinco tipos de violência doméstica e familiar contra a mulher: física, psicológica, moral, sexual e patrimonial. Afinal, há uma somatória de opressões que nossos corpos femininos carregam, sobretudo, na nossa sociedade patriarcal. A minissérie contribuiu para adicionar e enfatizar essas sutilezas de classe, gênero, etnia e orientação sexual.

Portanto, esta tese visa investigar a figuração das personagens femininas no romance *Pequenos Incêndios por toda a parte* (2017) de Celeste Ng, e na minissérie homônima (2020); a proposta é compreender, a partir dos estudos culturais, como essas mulheres podem ser vistas pelo viés das minorias⁷, BHABHA (1998), e evidenciar as dissonâncias da linguagem, RORTY (2007), por meio da pós-modernidade. Além disso, demonstrar como a construção estética das obras pelo olhar do feminino traz novos desdobramentos de análise, sobretudo pela leitura em paralelo das protagonistas, e salientar como esse olhar feminino, pode contribuir para formação de identidade e construção de alteridade do leitor/espectador, uma vez que ele pode se pensar e pensar/aceitar o outro.

Desse modo, o objetivo é analisar criticamente, a construção estética das narrativas, as estratégias poéticas usadas na composição do corpus, ou seja, tanto na narrativa televisiva como no romance; com o intuito de compreender como alguns assuntos estão imbrincados nas tessituras narrativas da análise das personagens, e como esse olhar feminino desdobra em vários temas a serem compreendidos, tais como: corpo feminino, identidade de gênero, opressão patriarcal, conflitos familiares, casamento, aborto, maternidades plurais, racismo, xenofobia, sexismo, bullying, lesbofobia, interseccionalidade, privilégios, trabalho doméstico, profissão, etc. Nessa concepção, a

⁷ Este conceito é apresentado pelo crítico Homi Kharshedji Bhabha que debate minoria como grupos que estão fora do centro de poder, considerados como marginalizados e/ou silenciados perante a nossa sociedade, e não em relação às questões numéricas ou de censo demográfico dos países. Conforme nos ensina BHABHA (1998), somos minorias em relação aos grupos predominantes da nossa sociedade patriarcal, que em sua maioria é figurada pelo homem, branco e heterossexual.

estrutura da tese foi dividida em 3 capítulos, em que demonstraremos uma breve apresentação de cada um deles.

O primeiro capítulo é intitulado “Olhares Literários do Contemporâneo” insere o corpus dentro do contexto da pós-modernidade, com o intuito de apresentar brevemente as teorias que serão utilizadas para a análise do romance e da série. Para isso, apresentaremos a problemática de pesquisa, e como esses termos e conceitos do contemporâneo são importantes para aprofundarmos a análise das personagens femininas do corpus. Nessa perspectiva, propõe apresentar os conceitos críticos e suas correlações, demonstrando como as obras apresentam movimentos de tensões e ambiguidades do contexto moderno ao contemporâneo, atrelando o contexto histórico, social e ideológico dos enredos, a fim de contribuir com a análise das personagens femininas.

Além disso, identificando as dissonâncias da linguagem, a partir de um discurso de centro, privilegiando a minoria, BHABHA (1998), e um olhar plural para a diversidade; localizando esse discurso de centro e demonstrando como isso acontece dentro das narrativas identificando quais são os recursos estéticos que acabam engendrando esse tipo de dissonância da linguagem, ou seja, analisando como esse discurso de centro acaba sendo escolhido e eleito nas estratégias estéticas das obras.

Por fim, apresenta um breve histórico sobre os Feminismos e Estudos Pós-Coloniais, promovendo voz aos que são silenciados, em especial, nós mulheres a partir do reconhecimento de uma sociedade patriarcal e consequentemente de suas opressões de classe, gênero, raça e sexualidade; com o intuito de analisar as construções dos elementos narrativos na composição do corpus, identificando as estratégias escolhidas como recursos estéticos e poéticos que compõe cada obra.

O segundo capítulo é denominado como “Transposição Ficcional no Streaming” e tem o objetivo de sintetizar o processo de produção audiovisual e a importância de seu formato específico: minissérie de televisão, demonstrando que a filmografia realizada pela Hello Sunshine ocorreu por meio de uma pluralidade de vozes, ou seja, respeitando uma escrita colaborativa de roteiristas. Dessa forma, almejamos compreender quais foram as estratégias levantadas e adicionadas na narrativa televisiva correlacionando com a problemática da pesquisa, para a compreensão dessa transposição, que pode ser mais imbricada (HUTCHEON, 2011).

Ademais, as atrizes protagonistas, Reese Witherspoon e Kerry Washington, também são produtoras executivas da série, bem como a autora do romance, Celeste Ng.

Nessa concepção, esse capítulo apresenta brevemente a autora do romance, e o seu processo de criação da obra literária e posteriormente televisiva. Afinal, a escolha da cidade/espço dos enredos, ocorreu de forma proposital, retrata também a vida de Celeste Ng a partir de vivências da sua infância, pois foi criada em Shaker Heights, e da sua voz feminina como americana de origem asiática.

O objetivo central deste capítulo é compreender criticamente que o conteúdo/forma minissérie produzida pelo streaming dialoga com características do folhetim a telenovela (sobretudo pelo fato de ser uma narrativa seriada, ao investigarmos a construção da obra televisiva a cada episódio), e com estratégias do drama e melodrama (especialmente pelos recursos audiovisuais escolhidos na composição dos arcos narrativos da série); proporcionando também uma leitura entre forma e conteúdo na elaboração dessas personagens. Além disso, visamos dialogar com os conceitos também demonstrados no primeiro capítulo, a fim de analisar as personagens femininas da minissérie.

Desse modo, evidenciamos como os recursos audiovisuais escolhidos na produção dessa minissérie colaboraram na transposição das personagens, especialmente, ao demonstrar como ampliaram a complexidade das protagonistas, pois outras camadas estéticas foram adicionadas, tais como as questões sobre racismo e sexualidade. Logo, é fundamental entendermos o modo artístico e estético de construção da minissérie também como veículo de discussão dessas mulheres.

O terceiro capítulo denominado como “Tessituras Narrativas: do romance à minissérie” tem o propósito de estabelecer um diálogo entre o primeiro e o segundo capítulo da tese, demonstrando como os conceitos e termos apresentados ocorrem nas narrativas em diálogo, promovendo uma leitura comparativa dessas mulheres. Em síntese, compreender a figuração dessas personagens femininas complexas das narrativas, tanto na “fábula” como na “trama”, como nos ensina Ismail Xavier:

“Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar de fábula, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em trama para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador), por meio do texto, do filme, da peça.” (XAVIER, 2003, p. 65).

Além disso, entender como seus núcleos familiares aproximam-se por meio da convivência de mães e filhas, mas também do entendimento do que é ser mulher na

nossa sociedade, quais são os papéis sociais esperados ou impostos e quais as possibilidades de escolhas ou não.

Nesse sentido, a análise das personagens femininas tem o intuito de promover para o leitor um encadeamento lógico da análise crítica atrelando o campo estético e social das obras, considerando o modo específico de construção de leitura relativo ao audiovisual e à narrativa escrita, XAVIER (2003). Para este fim, demonstraremos por meio das dissonâncias da linguagem, RORTY (2007), quais são as aproximações e os distanciamentos possíveis, encontrados tanto no romance como na série, sobretudo, a partir da análise crítica das personagens femininas, ou seja, a partir da figuração das mulheres do corpus, e do entendimento dessas vozes.

Dessa forma, esse capítulo analisa as personagens femininas em paralelo entre romance e minissérie, demonstrando outras tensões que foram adicionadas na transposição dessas mulheres, dialogando também com o “contexto de criação” conforme nos explica Linda Hutcheon:

“Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica, por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2011, p. 54).

Nessa perspectiva, como já apontado no capítulo 2, a série traz interseccionalidades para a identidade de suas personagens, em especial, no que diz respeito à raça e a sexualidade, promovendo um olhar para as minorias, BHABHA (1998), e dialogando também com o seu “contexto de criação” HUTCHEON (2011).

Portanto, proporcionando um olhar crítico e contínuo para a escuta e o acolhimento de temas muitas vezes considerados polêmicos, que foram trazidos de cada enredo, a fim de explicitar e evidenciar que, na maioria das vezes, nós mulheres somos silenciadas e é preciso dizer o indizível, redescrever um vocabulário socialmente imposto, e promover por meio de lutas coletivas o questionamento de padrões sociais e culturais.

CAPÍTULO 1: OLHARES LITERÁRIOS DO CONTEMPORÂNEO

“as
mulheres
bem gordas,
as mulheres velhas,
as mulheres pobres,
e as mulheres trans,
as mulheres sapatas,
as mulheres judaicas,
e as mulheres negras,
e as mulheres do islã,
as mulheres inválidas,
as mulheres indígenas,
as mulheres doentes mentais,
as mulheres doentes crônicas,
as mulheres neurodivergentes,
& todas as pessoas
às margens
desta página.

juntas & somente juntas
iremos finalmente

SURGIR. SURGIR.
SURGIR. SURGIR.
SURGIR. SURGIR.
SURGIR. SURGIR.
SURGIR. SURGIR.
SURGIR. SURGIR.
SURGIR. SURGIR.
SURGIR. SURGIR.
SURGIR.

- nenhuma de nós será deixada nos cantos escuros e empoeirados.”

(LOVELACE, 2018, p.187)

1.1 Os Feminismos e Estudos Pós-Coloniais: um breve histórico

O olhar para o feminino é recente e acompanha todo um processo histórico de formação social. Em cada sociedade há uma relação ainda delicada quando o tema central é a mulher. Historicamente, a mulher é subalternizada em relação ao homem, tanto na vida pública quanto na vida privada, ou seja, no convívio social - nas relações sociais e de trabalho (quando é possível) - e também dentro do ambiente familiar. Além disso, há falácias sobre a própria temática do feminismo que, de acordo com a definição básica de sua origem, deveria ser entendida como a luta pela igualdade política, jurídica e social entre homens e mulheres por direitos civis. No entanto, o termo é ainda polêmico e sua definição mal interpretada, há vários discursos de senso comum em

diferentes sociedades, em que o predominante é entender o termo pelo viés da superioridade feminina em relação ao homem. O feminismo na definição de bell hooks:

“Feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão”. Adoro essa definição, que apresentei pela primeira vez a mais de dez anos em meu livro *Feminist Theory: From Margin to Center*. Adoro porque afirma de maneira muito clara que o movimento não tem a ver a com ser anti-homem. Deixa claro que o problema é o sexismo. E essa clareza nos ajuda a lembrar que todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas. Como consequência, mulheres podem ser tão sexistas quanto homens. [...] Para acabar com o patriarcado (outra maneira de nomear o sexismo institucionalizado), precisamos deixar claro que todos nós participamos da disseminação do sexismo, até mudarmos a consciência e o coração: até desapegarmos de pensamentos e ações sexistas e substituí-los por pensamentos e ações feministas (HOOKS, 2019, p.13).

A ativista bell hooks denuncia ainda que o sexismo é o problema para a luta feminista. Portanto, é fundamental entendermos a definição de sexismo, que é o preconceito e a discriminação baseada no gênero ou na orientação sexual do indivíduo. Além disso, muitas vezes essa discriminação também está associada ao machismo e à misoginia que ainda é muito comum em nossa sociedade patriarcal, simplesmente por sermos mulheres. Logo, a luta feminista perpassa por educar a sociedade para não aceitarmos e também não elaborarmos discursos ou atos discriminatórios e exploratórios.

Nesse âmbito, precisamos entender como a luta feminista se dá ao longo da história. Desde a Revolução Francesa (1789) há uma busca por direitos civis, inspirada pelos ideais do Iluminismo. Nessa época, pode-se observar que os direitos dos homens foram ampliados, porém isso não ocorreu com as mulheres. Nesse contexto, duas figuras femininas podem ser destacadas, por meio de seus escritos, são elas: a francesa Olympe de Gouges (1748 – 1793) no seu texto “*Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*” publicado em 1791; e a inglesa Mary Wollstonecraft (1759 – 1797) em sua publicação “*Reivindicação dos direitos da mulher*”, ambas lutavam pelos direitos das mulheres. No próximo século, outro nome de relevância nessa luta é o da filósofa marxista Rosa Luxemburgo (1871-1919), que trouxe a disputa na perspectiva da mulher operária, considerando a classe social. Nesse contexto, o movimento feminista, com a Revolução Industrial, evidenciou-se de forma organizada a partir do século XIX, e seus avanços são intitulados também como ondas feministas, de acordo com o marco temporal da época. É preciso evidenciar que esses avanços não significam progressos,

mesmo porque várias pautas já levantadas ainda coexistem e não foram superadas, conforme a filósofa Ilze Zirbel (2021) aponta em seus estudos.

Desse modo, esses períodos históricos podem ser estudados a partir de três ondas já consolidadas - hoje alguns estudiosos apontam que estamos vivendo a quarta onda - as quais contribuíram com os estudos feministas, dando visibilidade para as contradições sociais e levantando uma luta feminina em relação aos direitos básicos, que deveriam ser garantidos por lei. Muitas conquistas feministas ocorreram por meio de denúncias de mulheres, que foram fundamentais para trazer o tema ao debate, tais como: direito ao voto, ao divórcio, aos estudos formais, aos direitos civis e trabalhistas e etc. Graças a essas vozes femininas, muitos direitos foram conquistados e as mulheres foram ouvidas e tornaram-se cidadãs. Ao longo da luta feminista, os feminismos desmembraram-se em várias vertentes, conforme seus avanços: o feminismo radical, o feminismo liberal, o feminismo marxista ou socialista, o feminismo negro, o feminismo interseccional, o feminismo decolonial, ecofeminismo, etc. Nessa perspectiva, vamos mencionar as três ondas em que os feminismos foram ampliando suas demandas para a emancipação feminina.

A primeira onda ocorreu no final do século XIX na Inglaterra (ZIRBEL, 2021), também pode ser denominada como Movimento Sufragista, em que sua reivindicação primordial estava atrelada ao voto feminino, tanto no ato de votar, como também, em ser votada. Nesse período, é importante destacar que as mulheres de classe alta lutavam por igualdade em relação aos homens de sua classe; já as mulheres de classe média - feministas liberais - lutavam por educação e empregos formais; e as mulheres operárias reivindicavam por melhores condições de trabalho e salários. Todas essas demandas específicas estavam atreladas à igualdade política e consequentemente igualdade jurídica, e assim cada propósito estava associado às mudanças das leis. A principal voz de destaque feminina dessa onda foi Emmeline Pankhurst (1858 – 1928), conhecida como líder das *suffragettes* (mulheres que reivindicavam o direito ao voto), tidas como militantes radicais.

Em 1893, a Finlândia foi o primeiro país a garantir o voto feminino. Nos Estados Unidos o voto feminino ocorreu em 1920, porém, sendo apenas na década de 1960 concedido às mulheres e homens negros em todos os estados americanos. É importante ressaltar que além do direito ao voto, as mulheres negras estadunidenses lutaram também pela abolição da escravidão, pois as mulheres brancas encontravam-se em

negação ao pensamento de raça e gênero em conjunto, como dupla opressão. De acordo com bell hooks:

Elas entraram para o movimento apagando e negando a diferença, sem pensar em raça e gênero juntos, mas eliminando raça do cenário. Priorizar gênero significou que mulheres brancas podiam assumir o palco, dizer que o movimento era delas, mesmo ao convocar todas as mulheres para aderir. A visão utópica de sororidade evocada em um movimento feminista que inicialmente não considerava diferença racial ou a luta antirracismo séria não captou o pensamento da maioria das mulheres negras/não brancas. A maioria das mulheres negras individuais, predominantemente ativistas do movimento desde a origem, permaneceu no lugar. Quando o movimento feminista começou, ainda era raro haver integração racial. Várias pessoas negras estavam aprendendo a interagir com as brancas, fundamentadas na ideia de se tornarem parceiras pela primeira vez na vida. Não é de se estranhar que mulheres negras individuais que escolheram o feminismo estivessem relutantes em apresentar sua consciência em relação à raça. Deve ter sido uma sensação maravilhosa para elas ouvir mulheres brancas evocando sororidade, em um mundo em que viam as brancas, sobretudo, como exploradoras e opressoras (HOOKS, 2019, p. 90-91).

Uma potência nesses desafios foi a voz feminina de Sojourner Truth (1797 – 1883). Essa ativista e abolicionista negra trouxe a ótica ao olhar do feminino pelo racismo no convívio social das mulheres negras, muitas vezes incompreendido inclusive por mulheres brancas. Angela Davis enfatiza que:

Ao longo dos anos 1850, convenções locais e nacionais atraíram números crescentes de mulheres para a campanha por igualdade. Não era um fato incomum que Sojourner Truth comparecesse a esses encontros e, apesar da inevitável hostilidade, se levantasse e tomasse a palavra. Ao representar suas irmãs negras – tanto as escravas como as “livres” –, ela transmitia um espírito de luta à campanha pelos direitos das mulheres. Essa foi a excepcional contribuição histórica de Sojourner Truth. E, caso as mulheres brancas tendessem a esquecer que as mulheres negras não eram menos mulheres do que elas, sua presença e seus discursos serviam como um lembrete constante. As mulheres negras também obteriam seus direitos (DAVIS, 2016, p. 73-74).

O principal discurso de Sojourner Truth é intitulado “*Não sou uma mulher?*”, pronunciado em 1851 em Ohio, na Convenção dos Direitos da Mulher. Carla Akotirene demonstra a contribuição desse discurso para o pensamento feminista, sobretudo, destacando a ancestralidade da interseccionalidade como método de análise que o feminismo negro, nos trouxe:

O pensamento feminista se deu mediante a construção a ferro e águas atlânticas, e a interseccionalidade veio até nós como ferramenta ancestral. Não por acaso, Sojourner Truth, nascida acorrentada ao escravismo, vendida em leilão aos nove anos de idade, junto ao gado, tornou-se pioneira do feminismo negro. Em discurso de improviso *Eu não sou uma mulher?*, 11 proferido em 1851, durante a Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, em Akron, ela denunciou que “ninguém nunca me ajudou a subir nas carruagens, nem pular poças de lama [...], eu tive treze filhos e vi a maioria ser vendida pra escravização”. Nestes fragmentos, a intelectual pioneiramente articula raça, classe e gênero, questionando a categoria mulher universal,

mostrando que se a maternagem obrigatória revela um destino biológico para todas as mulheres, seria apropriado ressaltar que os filhos e as filhas das africanas eram vendidos escravizados (AKOTIRENE, 2019, p. 25).

Lembrando que a maioria das mulheres brancas, por conta de seus privilégios, muitas vezes oprimia e excluía as demandas e necessidades das mulheres negras das reivindicações e lutas feministas. Além disso, conforme Angela Davis pontua, no início do movimento, mulheres brancas se opuseram às mulheres negras terem voz na Convenção de Seneca Falls em 1848, por isso, a ausência de mulheres negras. Posteriormente, no mesmo ano, o movimento de libertação negra foi aprovado na Convenção Nacional das Pessoas de Cor Libertas aprovando uma resolução sobre a igualdade das mulheres.

Já no nosso país, o direito ao voto ocorreu em 1932 apenas para mulheres maiores de 21 anos, assalariadas/alfabetizadas - em 1985 para as alfabetizadas. Em 2015, a Arábia Saudita foi o último país a reconhecer esse direito feminino, ou seja, as lutas e possibilidades femininas acompanham um diálogo histórico, ideológico, econômico, social e cultural, conforme o contexto em que nós mulheres estamos inseridas.

A segunda onda feminista tem destaque entre as décadas de 1950 a 1990, e a reivindicação predominante está relacionada às questões de sexualidade feminina, tais como: a saúde, o prazer, a liberdade sexual e os direitos reprodutivos. Além disso, no âmbito familiar há debates sobre a violência doméstica, racismo e opressão de classe, reivindicados por mulheres negras e latinas (ZIRBEL, 2021). Vale ressaltar que em 1960, a pílula anticoncepcional foi inventada e com isso, podemos observar uma mudança de comportamento sexual para além das questões de procriação/maternidade e sim do prazer/liberdade sexual. A década de 1960 a 1970 é considerada a mais radical, principalmente, pelo debate dos direitos reprodutivos da mulher. Logo, a decisão de planejamento familiar torna-se uma possibilidade para mulheres privilegiadas economicamente.

Nesse período histórico, a principal voz é a de Simone de Beauvoir (1908 – 1986), seus trabalhos contribuíram imensamente para a definição do ser mulher não como algo meramente biológico, mas sim, por meio da construção social. Na obra literária desse corpus, podemos entender esse posicionamento por meio de uma leitura em paralelo das protagonistas:

Desde sempre, a Sra. Richardson tivera uma vida ordenada e regimentada. Pesava-se uma vez na semana e, embora seu peso não oscilasse mais do que

um quilo e meio, o que o médico garantia que era normal, ela se esforçava para se manter nele. {...}Fora criada para seguir regras, para acreditar que o bom funcionamento do mundo dependia de sua obediência, e era isso que fazia: seguia e acreditava. Tinha um plano desde a infância, e o seguira à risca: escola, faculdade, namorado, casamento, trabalho, hipoteca, filhos. [...] Basicamente, fizera tudo certo e construíra uma vida boa, a vida que queriam, que todos queriam. Mas lá estava aquela Mia, um tipo totalmente diferente de mulher levando uma vida bem distinta, que parecia criar as próprias regras sem culpa. (NG, 2018, p. 91)⁸

Elena Richardson, na sua construção identitária revela como a sua criação familiar está atrelada a cumprir um papel social esperado do ser mulher, como um padrão a ser seguido sem ser questionado. Esta padronização comportamental demonstrou que a opressão sofrida pelas mulheres de forma geral estava atrelada à função reprodutiva da mulher. Ademais, une-se também a concepção de que o capitalismo sustenta essa ideologia pelo patriarcado, considerando assim, as ideias marxistas, reivindicadas pelas feministas socialistas marxistas. Vale ressaltar, que as feministas lésbicas também reivindicaram sobre a heteronormatividade bem como sua relação com o patriarcado, capitalismo e colonialismo (ZIRBEL, 2021).

Com isso, o pensamento de que a mulher seria frágil e precisaria casar-se é posto em xeque, uma vez que existiu uma idealização da mulher como feminina e maternal. Esse período é marcado pela “queima dos sutiãs”, em que esses ideais de feminilidade foram questionados, assim como os estereótipos da beleza disseminados socialmente. É preciso lembrar que nessa época, várias mulheres assumiram profissões tidas como masculinas. Outra percepção, da luta feminina nesse período se dá pelas ecofeministas, conforme Ilze Zirbel, essas militantes correlacionaram à opressão das mulheres, exploração da natureza, e evidenciaram a dualidade entre povos nativos (inferiores) e colonizadores (superiores).

⁸ Mrs. Richardson had, her entire existence, lived an orderly and regimented life. She weighed herself once per week, and although her weight did not fluctuate more than the three pounds her doctor assured her was normal, she took pains to maintain herself. Each morning she measured exactly one half cup of Cheerios, the serving size indicated on the box, using the flowered plastic measuring cup she'd gotten from Higbee's as a new bride. Each evening, at dinner, she allowed herself one glass of wine-red, which the news said was most beneficial for your heart- a faint scratch in the wineglass marking the right level to pour. Three times weekly she took an aerobics class, checking her watch throughout to be sure her heart rate had exceeded one hundred and twenty beats per minute. She had been brought up to follow rules, to believe that the proper functioning of the world depended upon her compliance, and follow them-and believe-she did. She had had a plan, from girlhood on, and had followed it scrupulously: high school, college, boyfriend, marriage, job, mortgage, children. [...] She had, in short, done everything right and she had built a good life, the kind of life she wanted, the kind of life everyone wanted. Now here was this Mia, a completely different kind of woman leading completely different life, who seemed to make her own rules with no apologies [...]. (NG, 2020, p. 79-80).

A filósofa também aponta que a partir da década de 1990, nos Estados Unidos, há indícios para a terceira onda feminista, sobretudo, pelo ativismo de Rebeca Walker que em seu ensaio *“Tornando-se a terceira onda”* convocava várias jovens para a luta feminista. Desde o surgimento do feminismo até a contemporaneidade, há uma preocupação sobre as perspectivas de todas essas reivindicações estarem atreladas a uma única identidade, a de sermos mulheres, privilegiando um discurso generalista. No entanto, Ilze Zirbel argumenta que:

Feministas latinas, negras, revolucionárias, proletárias, lésbicas, pró-sexo, antipornografia (dentre outras) fomentaram o debate feminista por todo o século XX, evidenciando a grande diversidade do feminismo (de indivíduos, grupos, pautas, estratégias). É possível dizer que com o avanço das novas tecnologias de comunicação, esses grupos conquistaram maior visibilidade no início da década de 1990, ao lado das feministas brancas e de classe média que as mídias tradicionais colocavam em evidência. Além disso, as ferramentas conceituais elaboradas na década anterior, como os conceitos de gênero, interseccionalidade, consubstancialidade do poder, conhecimento situado, e vários outros, ultrapassavam as barreiras da academia, onde haviam sido cunhados. Questões que eram pensadas em pequenos grupos (como os problemas atrelados ao capacitismo e ao etarismo ou enfrentados por pessoas trans e feministas comunitárias e indígenas) entraram na pauta de variados grupos de feministas. As ferramentas teóricas possibilitaram um aprofundamento de análise das variadas e simultâneas formas de opressão vivenciadas por uma mesma mulher, assim como da questão das diferenças e da diversidade internas ao movimento feminista. As novas mídias, por sua vez, possibilitaram a disseminação dessas análises e ideias para além das fronteiras locais de uma maneira acelerada.” (ZIRBEL, 2021, p.22).

Os desafios do ser mulher são enormes e os estudos mais recentes sobre os feminismos apontam para o procedimento metodológico de análise das mulheres, pelo viés da interseccionalidade. Esse conceito nos ensina a possibilidade de ampliarmos o nosso olhar e entendimento do ser mulher, para além das questões de gênero. Esse método de análise adiciona novas camadas na compreensão do feminino, uma vez que há diferentes mulheres dentro de cada contexto social. Nessa concepção, é importante entendermos quais são os privilégios - ou não - que cada mulher - possui, ou seja, há exclusões sociais que demarcam para além da questão de gênero, como classe e raça que contribuem para desigualdades em todos os níveis. Carla Akotirene define o surgimento e definição da interseccionalidade como:

Surge da crítica feminista negra às leis antidiscriminação subscrita às vítimas do racismo patriarcal. Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado 3 – produtores de avenidas

identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p. 18-19).

O termo interseccionalidade cunhado pela professora e jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw é atualmente utilizado nos feminismos interseccionais. Vale ressaltar que, nós mulheres nos aproximamos pela categoria gênero. No entanto, ao extrapolarmos essa categoria e nos aprofundarmos nos atravessamentos sociais, de classe e raça, nos distanciamos. Haja vista, os acontecimentos históricos que comprovam essas diferenças, conforme demonstramos, por exemplo, pelo direito ao voto, em que a mulher branca teve esse direito antes da mulher negra, assim como, possibilidades formais de estudar, trabalhar, escrever, etc. Por fim, é importante destacar que há sim uma dívida histórica nas tratativas de nós mulheres, e dentro da categoria mulher, há ainda outras camadas de opressão e de discriminação para além da questão de gênero.

Desse modo, a interseccionalidade evidencia como é necessária a articulação do sexismo, racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, especialmente, para as mulheres negras, com intuito de denunciar as relações opressoras nas interações sociais e estruturais da nossa sociedade. No Brasil, ainda podemos verificar várias camadas de opressão, entre nós mulheres, principalmente, em uma sociedade capitalista e patriarcal, como por exemplo, na maioria das vezes, nas relações de trabalho. De acordo com a reportagem do Brasil de Fato, em março de 2023, sobre o trabalho doméstico: *“Elas são 91% da categoria, sendo que 65% negras; classe ainda sofre todo tipo de discriminação e abuso.”* Esse dado pode nos mostrar que o trabalho doméstico, em sua maioria se dá por nós mulheres, entretanto, há ainda diferenças dentro dessa classe trabalhista, nesse caso, há um número maior de mulheres negras. Nessa perspectiva interseccional, a empregada doméstica, em sua maioria, pode ser identificada como a seguinte identidade: mulher, pobre e negra.

O ser mulher na nossa sociedade é atravessado por várias opressões, assim, se acrescentarmos ainda a camada de sexualidade, por exemplo, haverá ainda outras formas de discriminação e exclusão. A interseccionalidade nos demonstra que ser mulher é sofrer opressões, porém, as opressões são distintas e permeiam as singularidades de cada uma de nós. O termo ainda nos ajuda a avaliar e medir as peculiaridades de cada existir, chamando a atenção e nos obrigando para que olhemos para os lugares de existência, o modo de existir de cada uma de nós. Portanto, a

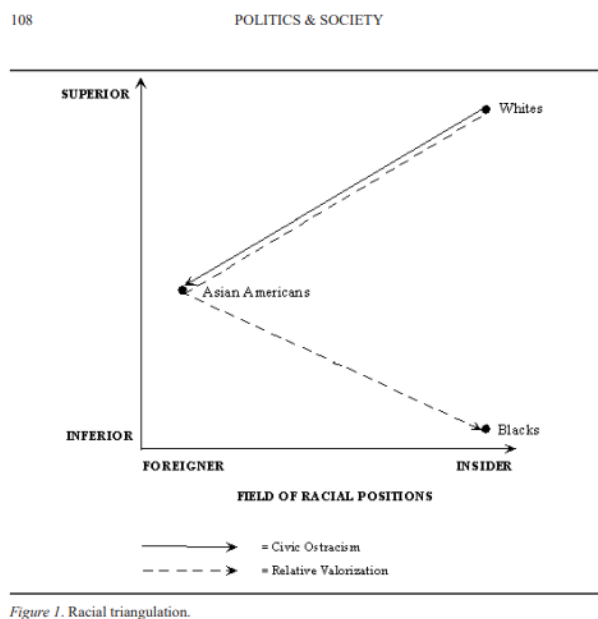
interseccionalidade, como teoria e método de análise, estuda como as identidades sociais são sobrepostas e/ou interseccionadas nos grupos minoritários, e como se relacionam nas estruturas opressoras, dominantes e discriminatórias. Ainda nas palavras de Carla Akotirene:

A amefricanidade proposta por Lélia Gonzalez, na década de 1980 e, em seguida, a abordagem decolonial, consolidada nos anos 2000 de modo cabal, através de Maria Lugones, pensadora argentina, criticam a postura missionária da civilização ocidental – metodologicamente interseccionam as estruturas de raça, gênero, sexualidade, nação e classe, estabelecendo coro latino-americano contra o colonialismo, imperialismo e monopólio epistêmico ocidental (AKOTIRENE, 2019, p. 33).

Essas opressões vivenciadas pelas mulheres negras são retratadas por meio do feminismo negro. Na série desse corpus, a família Warren, constituída pela protagonista Mia Warren e sua filha Pearl, figura várias cenas de racismo e preconceito. A partir da análise das personagens negras na minissérie há o destaque para outras bordas de exclusão, para além do ser mulher, como o feminismo negro pontua. Desde o início da narrativa televisiva, Mia já demonstra o seu desconforto ao ver a filha convivendo muito com a família Richardson, e teme esse contato, pois sabe que o convívio entre brancos e negros em grande parte das vezes é opressor; o que se torna evidente ao decorrer dos episódios.

Corroborando com essa abordagem, o estudo da professora e cientista política Claire Jean Kim, da Universidade da Califórnia Irvine, demonstra, por meio da análise gráfica de triangulação racial entre brancos, asiáticos e negros, o *epifenômeno do colonialismo e da escravidão*:

Figura 1: Gráfico de Triangulação Racial



Fonte: Kim (1999).

O estudo sociológico comprova, por meio das comparações raciais, como os privilégios entre as raças persistem historicamente nos Estados Unidos desde o século XIX. Gabriela Shimabuko, pesquisadora e militante do movimento asiático, atualiza esse debate em nosso país:

Aliada a esta leitura do “Oriente”, a teoria da triangulação racial de Claire Jean Kim (1999) explica por que a entrada de leste asiáticos é permitida no Brasil, mesmo numa época marcada por ansiedades pronunciadamente eugênicas. Embora racialmente inferiores aos brancos, asiáticos ainda são tidos como racialmente superiores em relação aos negros. Ademais, as leituras de ambos grupos racializados (asiáticos como bons trabalhadores *versus* negros enquanto trabalhadores incompetentes) se retroalimentam e configuram o mito da minoria modelo, que dita a superioridade cultural de asiáticos que ascendem social e economicamente, em contrapartida a outras minorias racializadas, sendo simultaneamente uma justificativa da pobreza de grupos marginalizados como epifenômeno do colonialismo e da escravidão, e uma defesa do mito da democracia racial nas Américas. Por outro lado, Kim também aponta que asiáticos são vistos como estrangeiros, menos pertencentes que brancos e negros, o que suscita a questão da integração do imigrante japonês e de seus descendentes não apenas na sociedade, mas também no imaginário brasileiro. (SHIMABUKO, 2018, p.6-7).

Dessa forma, podemos evidenciar como o convívio entre as minorias está atrelado às relações de poder, sobretudo, por meio dos processos de colonização e de escravidão, seja nos Estados Unidos, no Brasil e mundialmente. Gabriela Shimabuko, organizadora do projeto Perigo Amarelo, acrescenta ainda em suas pesquisas as diversas

intersecções identitárias, trazendo para o debate por meio de coletivos (também digitais), discussões sobre o feminismo asiático e direitos LGBTQIAPN+ no nosso país.

Nesse âmbito, podemos destacar uma *quarta onda do feminismo*, em que há uma organização coletiva por meio das mídias sociais, conforme já demonstrado por Ilze Zirbel. De acordo com o Jornal da Unesp:

Ao longo da década de 2010, organizaram-se na internet brasileira diversos coletivos de jovens para discutir questões como identidade, discriminação e xenofobia. Entre as iniciativas estão o grupo Estudos Asiático-Brasileiros (no Facebook) e os coletivos Yo Ban Boo (no YouTube), Plataforma Lótus, Perigo Amarelo e Asiáticos pela Diversidade, entre outros. (JORNAL DA UNESP, 2022).

O feminismo asiático continua na sua luta desde o século XIX, e na atualidade, adiciona também pautas como: representatividade, inclusão étnica e racial, estigmas sociais, estrangeirismo, objetificação, fetichização, crime de ódio, etc. Desse modo, outros debates que a quarta onda do feminismo nos traz é a criação de uma consciência coletiva, a partir de experiências/relatos individuais na internet, evidenciado pela militância feminina das novas gerações.

Na Literatura, a criação de conteúdo também teve alterações em seus formatos, por exemplo, a elaboração de *instapoemas* (poemas curtos publicados em redes sociais). Diversas personalidades aderiram a uma lógica invertida de publicação, como por exemplo, Amanda Lovelace que primeiro lançou seus poemas por conta própria no Tumblr e no Instagram; para posteriormente publicar seus premiados livros best-sellers por editoras.

A poetisa americana traz em suas obras diversas pautas, tais como: suicídio, autoaceitação, relacionamentos tóxicos, gordofobia, assédio sexual, transtornos alimentares, traumas, doenças mentais, automutilação, sexismo, etc. Além disso, como feminista argumenta que: "*Se você não se considera uma feminista em 2018 é porque é mal informada sobre o que representa esta luta*". Amanda Lovelace é ganhadora de prêmios como: Goodreads Choice Awards e Best Poetry; ela atualiza o debate contemporâneo do ser mulher, e são delas todas as epígrafes utilizadas no início de cada capítulo, e a primeira epígrafe desta tese.

A segunda epígrafe é da poetisa brasileira Mel Duarte, que também é instapoeta, tem várias obras publicadas e divulgadas em diferentes canais multimeios. De acordo com o seu linkedin: escritora, poeta, slammer, palestrante, locutora e produtora cultural foi a primeira mulher vencedora do *Rio Poetry Slam* (Competição Mundial de Poesia

Falada), e a primeira slammer negra a lançar um disco de poesia falada, em 2019, intitulado “Mormaço - Entre outras formas de calor”. Em suas palavras:

“O amor une as pessoas, todo mundo tem algo para falar a respeito desse sentimento. Por outro lado, entendi que como mulher negra eu tinha outras responsabilidades, tudo isso depois que eu comecei a frequentar os saraus e ter referências vivas de outras pessoas que também escreviam. Fui crescendo e sentindo outras necessidades. Me vi muito política, com necessidade de falar sobre muita coisa. Os saraus me ajudaram muito a ter consciência política e social” (AGÊNCIA AIDS, 2022).

Os poemas de Mel Duarte simbolizam a representação da mulher negra brasileira, e seus versos debatem diferentes temas, tais como: processo de empoderamento feminino, voz revolucionária da mulher negra, estereótipos em relação à mulher negra, processo de aceitação estética da mulher negra, poesia marginal, literatura afro-brasileira, etc. Mel Duarte vivencia e faz sua arte como fonte de resistência e transformação social, ela também atualiza o que é ser mulher em nossa sociedade, do seu ponto de vista, a partir de sua experiência como mulher negra.

Nesse sentido, esta tese utiliza também a interseccionalidade com método de análise, identificando as opressões vivenciadas pelas personagens tanto do romance como na série, evidenciando também a abordagem do feminismo decolonial. Como ressalta a filósofa e pesquisadora Susana de Castro:

“Feminismo decolonial” nomeia uma corrente dos feminismos subalternos, contra-hegemônicos, que incluem também os feminismos pós-coloniais, negro, comunitário e indígena, cujas representantes, intelectuais não brancas, denunciam o racismo de gênero e a forma como a geopolítica do conhecimento silencia as vozes das intelectuais e dos intelectuais subalternos, isto é, todas as pessoas não brancas, indígenas, negras, chicanas, latinas, indianas, asiáticas, afrodescendentes, mestiças, imigrantes, e as vozes de sexualidade dissidente, pessoas transexuais, gays e lésbicas dos países periféricos do capitalismo (antes chamados de países do terceiro mundo, em desenvolvimento). (CASTRO, 2020).

É importante salientar que o feminismo decolonial dá voz às mulheres que historicamente não tiveram a oportunidade de se expressar formalmente, especialmente, por questões de desigualdade social, considerando também o seu lugar de origem geográfica. Como pudemos observar, a história da escrita feminina, por exemplo, iniciou-se a partir das mulheres brancas de países hegemônicos. As mulheres negras, ao repensarem estes pontos de vista, criaram possibilidades de entrecruzar as questões de gênero e raça, conforme nos ensinou o feminismo negro. Com o feminismo decolonial, há ainda a finalidade de promover debates para as consequências das colonizações, oportunizar o olhar das colonizadas a partir dos contextos geopolíticos e suas culturas,

favorecer os discursos antipatriarcal, anticapitalista, antirracista e anti-imperialista. Logo, dar voz às minorias, BHABHA (1998), de diferentes localidades, principalmente, com o intuito de descolonizar o nosso olhar.

O intuito é promover esse debate a partir da análise das personagens femininas, demonstrando como as mulheres do corpus foram construídas, tanto na literatura como no audiovisual. A fundamentação teórica também se dá a partir dos estudos da pós-modernidade, evidenciando as dissonâncias da linguagem, como nos ensina Rorty (2007), demonstrado anteriormente. Uma vez que as personagens são representadas por diferentes opressões de raça, gênero e classe, como o feminismo negro nos alerta. Há ainda opressões geopolíticas e de sexualidade, como o feminismo decolonial também considera, inclusive dentro do cânone feminista:

[...] O apagamento das experiências de mulheres negras, asiáticas e marrons tem significado o apagamento de suas políticas, e as duas coisas precisam ser reavaliadas urgentemente como parte integral do cânone feminista. Para que essas experiências fiquem explícitas, feministas de todos os tipos devem trabalhar em prol do desenvolvimento de suas próprias genealogias, para olhar para as mulheres em suas vidas e suas histórias que não têm sido consideradas “feministas” por não espelharem os projetos e as prioridades de mulheres brancas. Esse trabalho já vem sendo feito por muitas escritoras comprometidas em contar as histórias de mulheres de cor. Expressar e documentar experiências é valioso por si só, um processo vital de afirmação e solidariedade coletiva. Mas também é um catalisador para revitalizar a política, de maneira que estratégias e objetivos feministas alcancem além dos interesses de mulheres brancas e da classe média para chegar em todas aquelas mulheres que têm suas histórias e políticas hoje invisibilizadas, e essas necessidades, por terem sido sistematicamente não atendidas e omitidas por séculos, são muito urgentes. Além disso, documentar experiências também é valioso como uma afirmação de humanidade, solidariedade e experiência coletiva, que são importantes formas de autocuidado para mulheres de cor e marginalizadas. (ZAKARIA, p.27-28, 2021).

A autora muçulmana também compartilha o método de análise a partir da interseccionalidade. Rafia Zakaria sugere a reconstrução do feminismo, considerando a igualdade pela diversidade entre todas nós mulheres. Além disso, evidencia o pensamento feminista negro, asiático e marrom trazendo-os para o centro do debate. A advogada ainda nos alerta para a diferença entre as classes sociais:

O impacto de classe é ainda mais inflado se a pessoa pertence a uma minoria racial. Entre as pessoas negras dos Estados Unidos, 21% vivem abaixo da linha de pobreza, assim como 17% dos hispânicos e 24% dos povos nativos dos Estados Unidos e do Alasca.¹⁰ Em contraste, apenas 9% dos brancos vivem na pobreza. Quanto mais abaixo da linha alguém está, maior é a possibilidade de vivenciar a “extrema pobreza”, em que os ganhos das pessoas são menos da metade do que a quantidade da linha de pobreza. Estima-se que 44% daqueles abaixo da linha de pobreza/ estejam em “extrema pobreza”.

De acordo com o Centro de Progresso Americano, mulheres de todas as raças têm taxas mais altas de pobreza do que homens de todas as raças e etnias. Entre as mulheres negras, 23% vivem na pobreza, com 17% das mulheres hispânicas e quase 25% das mulheres pertencentes aos povos nativos dos Estados Unidos e do Alasca.

Esses números são importantes porque representam a extensão do problema. De acordo com os estatísticos que reuniram esses dados, uma das principais razões para mulheres de cor não conseguirem sair da pobreza é o fracasso do mecanismo de redistribuição econômica tal qual os programas governamentais para assistência alimentícia, auxílios, habitação social e assim por diante. A importância de melhorar esses programas cada vez mais negligenciados é enorme; eles precisam ser reformados e melhorados para que mulheres de cor conquistem paridade. (ZAKARIA, p.249-250, 2021).

Na obra literária desse corpus, a personagem Bebe Chow é figurada como mulher, chinesa, mãe solo e imigrante, sua *experiência significativa* contribui para a abertura múltipla de olhares femininos no enredo. Além disso, aponta também para outras bordas, muitas vezes de menor importância, corroborando olhares para outras diversidades de vivência do feminismo, principalmente, em relação à maternidade:

[...] Mia se deu conta de que, no mínimo ela tivera depressão pós-parto, talvez até um surto psicótico pós-parto. A bebê não mamava e o leite da mãe tinha secado. Ela havia perdido o emprego – um trabalho que pagava o salário mínimo para colocar copos de isopor dentro de caixas de papelão – quando fora ao hospital para ter o bebê, e não tinha para comprar leite em pó. No fim das contas – e essa parte Mia achava que não podia ser coincidência –, ela, desesperada, fora até um corpo de bombeiros e deixara a bebê diante da porta.

Dois policiais tinham encontrado Bebe vários dias depois, deitada debaixo de um banco de praça, desacordada por causa da desidratação e da fome. Tinham-na levado até um abrigo, onde deram-lhe banho, a alimentaram, receitaram antidepressivos, e a liberaram três semanas depois. Mas àquela altura ninguém sabia lhe dizer o que tinha acontecido com a bebê. Um corpo de bombeiros, insistira ela, havia deixado a bebê em um corpo de bombeiros. Não, ela não lembrava qual. Andara com a bebê no colo por toda a cidade, tentando decidir o que fazer, até que passara diante de um corpo de bombeiros com as janelas acesas e aquecidas naquela noite escura, e tomara a decisão. Quantos corpos de bombeiros havia na cidade? Mas ninguém a ajudava. Ela havia perdido o direito de abandonar a menina, disse a polícia. Eles sentiam muito, mas não podiam lhe dar mais informações. (NG, 2018, p. 154-155).⁹

⁹ [...] Mia realized, perhaps even a postpartum psychotic break. The baby wouldn't nurse, and her milk had dried up. She had lost her job-a minimum-wage post packing Styrofoam cups into cartons-when she'd gone into the hospital to have the baby, and had no Money for formula. At last-and this was the part tha Mia felt could not vê a coincidence-she had, in desperation, gone to a fire station and left her baby on the doorstep. Two policemen had found Bebe several days later, lying under a park bench, unconscious from dehydration and hunger. They'd brought her to a shelter, where she'd been showred, fed, prescribed antidepressants, and released three weeks later. But by then no one could tell her what happened to her baby. A fire station, she had insisted, she'd left the baby at a firestation. No, she couldn't remember which. She had walked with the baby in her arms, round and round the city, trying to figure out what to do, and at last she'd passed a station, the Windows glowing warms against the dark night, and she'd made up her mind. How many fire stations could there be? But no one would help her. When you left her, you terminated your rights, the police told her. Sorry. We can't give you any more information. (NG, 2020, p. 141).

Esse novo olhar por meio de outras vozes femininas, também se dá pelas personagens secundárias das mulheres do romance e da minissérie, é fundamental para a compreensão do feminismo decolonial. Sendo assim, conforme nos ensina Françoise Vergès (2019), esse entendimento visa colaborar para práticas: antipatriarcal, anticapitalista, antirracista e antissexista. Afinal, o feminismo decolonial também privilegia olhares para fora do centro de poder, ressaltando assim outras possibilidades de narrativas, de (re) contar histórias e de novos acolhimentos, inclusive pela geopolítica.

Nessa perspectiva, Terry Eagleton, nos ensina que a leitura crítica das obras pelo viés da política feminista ajuda o leitor/espectador, a ter consciência de que os corpos femininos são oprimidos, subordinados e controlados:

A segunda área em que a ação cultural e a ação política uniram-se estreitamente é no movimento feminino. É da natureza da política feminista que os signos e as imagens, a experiência escrita e dramática, devem ter significação especial. O discurso em todas as suas formas é de interesse óbvio para os feministas, seja como instâncias onde se pode perceber a opressão da mulher, seja como instâncias em que ela pode ser desafiada. Em qualquer política em que coloque o jogo a identidade e o relacionamento, renovando a atenção para com a experiência vivida e o discurso do corpo, a cultura não precisa argumentar para chegar à relevância política. Na verdade, uma das realizações do movimento feminino foi redimir frases como a “experiência vivida” e o “discurso do corpo”, libertando-as das conotações empiristas que lhe foram dadas por grande parte da teoria. “Experiência já não precisa significar um recurso a uma esfera situada fora dos sistemas de poder e das relações sociais, a uma esfera das certezas privilegiadas do que é particular, pois o feminismo não estabelece distinções entre as questões do sujeito humano e as questões da luta política. O discurso do corpo não é uma questão de gânglios lawrecianos e suavidades noturnas, mas uma política do corpo, uma redescoberta de sua sociabilidade por meio de uma consciência das forças que o controlam e subordinam. (EAGLETON, 2006, p.324-325).

Portanto, esse estudo dá voz aos que são silenciados, em especial, a nós mulheres, a partir do reconhecimento de uma sociedade patriarcal e consequentemente de suas opressões de classe, gênero, raça e sexualidade; com o intuito de analisar as construções dos elementos narrativos na composição do corpus, evidenciando as estratégias escolhidas como recursos estéticos e poéticos que compõe cada obra.

1.2 Dissonâncias da Linguagem: Tensões e ambiguidades pós-modernas

“lutar incansavelmente
pelas suas irmãs

& não se esquecer
de oferecer a mão para

todos os empurrados tão para fora
das margens

do papel
que estão

b
a
l
a
n
ç
a
n
d
o

na
beirinha.

- *tem bastante espaço para todos nós.*”

(LOVELACE, 2018, p.181)

O contexto histórico, social, econômico, cultural e ideológico das obras escolhidas para esta tese, encontra-se no período contemporâneo. Este, por sua vez, pode ser retratado a partir do ano de publicação do livro, 2017, e do ano de lançamento da minissérie, 2020. As narrativas se passam na década de 90 e, logo, entendermos esse período histórico – o contemporâneo – é fundamental para a análise das personagens femininas, pelo viés do diálogo com a arte e a sociedade.

Nesta tese, trabalhamos com a concepção da professora canadense Linda Hutcheon, tanto na definição de contemporaneidade como na de pós-modernidade. A crítica literária define o período contemporâneo por meio da cronologia histórica, ou seja, a partir da década de 1960. Já a pós-modernidade, é pensada pela estudiosa como um modo de operar estético, cultural, político, social e artístico, que traz um traçado específico de funcionamento da arte no sentido geral (literatura, música, cinema, escultura, etc.). Hutcheon enfatiza que:

Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (cf. Kroker e Cook 1986) ele realmente não descreve um fenômeno cultural internacional, pois basicamente o europeu e (norte e sul) americano. Embora o conceito de

modernismo seja em grande parte, anglo-americano (Suleiman 1986) isso não deve restringir a essa cultura a poética do *pós-modernismo* [...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político [...]. (HUTCHEON, 2011, p. 20).

É preciso salientar, com Hutcheon, que Contemporaneidade e Pós-modernidade, não são necessariamente sinônimos e sim conceitos distintos, como nos ensina Linda Hutcheon. Assim, uma obra pode não estar localizada no contemporâneo e ainda assim, pode apresentar um traçado mais pós-moderno; pode ser analisada em diálogo com o pós-modernismo, como modo de operar, independente de sua localização temporal. O corpus desta tese é contemporâneo, ou seja, tanto a narrativa literária como a seriada estão localizadas temporalmente no período entendido como contemporâneo (de 1960 pra cá) e, ainda, dialogam com o modo de operar estético, cultural, político, social e artístico pós-moderno.

É importante ressaltar que o pensamento pós-moderno dialoga com um pensamento crítico advindo do Romantismo ou, de maneira mais geral, da Modernidade. Assim, retomando um pouco as prerrogativas românticas, enquanto a tradição clássica privilegia um olhar para o coletivo, para o universal e para o igual, os românticos elegem um olhar para o específico, para o singular e para o plural. Esses movimentos de tensões e ambiguidades possibilitam um fazer estético e poético, um modo cultural de operar pela ambivalência. Esta, por sua vez, pode ser vista pelo paradoxo entre a mudança e a continuidade, ou seja, há – nessa passagem da época clássica para a Modernidade – ao mesmo tempo, um olhar questionador para o passado, a valorização do presente e ainda a ideia de reformulação, ao despertar outros apontamentos, para o futuro. Afinal, a pós-modernidade herda isso da Modernidade, quando retoma o que está subvertendo e ao mesmo tempo dialoga com a sua tradição. Segundo Octávio Paz:

“[...] desde o princípio do século XIX fala-se da modernidade como uma tradição e se pensa que a ruptura é a forma privilegiada da mudança. Ao dizer que a modernidade é uma tradição, cometo uma ligeira incorreção: deveria ter dito outra tradição. A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.” (PAZ, 2013, p.15-16).

O poeta nos ensina que a ruptura inaugurada pela Modernidade romântica traz, por meio da perspectiva crítica, uma reformulação constante e consciente, tanto do passado como do momento presente, remodelando e reinventando ininterruptamente outras tradições. Karin Volobuef contribui para a reflexão em torno dessa tradição da ruptura, inaugurada pelos românticos:

Embora as diversas vanguardas tenham se empenhado em negar o Romantismo, sua essência era basicamente romântica, viram que elas também foram regidas pela atitude de ruptura para com o passado e tudo o que se configura como antigo. No entanto, Paz (1984) observa que esta negação de tudo o que é tradicional – uma atitude instaurada pelo Romantismo – foi exaurida pelo movimento de vanguarda. Com o esgotamento de potencial crítico - o qual deveria ser gerado pela capacidade de reflexão e pelo ímpeto criativo e original, mas que ganhou um caráter normativo - delineia-se uma época na qual a modernidade contraria seu próprio princípio de mudança, abrindo o mundo para a pós-modernidade. (VOLOBUEF, 2008, p. 24).

Os românticos, inaugurando a Modernidade, priorizaram um olhar para o mundo que opera pela ambivalência, pelo descontínuo, pela subjetividade e pela pluralidade. Logo, a pós-modernidade – guardado o seu contorno específico, que pretendemos delinear – recupera, com outros fins, esse movimento crítico da Modernidade – mas sem o vislumbre utópico de qualquer totalização ou absoluto. Afinal, a pós-modernidade recupera o pensamento crítico, sem buscar uma verdade absoluta, acolhendo assim diferentes modos de existir, e não desaloja nenhum centro de verdade operante atual, para colocar outro no lugar. Por fim, a pós-modernidade propõe ainda uma perspectiva crítica também por parte do leitor, com o intuito que ele costure as narrativas.

Nesse sentido, Camila da Silva Alavarce destaca essa importância:

Portanto, o leitor se configura como elemento central dessa categoria de texto literário, já que deve localizar os aspectos que se encontram, implicitamente, em tensão. Assim, esse tipo de discurso – ambíguo, paradoxal, contraditório e incongruente – espera do leitor não apenas o sentimento de prazer suscitado pela leitura, mas também a responsabilidade do uso da imaginação e da perspicácia na construção do sentido. Esses discursos ocasionam, também, um tipo de prazer – o prazer estético, como veremos no capítulo 6 –, contudo, essa espécie de “deleite” só ocorrerá após a decodificação pelo leitor das “pistas” que sinalizam a incongruência. (ALAVARCE, 2009, p. 20).

Desse modo, o leitor tem um papel ativo na interpretação textual e na busca constante em desvendar as tensões das narrativas. Nessa concepção, entrando um pouco na construção das narrativas, é essencial pensarmos na estrutura da criação das personagens, bem como, no método escolhido de análise pelo leitor. Há enredos que podem inferir de forma bem marcada, personagens tipificados, ou bons ou maus.

Assim, pode ocorrer uma leitura por meio da construção dos heróis como mocinhos, em oposição aos vilões como bandidos. No entanto, essa visão dicotômica de análise dos personagens, pode ser questionada, sobretudo, a partir da construção em diálogo. Esta, por sua vez, pode sinalizar uma narrativa que funcione como pós-moderna, ao instigar a análise das personagens como um caleidoscópio, ou seja, a partir de sua pluralidade. Nesta tese, propomos por meio da análise pós-moderna, evidenciar o contraste, identificar o paralelo, buscar o entre-lugar, relativizar e fugir dos absolutos, dos extremos e das hierarquias relacionadas à construção das personagens. Ademais, propõe a perspectiva crítica como essencial para refletirmos a partir de outras visões de mundo, e questionarmos verdades absolutas e fixas, independentemente da noção temporal dos enredos.

Portanto, a pós-modernidade, retoma o pensamento crítico da Modernidade romântica, herda dos românticos a postura crítica, mas distancia-se da utopia romântica (na idealização de verdade absoluta e totalidade). Afinal, há um acolhimento para além de uma “narrativa única” – não realizada pelos próprios românticos, a despeito do conceito de “gênio”.¹⁰ Por fim, a pós-modernidade favorece também o recontar das narrativas, a partir da pluralidade, de olhares e vozes dissonantes.

Nessa perspectiva, Linda Hutcheon nos instiga a olhar para a Literatura e a Arte por meio de uma poética, em diálogo com outras áreas do saber, promovendo assim, uma leitura mais aberta, amparada pela prática e pela teoria cultural. Em suas palavras:

Portanto, ao escrever sobre essas contradições pós-modernas, obviamente eu não gostaria de cair na armadilha de propor uma “identidade transcendental” (Radhakrishnan 1983, 33) ou uma essência para o pós-modernismo. Em vez disso, considero-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma “poética”, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com o qual passamos a organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais. Conforme observou Tzvetan Todorov, numa posterior ampliação e tradução de sua *Introdução a Poética*, de 1968, “A literatura é inconcebível fora de uma tipologia dos discursos” (1981, 71). Tanto a arte como a teoria a respeito da arte (e da cultura) devem fazer parte de uma poética do pós-modernismo. Richard Rorty propôs a existência de momentos “poéticos” “ocorrendo periodicamente em muitas e diferentes áreas da cultura – na ciência, na filosofia, na pintura e na política, bem como na lírica e no drama” (1984b, 4). Mas não seria um momento que ocorre por coincidência: ele seria fabricado, e não constatado. [...]

¹⁰ Curioso notar que o pensamento romântico está orientado para a crença no gênio, o qual carrega a ideia de verdade, sendo o grande mediador do “infinito” para o “finito”, por meio da figura de um herói. (GUINSBURG, J. ROSENFELD, A., 2002).

Uma poética do pós-modernismo não propicia nenhuma relação de causalidade ou identidade entre as partes ou entre a arte e a teoria. Ofereceria apenas como hipóteses provisórias, sobreposições constatadas de interesse - no caso, especificamente em relação às contradições que julgo que caracterizam o pós-modernismo. Seria uma questão de ler a literatura por intermédio dos discursos teóricos que a circula (Cox 1985, 57), e não sendo contígua à teoria. Não implicaria considerar a teoria literária como uma prática intelectual especificamente imperialista que ultrapassou a arte (H. White 1978b, 261); nem implicaria acusar a arte auto-reflexiva por ter criado uma teoria “que cresceu para dentro”, na qual “tendências críticas e literárias específicas se reforçaram mutuamente até chegarem a uma rede hegemônica” (Chénétier 1985, 654). A interação entre a teoria e prática do pós-modernismo é uma interação complexa de reações compartilhadas a provocações comuns. (HUTCHEON, 2011, p. 31-32).

Nesse âmbito, a poética do pós-modernismo, como estilo artístico e cultural, sinaliza uma nova linguagem. Essa linguagem é mais acolhedora ao diverso e está em constante renovação. Linda Hutcheon, nos orienta também a observar o texto como discurso e como ficção, inclusive o discurso histórico. Conforme salienta:

Assim como Derrida, Michel Foucault nos pediu que olhássemos para as coisas de maneira diferente, que mudássemos o nível de nossa análise saindo de nossas tradicionais divisões disciplinares e entrando no nível do discurso. Portanto, já não devemos lidar com a "tradição" ou com "o talento individual", como Eliot queria que fizéssemos. O estudo das forças anônimas de dissipação substitui o estudo dos acontecimentos e das realizações "assinalados", cuja coerência é dada pela narrativa retrospectiva; as contradições desalojam as totalidades; as descontinuidades, as lacunas e as rupturas são privilegiadas em oposição à continuidade, ao desenvolvimento, à evolução; o particular e o local assumem o valor antes mantido pelo universal e pelo transcendental. Para Foucault, são as irregularidades que definem o discurso e suas muitas redes interdiscursivas possíveis na cultura. Para a história, a teoria e a arte pós-modernas, isso significou uma nova consideração sobre o contexto, a textualidade, o poder de totalização e os modelos de estrutura contínua. (HUTCHEON, 2011, p. 132).

Essa possibilidade de analisar o texto contesta a ideia de “narrativa mestra”, como encontrada em grande parte das narrativas tradicionais, como verdade absoluta e inquestionável. A estudiosa nos alerta para a importância de interpretarmos o texto como discurso e ficção para instigar nossa leitura, como leitor/espectador, a fim de adquirirmos uma reflexão e reelaboração crítica, assim, podendo reformular inclusive nossa compreensão sócio-cultural. Logo, esse modo de funcionar a que estamos chamando, ao lado de outros teóricos, “pós-modernidade”, pode promover leituras mais diversas, pois não se dá apenas como uma representação/imitação e sim traz a possibilidade de repensar o que está pronto.

Notamos um diálogo importante entre as reflexões de Linda Hutcheon e o estudo de Richard Rorty, especialmente, no que diz respeito ao estudo que esse estudioso tece em torno de uma filosofia da linguagem: como ele afirma: “*a linguagem é contingente*”

(RORTY, 2007). Desse modo, o filósofo demonstra que há novas possibilidades de leitura, as quais podem considerar e acolher as contingências, e os diversos discursos, tecendo assim novos pensamentos e vocabulários. De acordo com Rorty:

A tentação de procurar critérios é uma espécie de tentação mais geral de pensar no mundo, ou no eu humano, como possuidor de uma natureza intrínseca, uma essência. Ou seja, ela resulta da tentação de privilegiar uma dentre as muitas linguagens com que habitualmente descrevemos o mundo ou nós mesmos. Enquanto acharmos que existe uma relação chamada de “adaptação do mundo” ou “expressão da verdadeira natureza do eu”, da qual os vocabulários-como-totalidades possam ser dotados ou carentes, continuaremos na busca filosófica tradicional de um critério que nos diga que vocabulários têm essa característica desejável, mas se um dia pudermos conciliar-nos com a ideia de que a maior parte da realidade é indiferente a nossas descrições dela, e de que o eu humano é criado pelo uso de um vocabulário, e não por se expressar adequada ou inadequadamente num vocabulário, teremos ao menos assimilado o que havia de verdadeiro na ideia romântica de que a verdade é construída, e não encontrada. O que há de verdadeiro nessa afirmação é apenas que as *linguagens* são feitas, e não descobertas, e que a verdade é uma propriedade de entidades linguísticas de frases. (RORTY, 2007, p.31).

Essa nova linguagem como criação é mais aberta, é mais solidária, é mais acolhedora do diverso, pois apóia um projeto que privilegia o ambíguo, o divergente. Nesse sentido, há inúmeras possibilidades de narrar, e consequentemente esses novos posicionamentos podem provocar nos leitores/espectadores outros olhares para a mesma situação. Além disso, a alteridade, a partir da criação de um novo vocabulário, propõe a escuta ativa por meio de uma multiplicidade de vozes e diferentes perspectivas e posicionamentos.

Com esse novo modo de pensar o mundo e, portanto, de “funcionar” esteticamente, advindo dos Românticos e da Modernidade e engendrado pela pós-modernidade, priorizam-se questionamentos, afirmação e aceitação das diferenças, o conhecimento do mundo se dá pelo sujeito e suas experiências, e sua totalidade como um ser universal/coletivo/igual passa a ser questionada. Ainda na pós-modernidade, temos a legitimação da ausência de sentido; as narrativas não oferecem nenhuma certeza, nos tiram da nossa zona de segurança, por meio de várias possibilidades de descortinar e vislumbrar o nosso entorno. Portanto, a arte se torna ainda mais autônoma, e ainda mais independente.

Nessa concepção, Linda Hutcheon ao retomar o debate contemporâneo sobre a ausência da narrativa mestra, ou seja, um único ponto de vista como verdade, adiciona o conceito de *centro*. Conforme a crítica literária:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das

contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis (Derrida 1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas em vez disso, é concebida com um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. Conforme veremos em breve, essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno.” (HUTCHEON, 2011, p. 86).

A autora nos instiga a questionar o porquê há uma verdade absoluta dos fatos; o porquê apenas algumas verdades mestras são escolhidas e priorizadas; quem está narrando esses fatos; qual o modo de narrar; qual linguagem e em qual meio a mensagem pode ser transmitida. Dessa forma, Linda Hutcheon contesta o centro, para privilegiar o *ex-cêntrico*, ou seja, com o intuito de dar voz para o diverso, evidenciando como as minorias devem ser contextualizadas. A autora ainda argumenta que:

[...] O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. A teologia das formas da arte – desde a ficção até a música – é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade, nossa cultura não é um monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação da não uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno. [...] (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Nesse contexto, a autora nos incita à reflexão crítica a partir de uma poética que se propõe aberta, por meio da aceitação das diferenças que são múltiplas e provisórias. O intuito é evidenciarmos o nosso olhar para fora, sobretudo, para as minorias, BHABHA (1998), para o *ex-cêntrico*. A partir dessa rasura, privilegiarmos a descentralização das narrativas mestras. Portanto, contestarmos um único ponto de vista, de dentro, e sinalizarmos a importância de dar voz aos marginalizados, por meio de inúmeras vozes e perspectivas, gerando assim uma multiplicidade de leituras/verdades possíveis. Por fim, sermos responsáveis por privilegiarmos também outros discursos, inclusive os das minorias e dos silenciados, pelo viés da alteridade. Em suas palavras, Linda Hutcheon:

Uma das coisas que devemos estar abertos para escutar é aquilo que chamei de *ex-cêntrico*, o que está fora do centro. O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas

não destrói (cf. Bertens 1986, 46-47). Ele reconhecesse a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes. (HUTCHEON, 2011, p.65).

Logo, a pós-modernidade rasura a noção de consenso, por exemplo, nos romances de tradição inglesa, o papel social da mulher na família burguesa tem uma narrativa mestra a ser seguida, em casar-se e tornar-se mãe. Essa lógica universal teve o apoio da sociedade como um todo, especialmente, das leis, das religiões cristãs, da sociedade patriarcal, enfim, foi e ainda é um discurso legitimado socialmente.

Nesse modelo familiar, esposa e mãe, não há outra possibilidade de escuta para as vozes femininas; ao evidenciarmos outras perspectivas, tais como: a mulher que não quer casar; a mulher que não quer ser mãe; a mulher que quer casar e não quer ser mãe; a mulher que quer ser mãe e não quer casar; a mulher que quer casar com outra mulher (como algo inconcebível naquela época, e ainda hoje em alguns países); a mulher que quer ser mãe adotiva, ou seja, há inúmeras possibilidades. Sendo assim, nesta tese, tanto a leitura do texto literário como a exibição da minissérie favorecem um projeto que visa potencializar a ambiguidade.

Na arte, essas narrativas propõem rever novos caminhos, a partir de fragmentos e estilhaços provocados ainda pelo projeto pós-moderno, e pelo modo de operar estético, cultural, político, social e artístico. É preciso uma leitura em diálogo com a poética do pós-modernismo, para acolhermos este projeto tanto de escrita como televisivo. Afinal, há diversos recursos estilísticos elaborados propositalmente na construção dessas narrativas, como também nos ensina Linda Hutcheon, tais como: a ironia, a rasura, a simulação, o fingimento, etc. Desse modo, as narrativas que sinalizam o funcionamento poético de maneira pós-moderna podem questionar o projeto utópico elaborado pelos pensadores modernos, podem contestar o modo de pensar por meio do filosófico-científico, rasurando assim as grandes narrativas, estimulando então outras formas e outros conteúdos na construção artística.

Nesse contexto, o gênero romance se mantém e se atualiza na Literatura, principalmente, por meio da construção dos personagens complexos e de suas contingências. No nosso corpus, podemos observar como isso ocorre na construção das protagonistas, uma vez que nas narrativas (tanto literária como televisiva) são colocadas lado a lado. O intuito desta tese é acolher a adversidade de cada uma delas, bem como, seus pontos de vista e experiências, promovendo um olhar feminino e

feminista. Afinal, não há vilãs ou mocinhas nas narrativas, e sim personagens complexas que sinalizam uma construção poética pós-moderna, podemos ainda destacar a descentralização, em que os protagonismos femininos são ex-cêntricos, uma vez que as duas protagonistas mulheres contam suas histórias concomitantemente, a partir de suas pluralidades, diferenças, possibilidades e reflexões.

No romance, a elaboração do enredo é feita a partir de diferentes perspectivas, por exemplo, quando as protagonistas são apresentadas: uma como proprietária, Sra. Richardson, e a outra como inquilina, Mia Warren:

Não, não era o dinheiro que importava. O aluguel – quinhentos dólares, no total – era depositado todo mês no fundo de férias dos Richardson, e, no ano anterior, tinha pagado a viagem a Martha's Vineyard, onde Lexie aperfeiçoara seu nado de costas, Trip encantara todas as moças locais, Moody descascara após se queimar ao sol e Izzy finalmente concordara em ir à praia, mas vestida da cabeça aos pés, com botas Doc Martens, e fuzilando todos com o olhar. Mas a verdade era que mesmo sem o aluguel, tinham dinheiro de sobra para as férias. Como não precisavam daquilo, que importava para a Sra. Richardson era o tipo de inquilino. Ela queria sentir que estava fazendo algo de bom com a casa. Seus pais a haviam educado para ser uma pessoa caridosa – eles faziam doações anuais para a Humane Society e para o Unicef e sempre compareciam aos eventos beneficentes locais, inclusive tinham ganhado um urso de pelúcia de um metro de altura no leilão silencioso do Rotary Club. A Sra. Richardson considerava a casa uma espécie de caridade. Mantinha o aluguel barato – os preços imobiliários em Cleveland eram baixos, mas apartamentos em bairros bons, como Shaker, podiam ser bem onerosos – e só alugava a casa para pessoas que considerava merecedoras, mas que, por algum motivo, não tiveram uma chance justa na vida. Ela ficava feliz em poder equilibrar as coisas. (NG, 2018, p. 24).¹¹

[...] O endereço da rua Winslow, 18434, segundo andar ficou vazio durante quase seis meses até que Mia Warren e sua filha apareceram. Uma mãe solteira, articulada, artística, criando uma filha bem-educada, bonita e possivelmente brilhante.

-Ouvi dizer que as escolas de Shaker são as melhores de Cleveland – disse Mia quando a Sra. Richardson perguntou por que as duas tinham ido para lá. – Pearl já está estudando matérias de nível universitário, mas não tenho condições de pagar uma escola particular.

Ela olhou para Pearl, que estava parada em silêncio na sala vazia do apartamento, unindo as mãos em frente ao corpo, e a menina deu um sorriso

¹¹ No, it wasn't the money that mattered. The rent— all five hundred dollars of it in total— now went into Richardsons' vacation fund each month, and last year it had paid for their trip to Martha's Vineyard, where Lexie had perfected her backstroke and Trip had bewitched all the local girls and Moody had sunburnt to a peeling crisp and Izzy, under great duress, had finally agreed to come down to the beach— fully clothed, in ner Doc Martens, and glowering. But the truth was, there was plenty of money for a vocation even without it. Because they did not need the money from the house, it was the kind of tenant that mattered to Mrs. Richardson. She wanted to feel that she was doing good with it. Her parents had brought her up to do good; they had donated every year to the Humane Society and UNICEF and always attended local fund-raisers, once winning a three-foot-tall stuffed bear at the Rotary Club's silent auction. Mrs. Richardson looked the house as a form of charity. She kept the rent low — real estate in Cleveland was cheap, but apartments in good neighborhoods like Shaker could be pricey — and she rented only to people she felt were deserving but who had, for one reason or another, not quite gotten a fair shot in life. It pleased her to make up the difference. (NG, 2020, p. 15).

tímido. Algo naquele olhar entre mãe e filha prendeu o coração da Sra. Richardson feito uma rede de caçar borboletas. [...] (NG, 2018, p. 26).¹²

Nesse contexto, conhecemos também a família da Sra. Richardson e seus quatro filhos: Lexie, Trip, Moody e Izzy, bem como, a família de Mia Warren, composta de sua única filha, Pearl. Vale ressaltar que, os filhos também são fundamentais na construção das narrativas, pois também oferecem novas visões de mundo por meio de suas relações, como também, suas impressões sobre elas. Nessa linha, podemos acompanhar inclusive a comparação da maternidade entre elas, pela perspectiva dos adolescentes. Com o convívio tanto da família Richardson como da família Warren, o narrador onisciente nos revela que:

- Por que sua mãe não arranja um emprego de verdade? – perguntou Moody a Pearl certa tarde. – Aposto que ela conseguiria mais horas por semana. Ou quem sabe até um trabalho em tempo integral no Pérola do Oriente em outro lugar.

Ele tinha passado a semana inteira com aquela dúvida, desde que descobrira o que Mia fazia. Se ela trabalhasse mais horas, pensou ele, ganharia o suficiente para que as duas tivessem um sofá de verdade, refeições de verdade, talvez uma TV.

Pearl o encarou com o cenho franzido, como se não entendesse a pergunta.

- Mas ela tem um emprego – retrucou a menina. – É artista.

Elas viviam daquela forma havia anos: Mia sempre com um trabalho de meio expediente que pagava o suficiente para as duas sobreviverem. Desde sempre Pearl entendia a hierarquia: o trabalho verdadeiro da mãe era sua arte, e o que quer que pagasse as contas só existia para tornar a arte possível. [...] (NG, 2018, p. 38).¹³

[...] A Sra. Richardson a abraçava sem hesitação – sendo que Pearl era quase uma desconhecida – apenas porque era amiga da Moody. Mia era carinhosa, porém jamais efusiva; Pearl nunca tinha visto a mãe abraçar ninguém além dela. Por outro lado, quando a Sra. Richardson voltava para jantar em casa,

¹² [...] 18434 Winslow Road Up sat empty for nearly six months until Mia Warren and her daughter came along. A single mother, well spoken, artistic, raising a daughter who was polite and fairly pretty and possibly brilliant.

"I hear Shaker schools are the best in Cleveland," Mia had said when Mrs. Richardson asked why they'd come to Shaker. "Pearl is working at the college level already. But I can't afford private school." She glanced over at Pearl, who stood quietly in the empty living room of the apartment, hands clasped in front of her, and the girl smiled shyly. Something about that look between mother and child caught Mrs. Richardson's heart in a butterfly net. [...] (NG, 2020, p. 17).

¹³ "Why doesn't your mom get a real job? Moody asked Pearl one afternoon. "I bet she could get more hours a week. Or maybe even a full-time spot at Pearl of the Orient, or some other place." He had wondered this all week, ever since he'd learned about Mia's job. If she took on more hours, he reasoned, she would make enough for them to have a real sofa, real meals, perhaps a TV.

Pearl stared, brow furrowed, as if she simply did not understand the question.

- "But she has a job" –she said. – "She is an artist".

They had lived this way for years, with Mia taking a part-time job that earned just enough for them to get by. For as long as she could remember, Pearl had understood the hierarchy: her mother's real work was her art, and whatever she paid the bills existed only to make that art possible. [...] (NG, 2020, p. 28-29).

dava beijinho na cabeça dos filhos e não deixava Pearl de lado, também beijando o seu cabelo sem hesitar. Era como se ela fosse mais um dos pintinhos da ninhada.

Mia não deixou de notar o entusiasmo da filha em relação aos Richardson. Algumas vezes, Pearl passava o dia inteiro na casa deles. A princípio, ela ficara feliz ao ver Moody com a sua filha solitária, que fora desenraizada tantas vezes e nunca havia sido próxima de alguém de verdade. Passou a entender que, por muito tempo, tinha obrigado a filha a viver à mercê dos seus caprichos: mudando-se toda vez que ela precisava de ideias novas, toda vez que se sentia presa e inquieta. Isso acabou, prometera Mia enquanto dirigiam até Shaker. De agora em diante, vamos ficar por aqui. [...] Mas a medida que as semanas passavam, Mia começou a ficar preocupada com a influência que os Richardson pareciam exercer sobre Pearl, a maneira como pareciam tê-la incluído em suas vidas ou vice-versa. [...] (NG, 2018, p. 54-55).¹⁴

A diferença de classe social das protagonistas é enfatizada desde o início da narrativa. Além disso, a complexidade das relações e diferentes percepções são tensionadas ao longo de todo o enredo. A construção das personagens é uma das estratégias desse romance, e que esta tese também tem interesse em demonstrar como ocorrem essas relações por meio do modo de operar pós-moderno. Além disso, a minissérie rasura inclusive o romance, retomando e acrescentando outras demandas para além do seu texto fonte, tais como o racismo e a sexualidade, ou seja, evidenciando os ex-cêntricos por meio da redescritção das personagens femininas.

Na minissérie, em especial no episódio 6, intitulado “The Uncanny”, o espectador é levado a conhecer o passado das protagonistas, um flashback, em que novas camadas são adicionadas para que o espectador entenda o processo de construção dessas personagens. Nessa transposição, o espectador assiste às atrizes AnnaSophia Robb interpretando a jovem Elena Richardson, Tiffany Boone a jovem Mia Warren, e ao longo da narrativa televisiva Reese Witherspoon e Kerry Washington interpretando as protagonistas adultas.

¹⁴ [...] Mrs. Richardson was quick to hug her-her, Pearl, a virtual stranger – simply because she was one of Moody's friends. Mia was affectionate but never effusive; Pearl had never seen her mother embrace anyone other than her. And yet there was Mrs. Richardson coming home for dinner, pecking each of her children atop the head and not even pausing when she got to Pearl, dropping a kiss onto her hair without a moment of hesitation. As if she were just one more chick in the brood.

Mia could not help but notice her daughter's infatuation with the Richardsons. Some days Pearl spent the entire day at the Richardson house. She had been pleased at first, watching Moody with her lonely daughter, who had been uprooted so many times, who had never really been close to anyone. For so long, she could see now, she had made her daughter live by her whim: moving on anytime she needed new ideas, anytime she had felt stuck or uneasy. That's over now, Mia had promised her as they drove toward Shaker. From now on, we are staying put. [...] But as the weeks went on, it worried Mia a little the influence the Richardsons seemed to have over Pearl, the way they seemed to have absorbed her into their lives- or vice versa. [...] (NG, 2020, p. 44-45).

Figura 2: Protagonistas: Episódio 6 “The Uncanny”



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Esse novo olhar, contado por meio das protagonistas jovens, apenas acontece na série e humaniza ainda mais as tomadas de decisões que essas mulheres puderam ou não fazer em sua fase adulta. Conforme Sigmund Freud analisa o termo “uncanny” em alemão “unheimlich”:

O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra “heimlich” exibe um que é idêntico ao seu oposto, “unheimlich”. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich. [...] Em geral, somos lembrados de que a palavra “heimlich” não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que

é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. “Unheimlich” é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de “heimlich”, e não do segundo. [...] Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do Unheimlich, para o qual certamente não estávamos preparados.

Segundo Schelling, unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. (FREUD, 1976, p.279-280).

O título do episódio pode ser traduzido como o “Inquietante, o estranho-familiar” que na definição de Sigmund Freud sucinta sensações de conflitos internos, como angústia, medo, estranhamento, etc. O espectador é guiado pelos olhares e anseios das protagonistas e encontra novas perspectivas, para além do livro. Nesse episódio, os segredos das protagonistas são demonstrados e com eles, há ainda maior ênfase para temas sociais em torno da maternidade, a serem debatidos, tais como: a maternidade

compulsória, a depressão pós-parto, o aborto, a maternidade de substituição/barriga de aluguel, maternidade solo, maternidade e trabalho, etc. Ademais, nesse episódio, há também uma explicação sobre os amores e paixões vivenciadas pelas jovens protagonistas, tanto no que diz respeito às suas profissões, como também às pessoas que escolheram para terem seus relacionamentos afetivos. Vale ressaltar que o contexto social e econômico de cada uma delas influenciou as suas decisões tanto em relação à maternidade, como em casar-se ou não.

Desse modo, quem se interessa pela pós-modernidade, como nós, nesta tese, temos interesse pela borda, ou seja, pelo ex-cêntrico. A crítica literária evidencia que a arte contemporânea tem a potência para nos refazer, nos desconstruir, nos possibilita assim um esvaziamento das verdades prontas, visando outras possibilidades de sentidos. Linda Hutcheon, nos ensina a contestar e a questionar nossas crenças, muitas vezes limitantes:

A contradição é típica da teoria pós-modernista. A descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal). Os adjetivos podem variar híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto. E também as metáforas: a imagem do labirinto, que não tem centro e nem periferia, pode substituir a noção convencionalmente organizada que costumamos ter com relação a uma biblioteca (O Nome da Rosa, de Eco), ou o rizoma aberto pode ser um conceito menos repressivamente estruturador do que a árvore hierárquica (Deleuze e Guattari 1980). Mas a força dessas novas expressões sempre provém paradoxalmente daquilo que contestam. Pode ser realmente verdade que, como afirma Craig Owens, “quando a obra pós-modernista fala sobre si mesma, já não o faz para proclamar sua autonomia, sua auto-suficiência, sua transcendência; ela o faz, isto sim, para narrar a sua própria contingência, insuficiência, sua falta de transcendência” (1980b, 80). Mas também fica evidente que essa definição depende da inversão que faz com um conjunto de valores, os quais contesta. (HUTCHEON, 2011, p. 87).

Essa potência de leitura poética se dá também por meio de sua própria contestação, pois se assume como uma estrutura teórica aberta, em reflexão e reelaboração crítica constantemente, considerando assim hipóteses provisórias. Essa forma performativa já assume que é uma contradição, pois cria um movimento que sempre será ambíguo. Estarmos abertos a questionarmos os discursos de centro, os quais na maioria das vezes foi e é transmitido como verdade absoluta, e ao mesmo tempo não nos limitarmos a uma crença cega; além disso, promover a autonomia de outras vozes, instigar novos posicionamentos e outras verdades e consequentemente nos ressignificarmos individualmente e socialmente.

O olhar plural para a diversidade também é instigado pelo viés dos Estudos Culturais, uma vez que privilegia localizarmos um discurso elaborado pelas minorias,

BHABHA (1998). Stuart Hall no seu livro: *Da diáspora: identidades e mediações culturais* propõe um modo de análise crítica, considera uma continuidade histórica, e enfatiza que as obras devem estar em constante processo de rupturas. O teórico cultural nos alerta para a definição de rupturas significativas:

No trabalho intelectual sério e crítico não existem “inícios absolutos” e poucas são as continuidades inquebrantadas. Não basta o interminável desdobramento da tradição, tão caro a história das idéias, nem tampouco o absolutismo da “ruptura epistemológica”, pontuando o pensamento em suas partes “certas” e “falsas”, outrora favorecido pelos althusserianos. Ao invés disso, o que se percebe é um desenvolvimento desordenado, porém irregular. O que importa são as *rupturas significativas* - em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Mudanças em uma problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. Tais mudanças de perspectiva refletem não só nos resultados do próprio trabalho intelectual, mas também a maneira como os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriados no pensamento e fornecem ao Pensamento, não sua garantia de “correção”, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência. É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletida nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre “poder” e “conhecimento”, que tais rupturas são dignas de registro. (HALL, p. 131, 2003).

Quando há a possibilidade de analisar uma história por meio de um novo olhar, avançamos no processo de recontar e reescrever a nossa história. O sociólogo jamaicano afirma que: “Já reconhecemos a natureza exemplar do projeto de Williams, de repensar e rever constantemente argumentos mais antigos - de continuar pensando [...] (HALL, p. 137, 2003). Esse diálogo com a pós-modernidade é fundamental para questionarmos as narrativas respeitando e considerando assim, diferentes perspectivas muitas vezes para a mesma narrativa. É fato que as grandes narrativas são pautadas no discurso de centro e seus recursos estéticos privilegiam esse olhar, por exemplo, um enredo ser contado apenas em um único ponto de vista, na maioria das vezes do homem hétero branco e burguês e outros personagens não terem voz, ou nem mesmo o acesso à educação formal. Em contraposição a isso, Homi Kharshedji Bhabha argumenta que:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições

de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, p. 21, 1998).

O teórico crítico ressalta a importância das narrativas serem contadas pelo ponto de vista das minorias. Assim, as experiências de cada ser humano estão atreladas às suas condições culturais, econômicas, ideológicas e históricas. O processo do convívio social/cultural é diferente para cada um, bem como, sua construção identitária, em que suas vivências devem ser consideradas. Além disso, as rupturas significativas trazem um empoderamento político para entendermos o mundo que nos cerca e também nos colocarmos nele, considerando assim diferentes vozes, sobretudo, as das minorias. Quando há a possibilidade de escuta ativa, para além do discurso de centro, questionamos também as nossas reais necessidades e possibilidades de sobrevivência, para além da subsistência.

Nessa linha, a condição de existência humana está vinculada à cultura, e o seu modo de acessá-la. Stuart Hall nos ensina que:

A cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas - "dentro de identidades e correspondências inesperadas", assim como em descontinuidades de tipos inesperados" – dentro ou subjacentes a todas as demais práticas sociais. A análise da cultura é, portanto, "a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos". Começa com "a descoberta de padrões característicos". Iremos descobri-los não na arte, produção, comércio, políticos, criação de filhos, tratados como atividades isoladas, mas através do "estudo da organização geral em um caso particular". Analiticamente, é necessário estudar "as relações entre esses padrões". O propósito da análise é entender como as inter-relações de todas essas práticas e padrões, são vividas e experimentadas como um todo, em um dado período: essa é sua "estrutura de experiência" [*structure of feeling*]. (HALL, p. 136, 2003).

Quando há uma preocupação em entender a cultura e consequentemente seus padrões, a estrutura da experiência deve ser considerada. O ser humano está também vinculado a uma prática social, principalmente, pelo seu convívio e interação, e a sua construção identitária passa também por essas interações interpessoais, e não apenas suas escolhas individuais. Ademais, o crítico cultural acrescenta a consciência social para a construção desse ser social:

Essa linha de pensamento prefere a formulação mais ampla — a dialética entre o ser e a consciência social: inseparáveis em seus pólos distintos (em algumas formulações alternativas, a dialética entre "cultura" e "não-cultura"). Ela define cultura ao mesmo tempo como sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através

das quais esses "entendimentos" são expressos e nos quais estão incorporados. (HALL, p. 142, 2003).

Nessa perspectiva, analisar o processo de construção do indivíduo torna-se complexo e amplo, por isso ainda na definição de Stuart Hall, os Estudos Culturais proporcionam uma abertura para um projeto político:

Apesar do projeto dos estudos culturais se caracterizar pela abertura não se pode reduzir a um pluralismo simplista. Sim, recusa-se a ser uma grande narrativa ou um meta-discurso de qualquer espécie. Sim, consiste num projeto aberto ao desconhecido, ao que não se consegue ainda nomear. Todavia, demonstra vontade em conectar-se; têm interesse em suas escolhas. É importante chegar-se a uma definição dos estudos culturais; não podem consistir apenas em qualquer reivindicação que marcha sob uma bandeira particular. É uma iniciativa ou projeto sério, o que se inscreve no aspecto "político" dos estudos culturais. (HALL, p. 201, 2003).

Esta tese vislumbra enfatizar o projeto político desse corpus, pela ótica das personagens femininas, uma vez que as mulheres das obras proporcionam também um olhar plural, que a partir de suas vivências e experiências recontam e evidenciam suas necessidades e possibilidades, por meio do olhar feminino. Além disso, é possível identificarmos a construção social das identidades das protagonistas, pois essas personagens são elaboradas em paralelo. Esta construção, por sua vez, proporciona que a identidade de uma seja pensada a partir da identidade de outra. Afinal, as duas estão sempre na cena/enredo protagonizando juntas quase todos os episódios/capítulos.

Na obra literária, por meio do narrador onisciente podemos conhecer os anseios da Sra. Richardson, bem como, seu fluxo de consciência em relação ao convívio com Mia Warren. Ao mesmo tempo em que está com raiva de Mia, ela tenta se convencer que suas decisões em seguir regras e os padrões sociais, foram assertivas:

Ela havia aprendido ao longo da sua vida que a paixão era, assim como o fogo uma coisa perigosa. Era muito fácil perder o controle. Escalava muros e pulava trincheiras. Fagulhas saltavam feito pulgas e se espalhavam com a mesma rapidez; uma brisa era capaz de arrastar brasas por quilômetros. Era melhor controlar aquela fagulha e passá-la com cuidado de uma geração a outra, feito uma tocha olímpica. Ou, quem sabe, zelar por ela com atenção feito uma chama eterna: uma lembrança de luz e bondade que nunca poderia atear fogo a nada, e jamais o faria. Meticulosamente controlada. Domesticada. Feliz em cativeiro. O segredo, pensava ela, era evitar a conflagração.

Essa filosofia a guiara ao longo da sua vida, e ela sempre tivera a impressão de que trabalhava ao seu favor. Claro que ela tivera que abrir mão de algumas coisas aqui e ali. Mas tinha uma casa linda, um trabalho estável, um marido amoroso, uma ninhada de filhos felizes e saudáveis... Isso com certeza tinha que valer a troca. As regras existiam por um motivo: se você as seguisse, teria sucesso; se não as seguisse, talvez acabasse ateando fogo ao mundo.

No entanto, lá estava Mia, causando vários traumas à pobre Linda, como se ela já não tivesse passado por dificuldades o suficiente, como se Mia fosse algum exemplo de maternidade. Arrastando a filha sem pai de um lugar para o outro, sobrevivendo com trabalhos sem importância, justificando aquilo

tudo ao insistir para si mesma – e para todos – que estava fazendo a sua arte. Metendo suas mãos sujas em assuntos alheios. Causando confusão. Jogando fagulhas a esmo. A Sra. Richardson estava furiosa, e, no fundo, o pontinho quente de fúria que fora cautelosamente aterrado dentro dela pegou fogo. Mia fazia o que queria, pensou a Sra. Richardson, e qual seria o resultado? O coração partido de uma amiga mais antiga. Caos para todo o mundo. Você não pode simplesmente fazer o que quer, pensou. Por que Mia tinha esse privilégio quando mais ninguém tinha?

Foi apenas a sua lealdade aos McCullough, dizia ela a si mesma, a vontade de ver a justiça para a sua amiga mais antiga, que a levou a finalmente ultrapassar o limite: assim que pôde, fez uma viagem a Pensilvânia para visitar os pais de Mia. Iria descobrir de uma vez por todas quem era aquela mulher. (NG, 2018, p. 202-203).¹⁵

Nesse excerto, a Sra. Richardson passa a questionar a sua construção identitária a partir de Mia, principalmente, se levamos em consideração as rupturas significativas que a outra protagonista instaura. Além disso, a autora também utiliza a metáfora do fogo em que a todo o momento, figura o não seguir as regras como algo fora do controle e consequentemente fora do padrão social, das regras que aparentemente oferecem uma segurança. Afinal, como o próprio título do livro deixa explícito, há sim pequenas faíscas por toda a parte, em especial nas relações interpessoais.

Na série, essa tensão também é evidenciada a partir de questões raciais e de sexualidade, pois apenas na transposição Mia Warren é negra e lésbica. Dessa forma, essa questão avança nos debates de classe social que já encontramos no livro, e adiciona também novas camadas de exclusão, trazendo temas sobre o racismo e sexualidade.

¹⁵ All her life, she had learned that passion, like fire, was a dangerous thing. It so easily went out of control. It scaled walls and jumped over trenches. Sparks leapt like fleas and spread as rapidly; a breeze could carry embers for miles. Better to control that spark and pass it carefully from one generation to the next, like an Olympic torch. Or, perhaps, to tend it carefully like an eternal flame: a reminder of light and goodness that would never – could never- set anything ablaze. Carefully controlled. Domesticated. Happy in captivity. The key, she thought, was to avoid conflagration.

This philosophy had carried her through life and, she had always felt, had served her quite well. Of course, she'd had to give up a few things here and there. But she had a beautiful house, a steady job, a loving husband, a brood of healthy and happy children; surely that was worth the trade. Rules existed for a reason: if you followed them, you would succeed; if you didn't, you might burn the world to the ground. And yet here was Mia, causing poor Linda such trauma, as if she hadn't been through enough, as if Mia were any kind of example of how to mother. Dragging her fatherless child from place to place, scraping by on menial jobs, justifying it by insisting to herself – by insisting to everyone – she was making Art. Probing other people's business with her grimy hands. Stirring up trouble. Heedlessly throwing sparks. Mrs. Richardson seethed, and deep inside her, the hot speck of fury that had been carefully banked within her burst into flame. Mia did whatever she wanted, Mrs. Richardson thought, and what would result? Heartbreak for her oldest friend. Chaos for everyone. You can't just do what you want, she thought. Why should Mia get to, when no one else did?

It was only this loyalty to the McCulloughs, she would tell herself, the desire to see justice for her oldest friend, that led her to step over the line at last: as soon as she could get away, she would take a trip to Pennsylvania and visit Mia's parents. She would find out, once and for all, who this woman was. (NG, 2020, p. 189-190).

Sendo assim, a construção em paralelo na elaboração das protagonistas, nos possibilita pensarmos também a mulher branca heterossexual a partir da perspectiva da mulher negra lésbica e vice-versa. Stuart Hall salienta que:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, a ocupação dos de fora. E também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural. Não quero sugerir, é óbvio, que podemos contrapor à eterna história de nossa própria marginalização uma sensação confortável de vitórias alcançadas - estou cansado dessas duas grandes contranarrativas. Permanecer dentro delas e cair na armadilha da eterna divisão ou/ou, ou vitória total ou total cooptação, o que quase nunca acontece na política cultural, mas com o que os críticos culturais se reconfortam. (HALL, p. 338, 2003).

O sociólogo menciona a importância dos Estudos Culturais, para o entendimento e promoção da política cultural das diferenças, demonstrada pelo modo de operar do pós-modernismo. Nessa perspectiva, esta tese demonstra a partir da análise das protagonistas, temas que muitas vezes não são colocados em pauta; o nosso interesse é que a nossa voz feminina e feminista seja ouvida, e também entendermos que dentro dessa categoria, em ser mulher, há ainda outras camadas para além da definição do gênero, e sim para denúncias de exclusão e desigualdade social, violências, preconceitos que ainda precisam ser evidenciadas e debatidas. Além disso, o contato que temos a partir da visão de cada uma das personagens femininas nos possibilita pensarmos a identidade de uma, por meio da outra, ou seja, provendo assim o acolhimento, sobretudo, da diversidade.

Nessa linha, Homi Kharshedji Bhabha ressalta que:

O afastamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual - que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, p. 19-20, 1998).

Entender os “entre-lugares” nessas narrativas pós-modernas, evidenciando um modo de operar pelo contraste, possibilita analisarmos como as estratégias e os temas são tecidos esteticamente dentro do texto. A pós-modernidade promove a descontinuidade, o desmembramento, o deslocamento, a descentralização, a indeterminação e a antitotalização (narrativa totalitária/totalizante), principalmente, quando evidenciamos um discurso hegemônico, e possibilitamos vozes minoritárias, ressaltando identidades para lá do centro, para vidas que não têm privilégios, como por exemplo, a voz feminina e o seu poder de contar as suas histórias por meio das mulheres das narrativas desse corpus. De acordo com Bhabha:

Estar no "além", portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir "no além" é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; tocar a futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então, o espaço intermédio "além" torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora. (BHABHA, p. 27, 1998).

Sendo assim, esta tese aguça um olhar feminino e feminista para evidenciarmos o projeto político desse corpus, a partir do modo de operar pós-moderno, que se dá, também, por meio da construção das protagonistas. A partir da análise das experiências significativas dessas mulheres dentro das narrativas, proporcionando o estar no “além”, na definição de Bhabha, promovendo uma ruptura significativa em nosso convívio social, em nossas ações, como um projeto de futuro por meio da redescritção de nossa história como mulheres, a partir do acolhimento e do entendimento das diferenças para além das questões de gênero; uma construção de projeto de uma sociedade outra, em que todas as vozes tenham visibilidade.

CAPÍTULO 2: TRANSPOSIÇÃO FICCIONAL NO STREAMING

“ao mesmo tempo,
você precisa

estar disposta
a reconhecer seus privilégios.

estar disposta a
unir forças.

estar disposta a
dar um incentivo quando puder.

- nós só vencemos quando todas estivermos vencendo.”

(LOVELACE, 2021b, p.91)

2.1 Composição das personagens femininas na era do streaming

O modo em que podemos contar, ouvir e ver as histórias mudam de acordo com a evolução histórica e tecnológica. Assim, as narrativas acompanham essas possibilidades, e se reinventam, tanto na Literatura como na Televisão, podemos acompanhar a construção das personagens em diálogo com o seu contexto histórico e de produção. No século XX, com o advento da internet, e no XXI, principalmente no contexto pandêmico, as narrativas ficcionais acompanharam essas mudanças para o streaming. De acordo com o portal TechTudo, streaming possui a seguinte definição:

Streaming é a tecnologia instantânea que permite assistir a vídeos e escutar música sem a necessidade de download. Ou seja, a transmissão de dados de áudio ou vídeo é feita em tempo real do servidor para o dispositivo, como celular, notebook ou smart TV. A popularização desse tipo de serviço no mercado só foi possível graças ao avanço da Internet – que, hoje, disponibiliza uma banda larga mais rápida e uma rede de até 5G em smartphones.

Assistir a um filme, escutar uma música ou maratona uma série ficou mais fácil na era do streaming. Afinal, não é mais necessário ocupar espaço da memória dos computadores ou celulares com os arquivos desses tipos de entretenimento. Basta fazer um plano de assinatura online para reproduzir, sem baixar, diversos conteúdos digitais. Entre os principais, destacam-se Netflix, Spotify, Globoplay e Amazon Prime Video.[...] (TechTudo, 2023).

Vale ressaltar que o surgimento do streaming trouxe também uma expansão da ficção seriada, que inicialmente era transmitida apenas na televisão e atualmente, muitas vezes, está na palma da mão em aparelhos tecnológicos, quando o leitor/espectador tem esse acesso. Nessa concepção, é importante ressaltar que o modo de narrar, na

Televisão, especialmente, por episódios, dialoga com a Literatura a partir da construção dos folhetins. Desse modo, nessa seção, faremos um breve percurso histórico, com o intuito de enfatizar como a construção das personagens femininas avançaram na retratação de nós mulheres, sobretudo, quando as narrativas são elaboradas por nós mesmas.

Na Literatura, no século XIX, temos a expansão das narrativas por meio do folhetim. Este, por sua vez, foi criado na França e suas publicações ocorriam de forma sequenciais e parciais. Os gêneros ficção e romance eram publicados principalmente nos jornais e revistas da época, e tinham como foco principal a complexidade de ganchos narrativos para despertar o interesse do leitor, em continuar consumindo e entretido na história. Nessa concepção, o público leitor continua imerso na construção da narrativa, sobretudo, estimulado pela curiosidade e criatividade do autor.

No Brasil, inicialmente ocorreram traduções de folhetins franceses e ingleses, principalmente a partir da metade do século XIX, em que eram publicados diariamente em jornais. Posteriormente, autores como: José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto e Joaquim Manuel de Macedo, primeiramente, publicaram suas obras em folhetins e posteriormente em livros. *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, foi considerado o romance folhetinesco mais consumido em nosso país, mesmo com a maior parte da população ainda analfabeta. É válido ressaltar que a maior parte das publicações de folhetins tinha como público-alvo nós mulheres, mas a sua escrita se dava na maior parte das vezes por homens, tanto no nosso país como mundialmente.

Os folhetins tratavam de assuntos cotidianos despertando assim, uma identificação com o leitor, por meio de temas universais, ocasionando interesse por diferentes camadas sociais. De acordo com Meyer:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do Caderno B, em suma. E em uma época que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos coluna (MEYER, 1996, p. 57-58).

Com o avanço da tecnologia, no século XX, e o surgimento do rádio, ocorreram as dramatizações dos folhetins ocasionando então as radionovelas, ajudando assim o

rádio a se consolidar. Posteriormente, a criação da televisão também dialogou com esse formato, surgindo assim as telenovelas, filmes e as séries. Conforme Leonardo Moura:

Pesquisadores do gênero do folhetim em diferentes formatos e épocas atribuem a ele a capacidade de transformação conforme a tecnologia, o contexto social e a demanda. Foi a capacidade distributiva, somada à capacidade técnica de produção e tecnológica de distribuição e recepção por parte do público, que fez que o público urbanizado e alfabetizado consumisse, no Reino Unido do século 19, além dos romances e dos periódicos, também modinhas e volantes impressos de um só lado. Esses formatos eram todos vendidos em uma classe média em expansão em quantidade muito superior ao total dos livros. É algo semelhante ao que vemos hoje na expansão das plataformas de streaming nos mercados globais e mesmo no Brasil. Aqui, a plataforma de vídeo *on demand* mais divulgada em rede nacional, o Globoplay, optou estrategicamente por oferecer, a cada quinze dias, uma versão completa da produção histórica das novelas da TV Globo. (MOURA, 2023, p.17-18).

No livro “*Como analisar filmes e séries na era do streaming*” (2023), Leonardo Moura faz um comparativo com a obra “*Folhetim: uma história*” (1996), de Marlyse Meyer. O intuito é demonstrar como as fases históricas podem ser divididas e como dialogam com o seu contexto de produção e consumo. Segundo Moura:

Os folhetins são divididos em três fases históricas (Meyer, 1996):

- primeira fase (1836 – 1850)
- segunda fase (1851 – 1871)
- terceira fase (1872 – 1914)

Essa divisão pode ser aplicada às séries. Em 2018, empenhados em compreender o fenômeno do consumo de narrativas audiovisuais, o Grupo Globo e a NBCUniversal produziram uma pesquisa de mercado para se aprofundarem no tema. Chamada “Paixão em séries”, ela divide a produção de séries também em três fases, conforme o ritmo das produções, os hábitos do consumidor e o lançamento de tecnologias de consumo e distribuição:

- a marola (1989 – 1998)
- a grande virada (1999 – 2007)
- tsunâmi (2008 – 2017) (MOURA, 2023, p.17-18).

No século 19, a nova cultura popular urbana estava associada a uma nova classe trabalhadora alfabetizada e ávida por notícias e histórias no ir e vir das fábricas e pelo entretenimento proposto pelo teatro. Hoje vemos a tendência semelhante ao deparar com as dezenas de celulares ligados assistindo as séries nos metrô, ônibus e aeroportos do Brasil e do mundo. Do ponto de vista mercadológico, destaca-se o fato de as plataformas de *streaming* estarem crescendo e tornando-se também o grande foco do entretenimento na casa de uma classe média global. Em 2015, o colunista de tecnologia Kevin Roose, do *New York Times*, chamou esse fenômeno de “*Netflix and chill*” (algo como “ver Netflix e relaxar”), observando que muitas vezes é exatamente o que queremos depois de tanta informação, tanto trabalho e tantos males nas ruas e no noticiário. O acesso aos folhetins tornou-se possível com o advento da imprensa e a distribuição de jornais, brochuras e revistas nas bancas e livrarias, sobretudo, as que se situavam nos arredores das estações de trem, por onde a massa ia e vinha. Hoje, a inclusão digital pela posse de *smartphones* e pacotes de dados de internet cumprem papel semelhante para se ter acesso às narrativas no Brasil e no mundo. (MOURA, 2023, p.20).

Desse modo, o folhetim avançou historicamente para diferentes formatos, com sua origem na Literatura, e atualizando-se pelo audiovisual, até chegarmos ao *Streaming*. Segundo a divisão proposta pelo estudioso, vivenciamos a pós terceira etapa, intitulada tsunâmi (2008 – 2017), pois nosso corpus de análise foi lançado em 2020. Ainda nas palavras de Moura:

Pode-se estabelecer uma relação entre o folhetim seriado eletrônico e o folhetim impresso. Os elementos presentes no folhetim impresso, como a fragmentação da leitura, a sedução da audiência e a identificação promovida no espectador, são os mesmos que perpetuam na produção de telenovelas e séries. As primeiras são ajustadas capítulo a capítulo, de acordo com o gosto do público; quanto às últimas, a produção de novas temporadas ajusta-se pela observação de pesquisas de mercado. O folhetim adapta-se aos veículos de comunicação. Temos a radionovela como folhetim sonoro, a telenovela como folhetim audiovisual, as séries da internet e as séries das plataformas de *streaming* como folhetim digital, mas todos mantêm a própria natureza. (MOURA, 2023, p.18).

Nessa concepção, é importante ressaltarmos que tanto na Literatura como na Televisão, historicamente, as histórias foram contadas e elaboradas em sua maioria pelo *olhar masculino*. O termo *male gaze* (olhar masculino) foi reforçado pela cineasta britânica Laura Mulvey, com o intuito de denunciar a retratação da mulher na arte, principalmente, pela visão do homem cis branco heterossexual, por meio da objetificação do corpo feminino, a fim de estimular o prazer sexual do espectador masculino. Segundo Joanise Levy:

Tanto no âmbito da produção quanto do discurso sobre si mesmo, o cinema constituiu-se masculino. No primeiro caso por ser uma indústria, surgida no começo do século XX, momento histórico em que as cidades cresciam em tamanho, fazendo surgir novas dinâmicas urbanas e novas relações sociais. Na divisão social do trabalho, à mulher cabia o papel de mão-de-obra barata ou responsável pelo espaço doméstico, este para o qual retornava o provedor (homem) após vender sua força de trabalho para garantir a sobrevivência da família – esta que sempre foi a base de sustentação do sistema capitalista. O cinema, na esfera da produção, também se manteve como um espaço interdito às mulheres, em função de sua natureza técnica, visto ser uma tecnologia avançada e urdida por engenheiros, físicos e químicos, registrado assim mesmo, no masculino, nos anais da produção científica mundial. No campo discursivo, a narrativa cinematográfica é a “estrutura estruturante” da linguagem patriarcal, ou seja, reforça o imaginário patriarcal ao mesmo tempo que é por ele moldada. Sobre esse assunto a teórica e cineasta inglesa Laura Mulvey, propôs no ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, publicado em 1975, que a representação da mulher no cinema confere-lhe um caráter de objeto, o qual é devassado por um olhar masculino (*male gaze*), sendo o prazer visual, ao qual ela alude no título de seu trabalho, consubstanciado pela cultura patriarcal. (LEVY, 2010, p.1-2).

Afinal, a cultura ainda é predominantemente determinada pelos vencedores, nesse caso, o homem burguês branco. Este, por sua vez, detentor do poder na sociedade

patriarcal, foi o escritor das grandes narrativas: conhecemos a História, a Literatura, a Filosofia, a Ciência, a Arte, o Cinema e a Televisão em sua maior parte, pelo ponto de vista masculino; o pós-modernismo nomeia essas leituras oriundas dos lugares privilegiados de fala a partir do conceito de centro. Já as mulheres podem ser vistas, historicamente, como perdedoras, uma vez que a sua voz foi aniquilada, e, para o pós-modernismo, por uma leitura de borda (BHABHA, 1998).

A partir da segunda onda feminista, como nos ensina a filósofa Ilze Zirbel, houve uma explosão da arte feminista para além dos livros, coletâneas e ensaios, interferindo também em outros meios, tais como, nos filmes, música, peças de teatro e instalações. Nesse contexto, o Cinema e a Televisão podem ser analisados a partir da figuração das personagens femininas que acompanharam o processo histórico de conquistas de direitos das mulheres.

As séries americanas também vão dialogando com essas nuances do empoderamento feminino. No livro de Jean Pierre Esquenazi, *As séries televisivas*, apresenta um panorama histórico sobre a televisão americana, e aponta que a partir de 1950, houve a transição do filme para a série. Especialmente, com a criação das séries: *I Love Lucy* (1951-1957) e *Dragnet* (1951-1954). Desse modo, podemos citar também um avanço histórico, do ponto de vista do feminino, para além de sua figuração das telas. Conforme o Jornal O Globo:

A maioria das pessoas que teve contato com a carreira de Lucille Ball pensa nela como a carismática protagonista de séries de enorme sucesso como "*I love Lucy*" e "*The Lucy Show*". Mas essa americana nascida no estado de Nova York foi muito mais que uma diva da comédia. Ball foi uma pioneira da TV nos Estados Unidos. Rompeu diversas barreiras no caminho de artistas femininas. Além do destaque alcançado como atriz cômica, ela foi a primeira mulher do país a se tornar dona de uma produtora de televisão, a *Desilu Productions*, que, nas décadas de 50 e 60, foi responsável por séries famosas como "*Star Trek*" e "*Mission: Impossible*". (JORNAL O GLOBO, 2019).

Além disso, outro ponto de destaque é a inclusão da atriz grávida nas telas, ou seja, a partir de uma demanda do real para o ficcional. Afinal, na segunda temporada, Lucille Ball ficou grávida de seu segundo filho e sua gravidez foi incluída no roteiro da personagem. Muitos alegavam que a série acabaria, pois na época era um escândalo uma mulher grávida na televisão. Vale ressaltar que a sitcom (situation comedy)¹⁶ *I Love Lucy*, ganhou cinco vezes o prêmio Emmy, entre eles: 1953: Melhor Comediante

¹⁶ Termo em inglês para as séries de comédia; produzidas para a televisão, em sua maioria, retratam cenas do cotidiano.

Feminina (1953) e Melhor Atriz de Performance Contínua (1956). Nessa série, a protagonista retratava uma dona de casa bem-humorada, casada e que almejava uma carreira artística.

Com o passar dos anos, especialmente, a partir de 1970 houve a criação das produções independentes que se expandem em 1980 com a criação da TV a cabo e a partir de 1990, 90% dos lares possuíam TV a cabo nos EUA. Esses avanços tecnológicos em paralelo com as produções independentes também dialogam com as mudanças das figurações nas séries, bem como, no alcance dos telespectadores. Nas palavras de Jean Pierre Esquenazi:

A nova política das séries tem uma consequência muito importante: reduz-se a vigilância muito apertada que até então era exercida sobre o conteúdo da produção. Os estereótipos e as convenções vão sendo abandonados. *The Cosby Show* e as suas personagens afro-americanas são um grande sucesso. Nesta série, fala-se de sexualidade e começa-se a mostrar a nudez. São também discutidos os problemas sociais e pessoais provocados por certas doenças como o cancro de mama. Esta abertura marca o início de um fenômeno que culminará nas séries do fim do milênio.

Os responsáveis pela produção desta época são, em simultâneo, herdeiros e inovadores. São os sucessores dos gêneros e dos hábitos que se instalaram desde *Dragnet* e *I Love Lucy*. Irão também conceber novas formas de tratar as personagens e os gêneros usuais destinados a públicos fartos de narrativas demasiado convencionais e mais exigentes. É também neste período que se afirma o poder do escritor sobre a produção. Como escreve Tom Stempel, autor de uma notável história dos escritores de televisão, «muitos escritores transformam-se em produtores para conservarem o maior controle possível sobre os seus materiais» (p. 202). Embora alguns deles, como Steven Bochco, tenham dado o passo um pouco mais cedo, a emigração dos escritores para os lugares de comando da produção de séries afirma-se nos anos 1980. Torna-se cada vez mais evidente que «os escritores controlam a televisão», como afirma Marshall Herskovitz (Longworth, 2000: p. 85). (ESQUENAZI, 2011, p. 53).

A sitcom *The Cosby Show* (1984-1992) ganhou seis vezes o prêmio Emmy e figura pela primeira vez, uma família afro-americana de classe média alta. Conforme Jean Pierre Esquenazi, há várias mudanças no enredo, pois a série trouxe outros temas para além da comédia. Por outro lado, há várias críticas, por promover apenas um cotidiano familiar universal, e não evidenciar tensões sobre as questões raciais. O fim da série é datado em 1992, mesmo ano em que nos EUA podemos ver conflitos raciais evidentes, especialmente, em Los Angeles. De acordo com a Revista Veja:

Na década de 1970 existiram algumas tentativas de retratar a vida de uma família negra, sendo a sitcom *The Jeffersons* sua melhor representante. No entanto, esta produção não retratava a relação pais e filhos. Seguindo a linha das *topical sitcoms* de sua época, ela fazia uma crítica social à situação do negro nos EUA. *The Cosby Show* acabou com a crítica e retratou esta família com os mesmos problemas que qualquer outra poderia enfrentar, focando

seus episódios no relacionamento familiar. Outra série que precedeu *The Cosby Show* foi *Julia*, produzida na década de 1960, na qual temos uma enfermeira afro-americana tentando criar sozinha seu filho, depois que o marido morre na Guerra do Vietnã. Embora retratasse uma mulher da classe média, ela era essencialmente uma série que acompanhava a vida de uma mulher solteira no trabalho e em seus relacionamentos românticos, bem como sua amizade com a vizinha e seus momentos com o filho. (VEJA, 2014).

É importante destacar, que a retratação da mulher nessas sitcoms ocorre de diferentes formas, Lucy (*I Love Lucy*) é branca, heterossexual, casada, dona de casa, e mãe; Julia (*Julia*) é negra, heterossexual, viúva, enfermeira e mãe solo; Louise (*The Jeffersons*) é negra, heterossexual, casada, advogada e mãe. Ainda, na década de 1970, com a sitcom *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) ocorre a primeira figuração de uma mulher solteira. A protagonista Mary Richards (*The Mary Tyler Moore Show*), branca, heterossexual, solteira (rompe com o noivo por escolha) e é produtora de TV bem-sucedida. Essa série trouxe ainda outros temas sociais (muitos considerados tabus), para o debate feminista e inovação da figuração da mulher, tanto na atuação como na produção seriada. Conforme podemos observar no site Instituto Justiça de Saia, nas palavras de Susan Silver, empresária americana, sobre a série:

“Ela precisa fazer sexo”.

Susan Silver diz que essa foi uma de suas principais contribuições como redatora para o “*Mary Tyler Moore Show*”. Anos antes, interpretando Laura Petrie, uma jovem e muito querida dona de casa, Moore e seu marido na TV, Dick Van Dyke, haviam se visto forçados a dormir em camas separadas. Mas os anos 1970 haviam chegado. Até mesmo as boas meninas faziam sexo. Silver e as outras mulheres que escreviam para o “*Mary Tyler Moore Show*” faziam questão disso.

Nas palavras do novo personagem de Moore, Mary Richards, uma jovem solteira e concentrada em avançar em sua carreira, “não sou inocente. Já circulei bastante. Bem, posso não ter circulado tanto assim. Mas passei perto”.

Silver diz que não havia uma agenda feminista específica na concepção da série. Mas o número de mulheres em sua equipe de redatores era incomum — bem mais de uma dúzia nas sete temporadas da série, iniciadas em 1970. E elas eram encorajadas, diz Silver, a escrever com base em suas experiências e a permitir que o protofeminismo de Mary Richards emergisse “organicamente”.

Isso fez do “*Mary Tyler Moore Show*” um laboratório para as questões sociais da época, que em alguns casos estavam sendo refletidas pela primeira vez em um programa de TV veiculado no horário nobre. Sexo, anticoncepcionais, igualdade de salário, sexismo no local de trabalho, homossexualidade — todos esses temas encontraram espaço na série, e não de um ponto de vista moralista, mas sim do ponto de vista de uma “garota” capaz de fazer o mundo girar com o seu sorriso. (JUSTIÇA DE SAIA, 2017).

Vale ressaltar, a importância da equipe de redatores com uma grande participação de mulheres, ou seja, o olhar feminino também por trás das câmeras.

Inicialmente, a protagonista Mary Richards (*The Mary Tyler Moore Show*) tinha sido pensada como uma mulher divorciada, porém, esse tema também era considerado tabu para a época. Portanto, é importante evidenciar que a arte dialoga com os avanços sociais e históricos, demonstra como os temas considerados tabus podem ser retratados ou não, e como o papel da mulher foi socialmente construído, conforme as possibilidades de cada época e país, e como foram retratados por meio da análise das personagens.

Nessa concepção, a arte também acompanha os avanços tecnológicos, como vimos neste breve histórico, do folhetim, rádio, televisão a ficção seriada. Sendo assim, as séries televisivas além de acompanhar os avanços sociais, históricos e a inovação tecnológica, também se atualizam em relação ao seu público-alvo. Com o surgimento da internet e das séries das plataformas de *streaming*, podemos notar diferenças no modo de narrar, uma vez que o engajamento dos fãs passa a ser considerado, ainda mais, inclusive podendo interferir na continuação ou não de uma série. De acordo com Mittel:

Algumas transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público coincidiram com o surgimento da complexidade narrativa sem, contudo, operarem como razão principal de tal evolução formal. Mas certamente possibilitaram o florescimento de suas estratégias criativas. [...] As transformações tecnológicas distantes da tela da televisão também impactaram a narrativa televisiva. A ubiquidade da internet permitiu que os fãs adotassem uma inteligência coletiva na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento. (MITTEL, 2012, p. 33-35).

Nesse contexto, o público-alvo interage por diversos meios, principalmente a partir de fóruns, comunidades, redes sociais, etc. Desse modo, os temas sociais debatidos na ficção seriada passam a ter maior alcance, inclusive, em diversas linhas de pesquisa acadêmica e mercadológica, que abordam a ficção seriada como transnacional a partir de estudos sobre: cultura de séries, cultura da convergência, transmidiação e cultura participativa, expansão do universo ficcional, semiótica e ficção seriada, representações midiáticas, teleficção, serviço de consumo no formato on demand, intermídia, etc. Logo, há várias possibilidades de estudo para a ficção seriada, lembramos que nesta tese, temos interesse em investigar como as narrativas ficcionais são tidas como mais complexas, especialmente, do ponto de vista da elaboração das personagens.

Afinal, é evidente que as narrativas, inclusive do nosso corpus, dialogam com a contemporaneidade, no modo em como contar as histórias, bem como, corroborando

para uma análise mais aprofundada, de temas sociais elencados por elas; sobretudo, quando essas séries trazem personagens complexos. Conforme nos ensina Antonio Candido, para a compreensão das personagens:

As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, — traz a vida dentro das páginas de um livro” (Ob. Cit., p.75). Decorre que “as personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas, e que rendem mais quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida” (Ob. cit., p. 70). (CANDIDO, 1974, p. 63).

Lembrando que nessa obra “*A Personagem de Ficção*” os autores também demonstram que há uma simbiose para a compreensão das personagens, tanto literárias como videográficas, entrecruzando o teatro e o romance, apontam ainda que todas as formas de análise de personagens evidenciadas por Antonio Candido são válidas para o filme. Nesse sentido, podemos também trazer essa concepção da personagem esférica para as séries. Segundo o professor François Jost:

A impressão de que as séries atuais são mais realistas do que as mais antigas sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto (o herói na mitologia grega é um intermediário entre os deuses e os homens), erosão que conheceu dois grandes momentos: a fissura em dois personagens heróis, cujos dons complementários vêm à tona em situações mais críticas; a fragmentação da figura principal em muitos personagens que contribuem para uma mesma finalidade, um herói coletivo. (JOST, 2012, p. 36).

Essa fragmentação da personagem dialoga com a complexidade da narrativa, pois há um processo de identificação, na própria construção da elaboração desses personagens. De acordo com Jost, a familiaridade do espectador produzida pelas séries americanas pode ocorrer quando o herói passa também a apresentar características humanas e comportamentais, de forma transparente.

Além disso, François Jost destaca que o telespectador passa a sentir interesse em descobrir as nuances desse personagem, em diferentes elos: privado, profissional e social. Desse modo, as vidas públicas e privadas se misturam nas narrativas; características que dialogam com a “novelização” em como narrar esses personagens. Considerando assim, a aproximação da ficção com a realidade, como um sintoma social, e conseqüentemente podendo traduzir o pensamento do telespectador. Por fim, destaca

ainda que as séries criam um senso de maior intimidade com o espectador e que as vozes dos personagens, muitas vezes femininas, podem engendrar emoções e verdades ao público consumidor.

Nos estudos de Mayka Castellano e Melina Meimaridis podemos observar um percurso na composição das personagens femininas na história da ficção seriada televisiva. As personagens são construídas e retratadas a partir do que é possível historicamente:

“Diferentemente das mocinhas da década de 1950, movidas pela busca, quase exclusiva, por um “parceiro romântico” ou das personagens dos anos 1970, motivadas por uma “ambição profissional”, as heroínas do final da década de 1990 e início dos anos 2000 visavam à realização plena de suas vidas.” (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2018, p.6).

Nessa perspectiva, as autoras apresentam um diálogo com os “Pós-feminismos”, inclusive demonstram que há tensões entre grupos que acham que os direitos das mulheres já foram conquistados e que não precisaria mais de debates, e outros grupos em contradição a isso, sugerindo novas ondas feministas. Esse embate temático se dá inclusive para entender os feminismos na atualidade, ampliando sua definição e divulgação. As autoras analisam possibilidades de entendimento das protagonistas femininas serem bem recebidas pelo público, em diálogo com o seu contexto histórico.

Dessa forma, as protagonistas das séries, desse corpus, retratam mulheres complexas, personagens que dialogam com uma pluralidade de vozes, trazendo uma multiplicidade de facetas, construindo ou desconstruindo uma formação ética e moral de suas ações. As autoras Mayka Castellano e Melina Meimaridis ainda pontuam que:

“Essas “mulheres difíceis” ratificam um novo horizonte de possibilidade para as personagens femininas na televisão americana. Como já argumentamos, a emergência e consolidação dos Estudos Culturais, já nas décadas de 1960 e 70, favoreceu no plano midiático a incorporação de uma série de reivindicações de movimentos sociais e identitários que se manifestaram, dentre em outras coisas, em uma política de representação mais elaborada. Tal preocupação estava baseada na premissa de que é por intermédio dos significados produzidos por essas representações que “damos sentido à nossa experiência, aquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar” (Freire Filho, 2004, p. 45).” (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2018, p.12).

As estudiosas explicam de forma explícita que a representação dessas mulheres está em construção e desconstrução, sobretudo, no que diz respeito às possibilidades de inclusão histórica, ideológica, cultural, social, econômica, etc. As personagens femininas também são figuradas na medida em que há um avanço e reconhecimento de vivências das mulheres em sociedade. Logo, orientam a análise por meio dos Estudos

Culturais, para que a construção dessas personagens seja investigada de forma complexa, para além de uma compreensão engessada, marcada por traços culturais patriarcais. Ademais, apontam para a importância em como retratar as mulheres por suas próprias experiências.

A urgência da história ser (re)contada a partir das perspectivas de vivências dos femininos, ressalta o olhar do particular, do único, do singular, em detrimento da “visão geral”, do universal, do geral, que o patriarcado tem de nós. Em seu livro *“Lugar de Fala”*, Djamila Ribeiro nos convoca a repensar o discurso hegemônico:

Podemos ver com essa citação de Kilomba como há similaridades nas reflexões trazidas pelas principais autoras aqui pensadas. Todas refutam a neutralidade epistemológica, a necessidade do reconhecimento de outros saberes e a importância de entendê-los como localizados e a importância de se romper com um postulado de silêncio. Tanto Lélia Gonzalez, como Linda Alcoff, Spivak, entre outras, pensam a necessidade de romper com a epistemologia dominante e de fazer o debate sobre identidades pensando o modo pelo qual o poder instituído articula essas identidades de modo a oprimir e a retificá-las. Pensar lugares de fala para essas pensadoras seria desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir não somente contra discursos, posto que ser contra, ainda é ser contra a alguma coisa. Ser contra hegemônica, ainda é ter como norte aquilo que me impõe. Sim, esses discursos trazidos por essas autoras são contra hegemônicos no sentido de que visam desestabilizar a norma, mas igualmente são discursos potentes e construídos a partir de outros referenciais e geografias; visam pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante (RIBEIRO, 2019, p. 88-89).

Essas tensões promovem outras perspectivas para além da classe dominante, em que muitas vezes privilegiam as mesmas narrativas de homens cis héteros brancos. Conforme as autoras Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, Linda Alcoff, Gayatri Spivak e Djamila Ribeiro nos alertam, precisamos criar dissonâncias, por meio da linguagem, que utilizamos na elaboração da nossa compreensão de mundo e constituição do nosso discurso, promovendo assim um olhar para o novo e subalternizado, um olhar a partir dos feminismos.

Nessa mesma linha, encontramos os estudos de Anna Tous Roviroza que faz um paralelo da história do audiovisual com a literatura. Lembrando que, o papel da mulher é socialmente construído também nas narrativas, por meio do imaginário, contribuindo para modelos femininos a serem seguidos, conforme os interesses patriarcais. A autora evidencia como as obras literárias também dialogam com as figurações das personagens femininas no Cinema, por meio das transposições realizadas. Roviroza pontua que:

“Colocar a princesa em perigo ou sacrificá-la equivale a salvar outras vidas, com a captura do assassino (a serpente ou o dragão). Entre os motivos literários sobre a mulher sacrificial destaca-se a tradição cultural ocidental do século XIX, que exaltava o papel da mulher como a “guardiã da pureza e da

integridade do lar” (DIJKSTRA, 1984: 8), vinculada por sua pureza à imagem da Virgem Maria (DIJKSTRA 1984: 18) e com representações concretas como em *Hard Times*, de Charles Dickens (1854) ou na personagem de Elsa, em *Lohengrin* (Richard Wagner, 1848). No século XIX considerava-se que a capacidade de sacrifício da mulher colocava-a acima do homem (DIJKSTRA, 1984: 13). Julieta (*Romeo e Julieta*), Mimi (*Murger*, versão *La Bohème*, de Puccini) e Ofélia, em *Hamlet*, são exaltadas no século XIX como figuras femininas paradigmáticas do sacrifício por amor.” (ROVIROSA, 2014, p. 238).

Os romances do século XIX, na literatura, podem, nesse caso, servir como manuais de conduta, do que a mulher poderia ou não fazer; a intertextualidade dos contos contribui ainda hoje para a interpretação da mulher como submissa, doce e casta. Além disso, retratava a mulher que deveria ser salva como uma figura angelical, uma personagem simples, como pura, donzela, virgem e inocente. A estudiosa configura a análise dessa personagem feminina como “princesa sacrificial” que com ela traz o retrato de uma mulher sacrificial e sacrificada, a serpente engolidora e um herói para salvar o todo. Posteriormente, a autora também nos alerta para a construção histórica de personagens como a prostituta e o redentor, ou seja, há uma configuração para a mulher como perigosa e o homem como salvador. Desse modo, podemos destacar como a construção da sociedade patriarcal também é revisitada na arte, sobretudo, pelo viés da burguesia:

“Flaubert consagra o arquétipo da mulher adúltera. Valverde define a obra como uma “amarga sátira contra os sonhos românticos” (VALVERDE, RIQUER, 1970: 120), definição plenamente aplicável à série *Desperate Housewives*. O que persistiu naqueles temas, a razão que os coloca em movimento, é o mito, o arquétipo. Naquele caso trata-se da luta interna da protagonista entre a obediência às normas e costumes sociais e a liberdade e o desejo sexual, entre “a necessidade de ser fiel à ordem burguesa” ou transgredi-la através do pecado sexual (BLLÓ-PÉREZ, 1995: 174). Partimos do pressuposto da recorrência do tema: as diversas manifestações literárias, cinematográficas e culturais do arquétipo, de Nabokov a *American Beauty*, são um ser único e distinto ao mesmo tempo, como uma personagem com uma série de disfarces que a modificam, mas não alteram sua essência: o herói de mil caras (CAMPBELL, 1949) ou as máscaras da ficção (GUBERN, 2002).” (ROVIROSA, 2014, p. 240).

Historicamente, a mulher não tinha escolha nessa sociedade patriarcal e cabe a nós pensarmos se hoje temos, de fato; a sociedade e a religião ditavam as regras da família, casamentos arranjados, repressão sexual, sem independência financeira e consequentemente opressões para as minorias, BHABHA (1998). Quando esse direito é garantido a partir de conquistas femininas, em especial, a questão da escolha do casamento como também a possibilidade do divórcio, há a configuração do papel

feminino, com a possibilidade da mulher poder ser adúltera, uma vez que pode optar pela sua escolha sexual.

Por outro lado, as mulheres que não seguem os padrões sociais esperados, são consideradas como figuras demoníacas: bruxas e/ou loucas também na atualidade, desde o século XIX – como, por exemplo, a personagem Bertha, em *Jane Eyre* (1847)¹⁷. Nesse contexto, o homem sempre coloca a culpa na maldição e/ou loucura da mulher desequilibrada; o patriarcalismo ainda impera em nossa sociedade, e continua violentando a mulher de várias formas. (NASCIMENTO, 2014).

Além do mais, para manter a crença na sociedade patriarcal pelo viés da religião, o sexo fora do casamento é visto como pecado e esses conflitos também são retratados nas séries americanas, a partir do século XX. Nesse sentido, promovem o seguinte debate:

“As séries norte-americanas referentes à feminilidade estruturam-se através de dois eixos principais: feminilidade e família/ norma e corrosão. Uma série relacionada com o âmbito feminino pode ser familiar modelar (Leave it to the Beaver, Father knows Best), familiar corrosiva (All in the family, Marriage with Children, Roseanne, The Simpsons, United States of Tara, Arrested Development, Parenthood), feminina modelar (The Doris Day Show, Peyton Place) ou feminina corrosiva (I Love Lucy, The Golden). Tradicionalmente, a representação da feminilidade tem sido produzida pela soap-opera, pela telenovela e pela sit-com.” (ROVIROSA, 2014, p. 244).

Logo, a telenovela também tem um papel fundamental na educação do telespectador, promovendo assim, um recurso comunicativo eficaz em diferentes sociedades. Lembrando que as minisséries dialogam com as novelas, principalmente, nos recursos de forma e conteúdo, e em como narrar seus temas, especialmente, pelo viés do melodrama. Conforme Lopes aponta:

Abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade. Vimos como a matriz cultural do melodrama opera como gênero constitutivo e principal da telenovela como narração e como articulador do imaginário da nação. Avancei a hipótese da telenovela brasileira constituir um recurso comunicativo por sua capacidade de junção da matriz melodramática com o tratamento naturalista como fundamento da verossimilhança de suas narrativas e do efeito de credibilidade que alcançou. E mais, que essa estratégia de hibridação de ficção e realidade é percebida com intensidade crescente ao longo de sua história. (LOPES, 2009, p.32).

¹⁷ Corpus da minha dissertação de mestrado: “*Jane Eyre: do romance (1847) ao filme (2011)*”

Essas estratégias melodramáticas, utilizadas nas telenovelas e em minisséries, também ocorrem na composição da maioria dos folhetins e romances. As personagens podem dialogar com suas espectadoras/leitoras ao trazer sintomas sociais e consequentemente promover questionamentos em seu público-alvo. Conforme mencionado anteriormente, as séries retratavam também o que era esperado das mulheres em diálogo com o seu contexto histórico. A partir das análises de diferentes mulheres, Anna Tous Roviroza cria também uma linha temporal, demonstrando como essas personagens foram construídas e retratadas historicamente nas séries americanas.

A autora tece várias críticas em seu estudo, tais como: o retorno à domesticidade do lar, a objetificação da mulher, no contexto patriarcal, a comparação da mulher com o homem (no sentido de que só será respeitada, se seguir um modelo/estereótipo masculino), a degradação da mulher, seja fisicamente ou emocionalmente figurada como “um clown feminino”, a “coisificação do corpo e/ou objeto sexual” tanto do feminino como o do masculino e, especialmente, a interpretação da mulher, apenas como mãe, ou ainda no contexto psicológico/melodramático desses conflitos familiares. Desse modo, contribui para uma análise das personagens femininas também de um ponto de vista complexo, nos orientando em:

“A novidade com a mudança de perspectiva, a fenda que provoca a evolução das três figuras é a dúvida. Caberia verificar até que ponto essa dúvida se relaciona com a pós-modernidade, sobretudo com a perda de fé nas verdades absolutas, o rechaço da autenticidade histórica e a proposta de textos abertos, sem uma interpretação única. Algumas características da pós-modernidade estão inevitavelmente relacionadas com a mudança de perspectiva, uma vez que, em seu conjunto, elas nos remetem a um paradigma distanciado da hierarquia, da autoridade, da transmissão única de conhecimentos e de modelos únicos a seguir.” (ROVIROSA, 2014, p. 257).

A autora dialoga com o novo pelo pós-modernismo, quando destaca que podemos questionar os modelos de narrativas rígidas/dicotômicas em que as mulheres foram também figuradas, conforme aquele contexto. Afinal, há a possibilidade da análise pela multiplicidade de vozes, de descobrir outras facetas, especialmente, de recontar a história pelo ponto de vista do feminino. De acordo com Ilze Zirbel, a nova onda do feminismo, a partir do século XX e XXI, se dá por meio das mídias sociais e colabora para essa difusão do ponto de vista feminino.

Nesse contexto, as histórias se atualizam e são recriadas a partir de novos meios de comunicação. Linda Hutcheon ressalta a importância de recontar as histórias e de adaptar o conteúdo acompanhando o processo de evolução de diferentes culturas e mídias:

Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação biológica e a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas. (HUTCHEON, 2011, p.58).

Atualmente, podemos verificar maior publicação de livros por autoras mulheres, inclusive com editoras exclusivamente femininas, em algumas há o intuito de fazer uma reparação histórica, e não apenas ter lucro. Além disso, no mercado audiovisual a atuação feminina também está ocorrendo para além da atuação dos filmes e sim na direção/criação/roteiro dos filmes, como a produtora independente Hello Sunshine, fundada por Reese Witherspoon, que faz parte do nosso corpus de análise.

Em 2016, a produtora Hello Sunshine é lançada no mercado de *streaming* e audiovisual, com o intuito de promover histórias de mulheres. Desse modo, as temáticas escolhidas a serem abordadas, podem ser vistas por meio da filmografia da Hello Sunshine, que podem ser estudada a partir dos seguintes filmes: em 2014, *“Wild”* e *“Gone Girl”*; em 2015, *“Hot Pursuit”*; em 2019, *“Lucy in the Sky”*; e 2022, *“Where the Crawdads Sing”* e *“Something From Tiffany’s”*; e em 2023, *“Your Place or Mine”*.

As séries televisivas a partir de 2017, com *“Big Little Lies”* (com lançamento da segunda temporada em 2019); em 2018, *“Shine On with Reese”* e *“Master the Mess”*; em 2019, *“The Morning Show”* (com lançamento da segunda temporada em 2021), e *“Truth Be Told”* (com lançamento da segunda temporada em 2021); em 2020, *“Little Fires Everywhere”*; em 2022, *“Surface”*, *“From Scratch”*; e em 2023, *“Daisy Jones & The Six”* e *“The Last Thing He Told Me”*. As Web Séries ocorreram apenas em 2018 com os seguintes títulos *“Handmade*mostly”*, *“Turning Point”* e *“Meet My Mom”*. Por fim, a empresa também atua com Podcasts que mantém desde 2018 *“How It Is”*, fez no mesmo ano *“My Best Break-Up”* e desde 2019 também mantém *“And Especially You”*.

A empresa dialoga com as mídias sociais por meio do Facebook, Twitter, Instagram, Podcast, Talk Shows entre outros canais multimeios, com o intuito de divulgar novos projetos e parcerias. A primeira imagem de divulgação da série ocorre com Reese Witherspoon e Kerry Washington com filtro de fogo e com o livro nas mãos:

Figura 3: Reese Witherspoon e Kerry Washington



Fonte: Adoro Cinema (2019)

Essa estratégia de marketing, além de dialogar com o público-alvo, atualiza a comunicação com os fãs, desperta o interesse dos leitores da obra, divulgam tanto o livro como a série, trazem futuros espectadores, e ampliam a divulgação por meio dos canais de comunicação e seus seguidores. De acordo com Leonardo Moura:

A partir da segunda década do século 21, são as plataformas de *streaming* que passam a exercer um cativante papel de disseminação: entretêm uma sociedade global com acesso ao vídeo por diferentes aparelhos, da tevê aos celulares, influenciada pela publicidade e pelas recomendações em redes sociais, com apetite para divertir-se e vincular-se as narrativas que se transformam em espelho de sua época, mantendo a lógica do consumo de massa ou nichos, sobretudo, depois das suas jornadas de trabalho. Não por acaso, Netflix e Prime Video publicam seus principais lançamentos às sextas-feiras, com a intenção de garantir um fim de semana de grandes audiências ligadas às suas plataformas, hábito muito semelhantes ao da grande tevê linear, que concentra as novelas e os programas principais no fim do dia, no chamado horário nobre (das 19h às 1h), no qual há mais gente em casa. (MOURA, 2023, p.24).

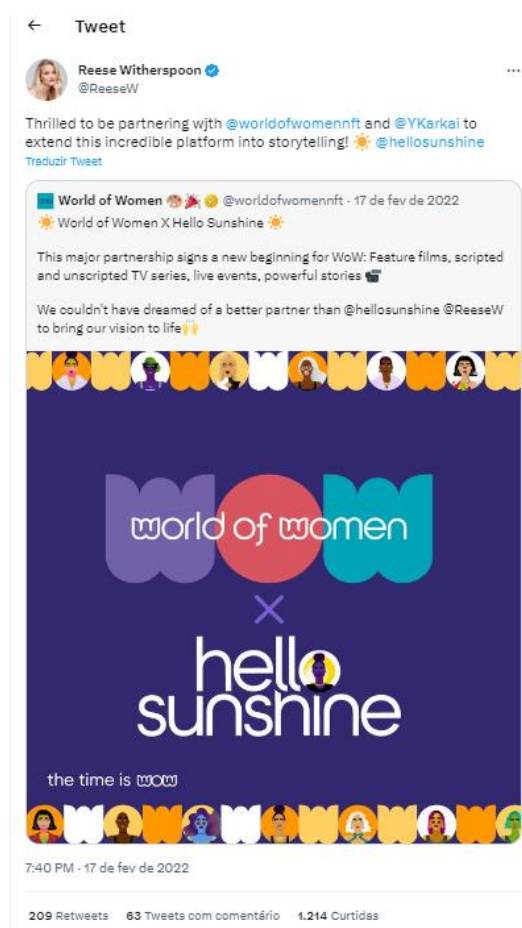
Dessa forma, há uma interação direta com os espectadores, com propósito de divulgação e estímulo ao consumo, em especial, pela internet. Nessa última fase de produção, intitulada tsunami (2008 – 2017), surge também o hábito de maratona séries. Conforme dados da Roku: “88% dos espectadores já viraram a noite maratonando séries, e 75% têm o hábito de consumir filmes, programas de TV ou séries via streaming diariamente” (TechTudo, 2022). Além de ser um hábito já consolidado no nosso país, essas interações são feitas também por redes sociais. Nas palavras de Leonardo Moura:

Na última fase, chamada tsunami no estudo, a oferta acelerada, a forma de “maratonar” narrativas que prendem, a competição dos estúdios com os

influenciadores digitais por tempo de assistência e a distribuição a diferentes plataformas dão o tom do momento que, sabemos, não se encerrou em 2017. Nessa onda, são apresentadas as seguintes *hashtags*: #aceleração; #bingewatching (hábito de assistir a vários episódios seguidos); #entrelacesdetramas (filmes e séries derivados de narrativas anteriores, prolongando o seu sucesso e sua relação com o público); #sequeciamento; #todossãoprodutores (em referência ao conteúdo gerado por usuários comuns da internet, com acesso à tecnologia de vídeo, que disputam a atenção dos espectadores em meios tradicionais, como a tevê); #multinarrativas; #conteúdonichado; #desconecção; #elaboração; #plataformasdeconteúdo; #multiplataformas; #mobilidade (pertinente à portabilidade do consumo por meio de *smartphones* ou aparelhos que se conectam a serviços de conteúdo onde quer que o consumidor esteja). (MOURA, 2023, p.27-28).

Essa interação e divulgação, dos projetos e parcerias, ocorrem em diferentes mídias sociais. Conforme exemplo de tweet com o coletivo NFTs:

Figura 4: Tweet Reese Witherspoon



Fonte: Twitter (2022)

Logo, o audiovisual também pode acompanhar a nova onda do feminismo (quarta onda), principalmente, por meio da criação de coletivos e comunidades digitais. A produtora Hello Sunshine e sua fundadora contribuem levando pautas feministas,

como por exemplo, o Movimento #Me Too, que denunciou a permanência da cultura do estupro na contemporaneidade. Conforme Melo nos pontua:

A diluição de fronteiras entre gêneros ocorre em quatro frentes: a) as referências a fatos e pessoas da realidade social norte-americana em conversações do mundo ficcional, b) a incorporação de imagens de arquivo às reportagens transmitidas pela UBS e pela YDA, emissora concorrente na trama; b) o conhecimento público da militância de Reese Witherspoon, atriz e produtora da série, na luta pela igualdade de gênero, assim como de sua adesão de primeira hora ao movimento #MeToo, contando a experiência que vivida aos 16 anos; c) o lançamento do conteúdo bônus A arte imita a vida, que relaciona a séries com o movimento, afirmando a intenção de “desnudar paradigmas antigos que não funcionam mais”, pois “existem coisas fundamentais que precisam mudar no discurso público”. O material destaca, ainda, que a série mostra muita coisa que de fato ocorreu e que a roteirista usou sua própria experiência para escrever o roteiro (MELO, 2020, p.7-8).

Vale salientar que em 2021, a Hello Sunshine foi vendida por Reese Witherspoon para a Blackstone Group em torno de \$ 900 milhões, e a atriz continuou como chefe executiva da empresa. Por outro lado, é importante ressaltar que há sim toda uma questão mercadológica e financeira por trás dessa empresa de mídia, ou seja, que também lucra com isso. No entanto, ainda assim traz à tona a priorização em contar histórias do ponto de vista do feminino. Conforme o editorial Cinema e Streaming do Olhar Digital:

Para a atriz e produtora, o negócio endossa a necessidade de Hollywood de contar mais histórias por mulheres e para mulheres. Witherspoon destacou ainda que começou a empresa para mudar a forma como as mulheres são vistas na mídia.

“Nos últimos anos, vimos nossa missão prosperar por meio de livros, TV, filmes e plataformas sociais. Hoje, estamos dando um grande passo à frente com a parceria com a Blackstone, o que nos permitirá contar histórias ainda mais divertidas, impactantes e iluminadoras sobre a vida das mulheres em todo o mundo”, disse, em comunicado. (OLHAR DIGITAL, 2021).

Sendo assim, a produtora Hello Sunshine pode promover uma reflexão pelo ponto de vista feminino, um diálogo com o público a partir de outros meios e ainda possibilitar o recontar das histórias, por meio do protagonismo feminino. Chimamanda Ngozi Adichie, no seu livro: *“O perigo de uma história única”*, nos ensina a relevância da história ser contada a partir das experiências e vivências individuais, respeitando as identidades e particularidades da narrativa única, em que cada história importa, enfatizando o “como” e o “quem” conta:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.

A escritora americana Alice Walker escreveu sobre seus parentes do sul que haviam se mudado para o norte quando apresentou a eles um livro sobre a vida que haviam deixado para trás: “ficaram sentados, lendo eles próprios o livro, me ouvindo ler o livro, e uma espécie de paraíso foi reavido”.

Eu gostaria de terminar com esta ideia: quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso. (ADICHIE, 2019, p.16).

O (re)contar as histórias pelos feminismos tem muito a contribuir com o empoderamento das mulheres, tanto na Televisão como a Literatura, podem ajudar nessa reparação histórica, em dar voz a nós mulheres. Ademais, é preciso enfatizar que o movimento #MeToo foi criado por uma mulher negra, conforme nos alerta Rafia Zakaria:

Em um exemplo mais recente, artigos e discussões a respeito do movimento #MeToo com frequência se esquecem de citar que ele foi criado por uma mulher negra chamada Tarana Burke em 2006 (e não por Meryl Streep, Alyssa Milano e suas companheiras celebridades). E quase não se fala que, em 2018, Burke criticou o movimento #MeToo por ignorar as questões enfrentadas por mulheres pobres e destacar apenas as mulheres brancas famosas. Em uma palestra durante a conferência Facing Race, Burke tentou convencer o público, formado majoritariamente por mulheres pretas e marrons, a reconsiderar o movimento: “A primeira coisa que escuto das pessoas é que o movimento #MeToo se esqueceu de nós”, disse ela, a respeito de mulheres negras, hispânicas e nativo-americanas. “Todos os dias ouço alguma versão disso. Mas estou aqui para lhes dizer o seguinte: o movimento #MeToo não se define pelo que a mídia diz a você. Nós somos o movimento e por isso preciso que vocês não se afastem do movimento #MeToo... Preciso que vocês reformulem seu trabalho para incluir a violência sexual. É assim que vamos recuperar a narrativa. Parem de ceder seu poder para gente branca.” (ZAKARIA, p.176, 2021).

A jornalista também enfatiza que a história do ativismo antiestupro nos Estados Unidos, ocorreu primeiramente por meio de denúncia de feministas negras:

A mesma mecânica de exclusão e apagamento reaparece no universo do ativismo. A pesquisadora feminista negra Treva Lindsay critica o modo como a história do ativismo antiestupro nos Estados Unidos, por exemplo, é contada como uma história de feministas brancas que começou nos anos 1970. No entanto, o ativismo antiestupro empreendido pelas mulheres negras começou em 1866, quando um grupo de afro-americanas deu um depoimento diante do Congresso sobre um caso de estupro coletivo durante os protestos em Memphis. Apesar do testemunho corajoso, o Congresso se recusou a punir os estupradores. No fim do século XIX, as feministas negras e ativistas Ida B. Wells e Fannie Barrier Williams criaram e participaram de campanhas antiestupro. Muito depois, já no fim do século XX, as mulheres negras finalmente ganharam a companhia das brancas, que estavam acordando para a necessidade de falar sobre o assunto e que até então não tinham feito quaisquer alianças com as mulheres negras. Apesar do fato de as mulheres negras já estarem na luta há um século, é o interesse das mulheres brancas que aparece como referência na maioria dos textos e discussões feministas sobre o assunto. (ZAKARIA, p.175-176, 2021).

A figuração da mulher negra tanto dentro como fora das câmeras no audiovisual, ainda é algo pouco realizado na nossa sociedade. Conforme comprova bell hooks em seu livro: *“Olhares negros: raça e representação”*, em que faz uma análise crítica do cinema do ponto de vista do feminismo negro:

Conversando com mulheres negras de todas as idades e classes, em diferentes regiões dos Estados Unidos, sobre as relações delas como assistir a filmes, várias vezes ouvi respostas ambivalentes sobre o cinema. Apenas umas poucas mulheres negras com quem falei se lembravam do prazer dos filmes raciais, e mesmo aquelas que se recordavam, sentiam aquele prazer fora interrompido e usurpado por Hollywood. A maioria das mulheres negras com quem conversei era irredutível ao dizer que nunca ia ao cinema esperando ver representações convincentes de feminilidade negra. Elas estavam conscientes do racismo cinematográfico – o apagamento violento das mulheres negras. No ensaio “A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification” [A negação da diferença: teorias de identificação cinematográfica], Anne Friedberg destaca que a “identificação só pode acontecer através do reconhecimento e todo reconhecimento em si é uma confirmação implícita da ideologia do status quo”. Mesmo quando a representação das mulheres negras está presente nos filmes, nossos corpos e seres estão lá para servir – aprimorar e manter as mulheres brancas como objeto de olhar falocêntrico. (HOOKS, 2019, p. 221).

Nessa concepção, há o apagamento histórico das mulheres negras também dentro do audiovisual, bem como, a falta desse imaginário como um ser político e social, proporcionando assim um ambiente de discriminação e contaminação do olhar do espectador. Afinal, bell hooks salienta também a importância do espectador se ver nas telas, mas além disso, se reconhecer para além dos estereótipos, especialmente, na retratação das personagens negras:

Vivemos nossa crise coletiva como afro-americanos no domínio das imagens. Seja no rosto de moradores de rua encontrados nas metrópoles ou nos becos de cidades pequenas, no olhar perdido dos desempregados, ao ver pessoas que amamos viciadas em drogas, ou alguma cena trágica de um filme que fica na cabeça, *nós vemos que estamos com problemas*. Ainda consigo ver a imagem de jovens negros matando uns aos outros brutalmente como parte da narrativa ficcional do filme *“Os donos da rua”* (1991), de John Singleton. São imagens dolorosas de se ver. É assim que deveria ser. Deveria ferir os nossos olhos ver o genocídio racial perpetuados nas comunidades negras, seja na realidade, ou na ficção. No entanto, no cinema onde assisti a esse filme, a maior parte da audiência negra parecia encontrar prazer naquelas imagens. Essa reação é um testemunho poderoso, que revela as formas de representação da sociedade supraclassista branca que ensinam as pessoas negras a internalizarem o racismo tão profundamente em nossa consciência coletiva que podemos sentir prazer com imagens de nossa morte e destruição. O que o futuro nos reserva se nosso entretenimento no presente é o espetáculo da colonização contemporânea, da desumanização e do esvaziamento do poder, no qual a imagem serve como uma ferramenta assassina? A menos que transformemos as imagens da negritude, das pessoas negras, nossos modos de olhar e as formas como somos vistos, não poderemos fazer intervenções radicais fundamentais que alterem a nossa situação. (HOOKS, 2019, p. 54).

Desse modo, é evidente a importância em re(criar) novas histórias, a fim de que ocorra uma descolonização também do nosso olhar, perante as imagens que nos são figuradas bem como também das teorias que nos são apresentadas. Nesse sentido, podemos destacar a relevância na contemporaneidade do *streaming*, uma vez que o consumo de massa das narrativas seriadas aumentou e conseqüentemente, há novas possibilidades também de revitalizarmos as teorias do cinema, bem como, proporcionar novos olhares aos espectadores. bell hooks afirma que:

Quando perguntei a uma mulher negra de cerca de vinte anos, uma cinéfila obsessiva, por que ela achava que nós não escrevêramos sobre a experiência da espectadora negra, ela comentou; “Temos medo de falar de nós mesmas como espectadoras porque fomos muito abusadas pelo ‘olhar’”. Um aspecto desse abuso era a imposição de que as relações de olhar da mulher negra não eram importantes para serem teorizadas. A teoria do cinema como um “*terreno*” crítico nos Estados Unidos reflete e tem sido e continua a ser influenciada pela dominação racial branca. Como a crítica de cinema feminista foi enraizada inicialmente num momento de libertação das mulheres influenciado por práticas racistas, isso não abriu terreno discursivo para torná-la mais inclusiva. Mais recentemente, mesmo as teóricas de cinema brancas que incluem uma análise de raça não demonstram interesse pela experiência da espectadora negra. [...] (HOOKS, 2019, p. 231).

Nesse âmbito, a autora destaca como o espectador deve ser considerado, sobretudo, o ponto de vista das mulheres negras. Conforme já ressaltado, a produtora Hello Sunshine visa um diálogo de forma direta com os seus espectadores, além de considerar seu foco em promover histórias de mulheres, podendo assim propiciar que as mulheres estejam no centro do debate. Por outro lado, a produtora também lucra com essa abordagem e estratégias de consumo, inclusive, do público feminino. No entanto, é preciso deixar claro, como ainda assim, a composição do nosso corpus, contribui para novos olhares, especialmente, de inclusão, da mulher na contemporaneidade. bell hooks nos alerta que:

O conceito de “Mulher” apaga a diferença entre mulheres em contextos sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitas históricas em vez de como uma sujeita psíquica (ou uma não sujeita). Embora Doane não enfoque raça, seus comentários tratam diretamente do problema de seu apagamento. Pois é apenas quando alguém imagina “mulher” de forma abstrata, quando a mulher se torna ficção ou fantasia, que a razão pode não ser considerada importante. Deveríamos mesmo imaginar que teóricas feministas que escrevem apenas sobre imagens de mulheres brancas, que abordam esse sujeito histórico específico sobre a categoria generalizante “mulher”, não enxergam a branquitude da imagem? É muito provável que elas se envolvam num processo de negação que elimina a necessidade de revisar as formas convencionais de pensar a psicanálise como um paradigma de investigação e a necessidade de repensar um corpo de teoria feminista do cinema que está firmemente enraizado na negação da realidade de que sexo e sexualidade não podem ser os significantes principais ou exclusivos da diferença. O ensaio de Doane aparece na antologia

Psychoanalysis and Cinema [Psicanálise e cinema], editada por E. Ann Kaplan, na qual mais uma vez, nenhuma das teorias apresentadas reconhece ou discute diferença racial, com a exceção de um ensaio, “Not Speaking with Language, Speaking with No Language” [Falando sem linguagem, falando com uma não linguagem], que problematiza noções de orientalismo em sua análise de filme *Adynata* (1983), de Leslie Thornton. Contudo, na maioria dos ensaios, as teorias adotadas se revelam problemáticas se a raça for incluída como uma categoria de análise. (HOOKS, 2019, p. 229).

Vale ressaltar que, essas narrativas precisam de uma leitura crítica para além do melodrama e/ou conflitos familiares. Logo, a crítica feminista denuncia por meio das personagens femininas nas obras o quanto a mulher ainda é subalternizada e oprimida em nossa sociedade patriarcal, e consequentemente precisamos entender como esses discursos funcionam em diferentes meios/narrativas. Ademais, verificar que há também diferenças de possibilidades de discursos entre nós mulheres bem como de nossas figurações, conforme nos ensina o feminismo decolonial e feminismo negro.

Nessa concepção, é importante também ressaltarmos que a evolução da ficção seriada acompanhou também a figuração de nós mulheres, sobretudo, na construção das personagens femininas, a partir dos avanços de nossos direitos adquiridos socialmente, economicamente e historicamente. Essa retratação foi ainda mais propagada quando nós, mulheres, pudemos contar e recontar a nossa própria história, principalmente, a partir da produção e execução dessas narrativas. Além disso, a indústria audiovisual na era do streaming trouxe ainda a oportunidade de dar voz e escuta a nós mulheres por diferentes meios de comunicação, como também, a possibilidade de escolhermos o que de fato vamos consumir. Portanto, o nosso corpus no formato de ficção seriada colabora também para a construção do empoderamento feminino, por trazer a nossa retração, dentro e fora das câmeras.

2.2 Vozes e Escutas Plurais: tecendo novas histórias de mulheres na ficção seriada

“ser mulher
 não tem que
 significar
 essa competição
 torta
 vamos
 cultivar
 a ideia de ser mulher
 até que ela cresça
 e se torne irmandade
 espalharemos
 sementes de lavanda
 sobre nossa
 velhas feridas
 até que fiquemos finalmente
c u r a d a s.
 - suas irmãs não são suas inimigas.”

(LOVELACE, 2018, p.131)

A ficção seriada tem suas raízes no folhetim, como vimos no subtítulo anterior, e hoje esse modo de narrar permanece vinculado, em sua maioria, no retrato da vida cotidiana. As narrativas, tanto audiovisuais como literárias, além de proporcionar entretenimento também podem promover debates contemporâneos, em diálogo com a nossa sociedade, trazendo assim reflexões possíveis para a nossa realidade. Conforme Leonardo Moura:

Como vimos, a sucessão de imagens para narrar histórias no formato audiovisual é um dos avatares da evolução do folhetim. Desde os anos 1960, essas histórias estão cada vez mais presentes na casa da massa de trabalhadores por causa da televisão, hábitos que se mantém até hoje no Brasil e no mundo, aumentando sua proximidade com o público pela multiplicação das telas em aparelhos conectados, como *smart TV's*, computadores pessoais e *smartphones*. O filósofo alemão contemporâneo Christoph Türcke (2010) faz uma associação direta entre folhetim, os filmes, a tevê e a “recreação nacional”. O autor liga a produção cultural dessas narrativas com a aculturação burguesa das massas, tratadas como classe operária, que procurava um alívio do seu dia exaustivo no consumo de histórias, romances e qualquer outro produto que lhe permitisse escapar sensorialmente. Nada diferente do papel cumprido hoje pela oferta de narrativas audiovisuais em plataformas lineares, como a televisão tradicional e um sem-número de canais por assinatura, e por *streaming*, com enormes volumes de filmes e séries num mercado atendido em grande parte do mundo pelos maiores atores desse setor (Netflix, Amazon, Apple Disney e Warner Bros. Discovery). (MOURA, 2023, p.31).

Com a popularização da internet em nível global, as plataformas de *streaming* fazem parte da nossa cultura. Vale ressaltar que, no contexto pandêmico COVID-19, ocorreu uma expansão do consumo da ficção seriada em escala mundial, uma vez que as

pessoas não poderiam sair de suas casas, buscaram nas plataformas momentos de distração e lazer. Com isso, a interação entre os telespectadores também aumentou, especialmente, pelas redes sociais.

A revista Rolling Stones Brasil divulgou em seu site, a mensuração de dados norte-americanos Nielsen que revelou o crescimento de 85% do consumo entre março de 2019 e o mesmo período de 2020 (período de isolamento social). Além de divulgar as 10 séries mais assistidas em 2020: “1. *Spenser Confidential* (Netflix) – 1,25 bilhões de minutos; 2. *The Office* (Netflix) – 1,23 bilhões de minutos; 3. *On My Block* (Netflix) – 1,14 bilhões de minutos; 4. *Love Is Blind* (Netflix) – 872 milhões de minutos; 5. *Criminal Minds* (Netflix); 6. *Grey’s Anatomy* (Netflix) – 653 milhões de minutos; 7. *Hunters* (Amazon Prime Video) – 612 milhões de minutos; 8. *The Trials Of Gabriel Fernandez* (Netflix) – 572 milhões de minutos; 9. *NCIS* (Netflix) – 570 milhões de minutos; 10. *Altered Carbon* 425 milhões de minutos.” (ROLLING STONES BRASIL, 2020). Leonardo Moura intitula assim a explosão do folhetim seriado:

Os novos avatares do folhetim adéquam-se à evolução dos meios, sem perder a função que lhes foi atribuída desde o seu surgimento nos jornais. São eles as radionovelas, as telenovelas, os *best-sellers* de livrarias em *shopping centers*, aeroportos ou bancas de jornal, as histórias para crianças em disco e, naturalmente, a explosão do folhetim seriado, com o advento mundial da tevê por assinatura, e mais recentemente das plataformas de *streaming*, como Netflix, Globoplay, Disney + ou Amazon Prime Video. Os romances e os filmes folhetinescos se multiplicam. (MOURA, 2023, p.23).

Essa atualização do folhetim traz uma multiplicidade de narrativas que dialogam com a poética do pós-modernismo, sobretudo, pela ambiguidade que pode provocar no telespectador, trazendo assim sua alteridade a partir da vivência e experiência do outro. Nesse sentido, dramas familiares são vistos cada vez mais nas plataformas, em que as séries retratam, inclusive em várias temporadas, por meios de conflitos internos de diversos personagens, tais como: *Família Soprano* (1999 a 2007), *Gilmore Girls* (2000 a 2007), *Modern Family* (2009 a 2020), *Jane the Virgin* (2014 a 2019), *Transparent* (2014 a 2019), *This Is Us* (2016 a 2022), *Chesapeake Shores* (2016 a 2022), *Ozark* (2017 a 2022), *As Five* (2020 a 2024) entre outros dramas familiares.

A retratação das personagens na ficção seriada é complexa, trazendo um enredo, em sua maioria, marcado pela ambiguidade. Conforme Tânia Pellegrini ressalta:

As personagens de grande parte das narrativas contemporâneas, portanto, representam o fim do individualismo burguês, do "eu singular e intransferível", surgido com o romantismo e que ainda sustentava a ficção moderna. Temas como solidão, perplexidade, alienação ou desespero, o móvel a dirigir a ação das personagens românticas, realistas e modernas, se não desapareceram, vão cedendo passagem à apatia, à anomia, à indiferença

ou impotência absoluta em relação à realidade circundante, que não se pretende mais enfrentar ou transformar: a ausência de limites espaciais e temporais criada pela rede imagética da cultura globalizada por meio da televisão e do computador reconfigura-se como limite intransponível. [...] por fim, realiza o imponderável: ambos empreendem a sua proliferação infinita, em todos os lugares ao mesmo tempo. Não há mais limite nenhum, anteriormente colocado pelo tempo ou pelo espaço, que não se possa romper... mas, paradoxalmente, esse é novo limite, pois não se pode apreender o infinito. (PELLEGRINI, p. 32-33, 2013).

Diante desse “modelo” contemporâneo – cada vez mais recorrente na ficção –, a figuração das personagens pode potencializar a transmissão de uma carga emocional para o telespectador, que muitas vezes é surpreendido pelos enigmas e conflitos internos. Desse modo, o telespectador, ao criar um vínculo com esse personagem, pode participar de suas emoções, e conseqüentemente, torcer pelas possíveis resoluções de problemas, ou seja, pode se sentir participante dos conflitos internos retratados pelos personagens, principalmente, no processo de identificação dos sentimentos e dramas abordados.

Além disso, a ficção seriada inova também em comparação ao *olhar masculino* retratado historicamente no Cinema e na Arte em geral. De acordo com Joanise Levy:

No cinema ocidental, especialmente aquele produzido pela indústria americana de Hollywood, a mulher aparece como imagem e o homem como o dono do olhar. Mulvey destaca que o falocentrismo, na base da teoria psicanalítica, atribui à mulher a condição de vítima e expõe como seu único desejo compensar a ausência do falo. Assim, no inconsciente patriarcal, a imagem da mulher “oscila entre a plenitude maternal e a falta” (MULVEY, 2003, p. 438). [...]

A mulher da tela encontra sua contra-face substancial nas mulheres da vida real, as quais são “simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’” (MULVEY, 2003, p.444). Portanto, essa mulher que sustenta o olhar alheio, representa e significa o desejo masculino. (LEVY, 2010, p.2).

A retratação da mulher no Cinema e na Televisão, em sua maioria foi feita por homens, incentivando assim um *olhar masculino* para a mulher como objeto de desejo. De acordo com a seção anterior vimos que, a evolução desse retrato também esteve em consonância com os direitos adquiridos por nós, principalmente, por lutas feministas e inserção da mulher em diferentes âmbitos sociais, para além do privado (ambiente doméstico). Nessa evolução do privado para o público, nossas possibilidades também foram se ampliando. Nas palavras de Andreas Huyssen:

[...] Após a crítica feminista do sexismo existente em vários níveis na televisão, em Hollywood, na publicidade e no *rock and roll*, a tentação da velha retórica simplesmente não funciona mais. A afirmação de que as

ameaças (ou, no caso, os benefícios) da cultura de massa são de alguma forma “feminismos” finalmente perderam o seu poder de persuasão. Quanto mais não seja, pelo menos por uma espécie de declaração inversa, que faria mais sentido: certas formas de cultura de massa, pela sua obsessão com a violência de gênero, são mais uma ameaça às mulheres que aos homens. Afinal, sempre foram os homens, e não as mulheres, que tiveram o controle real sobre as produções de cultura de massa. (HUYSEN, 1997, p. 65).

Nessa concepção, com o avanço tecnológico nos produtos audiovisuais, concomitantemente com a luta feminista, podemos também ter acesso a diferentes pontos de vista, por distintos produtos e plataformas, que ajudam na divulgação das violências sofridas. Afinal, grande parte das pessoas podem ter voz, proporcionando assim o (re)contar das histórias, para além do homem hétero cis branco, ou seja, do *olhar masculino*. Conforme Leonardo Moura:

Hoje, os produtos audiovisuais são um dos principais meios de entretenimento em todo o mundo, das telas grandes da tevê e do cinema às telas pequenas dos celulares, das narrativas longas produzidas por grandes estúdios às narrativas curtas geradas pelo próprio usuário. As narrativas longas em séries cinematográficas tornaram-se o principal avatar dos folhetins impressos, mantendo os cacoetes do formato – no entanto, agora produzidas e distribuídas por meios eletrônicos – e do estilo narrativo, quando se trata das jornadas dos protagonistas rumo à redenção, por atos heroicos contados sistematicamente nos filmes e séries da nossa época. (MOURA, 2023, p.133).

Logo, as narrativas, no contexto da ficção seriada, podem ampliar nossos olhares, sobretudo, a partir do *olhar gay* e do *olhar feminino*, trazendo assim outras possibilidades de entendimento do nosso mundo. Além disso, evidencia o *olhar masculino* para desconstruí-lo e reconstruir padrões sociais e patriarcais que nos formaram e nos educaram socialmente, exclusivamente, para não olharmos para as diferenças. Como nos ensina Levy:

Como forma de ampliar ainda mais a dimensão dos olhares que sobre determinam as representações fílmicas, Lopes (2008) considera que o *olhar gay* “desconstrói o par olhar masculino/objeto feminino, ressignificando filmes que não foram feitos para um público gay [como os melodramas], ao construir um jogo de identificações com as estrelas, sobretudo femininas, como personagens excepcionais que impõem ao seu mundo a sua diferença” (DYER *apud* LOPES, 2008, p.384). A filmografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, por exemplo, figura nesse contexto apontado por Lopes. A crítica cinematográfica feminista ainda é incipiente, o que vale pontuar que a produção discursiva referenciada pelo “olhar feminino” (female gaze) carece avançar no campo da Comunicação. Leyva e Olaizola (2007) reportam essa lacuna às concepções instrumentais e funcionalistas ainda presentes no campo da Comunicação e, por extensão, no desdobramento “Comunicação e Gênero”. Observam que, em geral são desconsideradas as dimensões “simbólica da interação, a intencionalidade e a competência comunicativa dos sujeitos para produzir e interpretar discursos” (LEYVA; OLAIZOLA, 2007, p.9). Nesse sentido, a heterogeneidade dos sujeitos e da cultura e os

processos de mediação social precisam estar abarcados nos estudos transversais de Comunicação e Gênero. (LEVY, 2010, p.6).

Portanto, séries com diferentes temas são fundamentais para que o nosso olhar se amplie, acolhendo assim as minorias, BHABHA (1998), e as diferenças em nossos meios. As séries que retratam o empoderamento feminino e o protagonismo LGBTQIAPN+ podem colaborar com essa desconstrução e ao mesmo tempo reconstrução do nosso olhar. Nesse contexto, esta tese visa evidenciar o olhar por meio do ex-cêntrico, das minorias, da borda, como vimos no primeiro capítulo, demonstrando assim como as personagens femininas foram construídas no corpus, tanto no romance fonte como na série.

A minissérie “*Pequenos Incêndios por toda parte*” foi lançada no Brasil em 2020 na Amazon Prime e tem como produtora a Hello Sunshine. Esta, por sua vez, como já mencionado anteriormente, foi fundada por Reese Witherspoon que, a partir do seu Clube de Livros, seleciona obras literárias para a transposição no audiovisual, visando empoderar histórias de mulheres. Alguns críticos, correlacionam a obra televisiva com a série “*Big Little Lies*” com lançamento da mesma produtora (em 2017, primeira temporada e em 2019, segunda temporada), pela HBO. Conforme divulgação em Isto é:

Ambas têm um mistério no centro, mulheres como personagens principais e são baseadas em best-sellers. *Pequenos Incêndios por Toda Parte*, de Celeste Ng, e *Pequenas Grandes Mentiras*, de Liane Moriarty, foram publicados aqui pela Intrínseca. E as duas são produzidas e estreladas por Reese Witherspoon, que interpreta mães controladoras – lá, Madeline, aqui, Elena. “Engraçado, eu não consigo ver semelhanças entre as duas, a não ser a maternidade, que é a essência das personagens”, disse a atriz em evento da Associação de Críticos de Televisão, em Pasadena, região de Los Angeles. *Big Little Lies* se passava numa área afluenta da Califórnia, com cinco mães lidando com masculinidade tóxica, abuso sexual e violência doméstica. Em *Little Fires Everywhere*, baseado nas experiências da escritora Celeste Ng como americana de origem asiática em Shaker Heights, em Ohio, também mostra diferentes maneiras de ser mãe e discute privilégio, classes sociais e racismo. (ISTO É, 2020).

Reese Witherspoon salienta que começou a produtora Hello Sunshine com o intuito de dar voz a nós mulheres, e em “*Pequenos Incêndios por toda parte*” isso ocorreu dentro e fora das câmeras, a partir da construção e elaboração do roteiro que prezou por uma equipe multifacetada, trazendo assim, mais diversidade de vozes. Desse modo, a elaboração desse roteiro ocorreu por meio de escutas plurais. Ainda, de acordo com a reportagem na Isto é:

Para dar conta de tudo, a showrunner Liz Tigelaar montou uma equipe de roteiristas diversificada, não só em termos de raça e de classe. “Havia mães solteiras, filhos de imigrantes, gente como eu que foi adotada, artistas, poetas, gente criada em Ohio”, informou. “E ninguém estava lá por um aspecto, para ser a voz de uma raça, ou para representar. Todos estavam lá como seres completos e tiveram conversas muito pessoais sobre os temas que importavam para eles.” (ISTO É, 2020).

Essas vozes e escutas plurais foram fundamentais na construção das personagens complexas, com o intuito de despertar a alteridade no espectador, especialmente, ao romper com um discurso de centro. Nas palavras de Djamila Ribeiro, em seu livro *“Lugar de fala”* é fundamental entendermos esse conceito para além de um lugar social, e sim, respeitar o posicionamento do outro, a partir das suas próprias experiências. Além disso, colabora para (re)pensarmos e refutarmos as narrativas universais. Em suas palavras:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva (RIBEIRO, 2019, p. 69).

Nessa concepção, ainda na escuta diferentes vozes femininas, ocorreu a participação da autora e produtora executiva da série Celeste Ng, das produtoras executivas que também são protagonistas Reese Witherspoon (Elena Richardson) e Kerry Washington (Mia Warren), juntamente com a criadora Liz Tigelaar, a fim de ressaltar e ampliar temas do texto fonte. A autora do romance e editora executiva da série Celeste Ng tem a seguinte nota biográfica no site da intrínseca, em que seu primeiro livro foi publicado e traduzido em 2018, no nosso país:

Celeste Ng cresceu em Pittsburgh, Pensilvânia, e Shaker Heights, Ohio, nos Estados Unidos, em uma família de cientistas. Formou-se em Harvard e fez o mestrado em belas-artes pela Universidade de Michigan, onde ganhou o Hopwood Award. Seus ensaios e trabalhos de ficção já foram publicados na *One Story*, *Tri Quarterly*, *Bellevue Literary Review*, *Kenyon Review Online*. Atualmente Ng mora em Cambridge, Massachusetts, com o marido e o filho. (INTRÍNSECA, 2022).

Celeste Ng, em seu projeto literário, nos alerta por meio de suas personagens sobre os preconceitos que as pessoas de origem asiática sofrem. Já na sua primeira obra

literária em 2014, *“Tudo o que nunca te contei”* com a família Lee, bem como, com a mãe solo Bebe Chow, em 2017 com *“Pequenos Incêndios por toda parte”* trazendo esse debate à tona. Em 2022, lança a sua terceira obra intitulada *“Os corações perdidos”*, pelo olhar infantil do menino Bird Gardner à procura de sua mãe, ressaltando outras problemáticas, como por exemplo, os crimes de ódio em relação aos asiáticos e sino-americanos. Em entrevista à Revista Veja:

Filha de um casal de cientistas chineses e nascida nos Estados Unidos, a autora de 42 anos cresceu acostumada a episódios cotidianos de preconceito, em sua maior parte inofensivos, segundo ela. Isso, até a combinação tétrica de 2020: as falas hostis do então presidente americano Donald Trump contra orientais se somaram ao pânico com a pandemia de Covid-19, que expôs a xenofobia sob a desculpa de apontar um culpado — a China. “Vimos um aumento da hostilidade e da violência contra asiáticos no mundo. Uma idosa foi agredida por um homem no centro de Nova York e ninguém ao redor a ajudou”, diz ela. (VEJA, 2023).

A autora ainda salienta nessa entrevista que: *“Meus três livros lidam com a ideia de não pertencimento étnico, além da relação entre pais e filhos”*. Como já demonstrado anteriormente, os dramas familiares são estratégias de contenção que precisam ser desvendadas em suas obras. Além disso, Celeste Ng a partir de suas vivências e ponto de vista feminino nos oferece a visibilidade de mulheres que estão fora do centro de poder.

Além de ser produtora executiva da minissérie *“Pequenos Incêndios por toda parte”*, Celeste Ng também teve uma participação especial em que aparece na tela, atuando como uma personagem secundária. No episódio 2, intitulado *“Com semente e tudo”*, há um encontro de mulheres, grupo de leitura, na casa de Elena Richardson, em que estão lendo e debatendo sobre *“Os Monólogos da Vagina”*, e entre esse grupo a autora da obra participa da discussão, também como atriz.

Figura 5: Kerry Washington, Celeste Ng e Reese Witherspoon



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Em entrevista ao Omelete, sobre essa participação especial, Celeste Ng menciona que:

O momento escolhido para sua aparição é certo, já que retrata um raro entendimento entre as duas protagonistas, que representam duas facetas de Ng: “*eu tenho tanto Mia quanto Elena dentro de mim*”, explicou a autora em entrevista ao Omelete. “*Muito da minha vida é tentando equilibrar estas duas personalidades*”, ela disse, falando de suas semelhanças com a sua criação. Mas quando a obra foi levada às telas, a distância entre as duas protagonistas ficou ainda mais evidente.

Na nossa conversa, Ng falou muito sobre a adaptação de Witherspoon da sua obra, e explicou uma das maiores diferenças entre o seu livro e o que foi levado às telas. A escalção de Kerry Washington para a personagem de Mia, que na história de Ng era uma mulher branca, tornou a produção fortemente levada por questões raciais, algo explorado, mas não tão profundamente, no livro: “*Quando eu comecei a escrever, eu queria fazer Mia e Pearl personagens não-brancas*”, revelou a autora sino-americana. “*Sinto que explorar assuntos de classe e poder nos EUA sempre está ligado à raça*”.

O problema para Ng é que se Mia e Pearl fossem ázio-americanas, a narrativa de adoção de uma pequena criança chinesa - que faz grande parte da trama - não seria tão cortante. “*Ao mesmo tempo, eu não queria fazê-las negras ou latinas, porque sei que não sou a pessoa certa para imaginar a experiência de uma mulher negra ou latina*”, explicou a autora, que atribui a mudança totalmente à produtora de Witherspoon, Hello Sunshine. “*Amei a ideia logo de cara*”, disse Ng, elogiando o trabalho de Washington. “*A ideia me fez perceber que a adaptação não se esquivaria do assunto racial, e pelo contrário, se apoiaria nele*”. (OMELETE, 2020).

Desse modo, é importante enfatizar o trabalho de Kerry Washington na execução e atuação na série. A diretora executiva, atriz e protagonista da minissérie trouxe também suas vivências e experiências de mulher negra, contribuindo também para a ampliação do debate sobre questões raciais já levantadas no texto fonte;

acrescentando novas camadas de exclusão, em que o debate sobre raça nos ajuda a reformular nosso olhar como espectadores. Em entrevista à IstoÉ:

O livro já tratava de diferenças sociopolíticas, culturais e de classe, na opinião de Kerry Washington. “E também lidava com raça e de uma maneira não binária, não são só brancos e negros”, contou a atriz. “Ele fala de identidade asiática e imigrante, além de classe. Mas adicionar esse outro elemento de raça na equação, com a Mia, enriquece a narrativa. É bastante coisa para destrinchar.” (ISTOÉ, 2020).

Além disso, o trabalho de Kerry Washington destaca a importância do protagonismo negro dentro e fora das telas. Conforme nos ensina bell hooks:

Filmes de diretoras negras também apresentam as imagens que mais se opõem a visões tradicionais da sexualidade das mulheres negras. Revendo o filme de Kathleen Collins, *Losing Ground* [Perdendo o terreno] (1982), fiquei impressionada com a sua ousadia, a forma como retrata a sexualidade da mulher negra de um jeito novo e excitante. Como *The Passion of Remembrance*, é em ambiente doméstico, onde as mulheres negras se encaram (no filme de Collin, como mãe e filha), que imagens eróticas da sexualidade da mulher negra surgem sem um contexto de dominação e exploração. Quando mãe e filha fazem uma refeição, o público assiste à composição de uma estética sexual radical enquanto a câmera se move de uma mulher para a outra, focando nas sombras e texturas de sua pele, nas formas de seus corpos. O modo como sentem prazer e alegria com elas mesmas se reflete no ambiente. As duas mulheres ostentam discretamente uma energia sensual erótica intensa que não está direcionada para o exterior, não é para seduzir e ludibriar, é uma declaração poderosa da subjetividade da mulher negra.

Nesse sentido, tornam explícita uma prática crítica que nos fornece diferentes formas de pensar e a subjetividade da mulher negra e a experiência da espectadora negra. Cinematograficamente, apresentam novos pontos de reconhecimento, personificando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que reconheça que a identidade é construída “do lado de dentro, assim como do lado de fora” da representação, e nos convida a ver no cinema “não como um espelho de segunda mão erguido para refletir o que já existe mas como uma forma de representação que é capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e desse modo nos possibilita descobrir quem somos”.

E essa prática crítica que permite a produção de uma teoria feminista de cinema que teorize a experiência da espectadora negra. Ao olharmos e nos vermos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro (HOOKS, 2019, p.248).

No enredo, podemos também destacar esse novo olhar na elaboração do relacionamento entre Mia e Pearl, respectivamente mãe e filha.

Figura 6: Mia e Pearl



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Há várias cenas em que as duas proporcionam figurações desse convívio familiar, com representações do cotidiano, bem como, trazendo os conflitos e dramas das relações entre uma mãe solo criando sua filha adolescente, enfatizando esse desafio da maternidade; e acrescentando a ótica da mulher negra em como é possível ocorrer essa educação nos espaços sociais.

Nesse sentido, a minissérie avança os debates sobre racismo, privilégios e classes sociais. Randal Johnson nos alerta para a importância da construção crítica de um filme em relação ao seu romance fonte:

Essa sequência encapsula as diferenças denotativas entre o romance e o filme, sintetizando os temas principais do filme por meio da criação de um núcleo estrutural que irradia significados e estabelecendo um espaço político que ressoa intertextualmente pelo filme. Além disso, ela desenvolve uma relação dialógica com seu modelo de referência, discutindo aspectos latentes ou implícitos no romance de Graciliano Ramos. Nesse sentido, o filme constitui uma leitura crítica e criativa da obra original. [...] (JOHNSON, p. 46, 2013).

Essa construção crítica dialoga com o livro e, de forma proposital, amplifica suas possibilidades de leitura, podendo evidenciar mensagens implícitas e trazer outros debates e temas sociais. Assim como no romance, a narrativa televisiva ocorre na cidade/espço de Shaker Heights, que de fato, existe nos Estados Unidos, em Ohaio. Celeste Ng menciona que ambientou seu romance, no mesmo local que ela cresceu, a

fim de retratá-lo por meio dos seus pontos positivos e negativos, ou seja, a escolha desta cidade ocorreu de forma proposital, pois retrata também a sua própria história a partir de vivências da sua infância. Afinal, foi criada em Shaker Heights, acrescentando sua voz e experiência feminina como americana de origem asiática.

O local foi construído com o intuito de aproximar os brancos dos negros, com um discurso de socialização e sem preconceitos; além de ser um bairro totalmente planejado e seguro. Havia regras de bom convívio, construção, cores da pintura, altura da grama, etc., a fim de criar uma ambientação saudável e agradável. Esse ambiente retrata a segregação racial que ocorreu nos Estados Unidos e suas tensões sociais.

Na contemporaneidade, esses debates são fundamentais para repensarmos também em nossos privilégios bem como reconhecer que muitas vezes podemos propagar discursos hegemônicos, sem uma análise crítica do que estamos consumindo socialmente, seja no campo da Literatura, como no Audiovisual. bell hooks nos convoca a:

Em *The Post-Colonial Critic* [A crítica pós-colonial], Gayatri Spivak incita uma mudança de posições, esclarecendo as possibilidades radicais que emergem quando o posicionamento é problematizado. Ela explica que “o que estamos pedindo é para que os discursos hegemônicos, e os portadores dos discursos hegemônicos, tornem suas posições não hegemônicas e aprendam a ocupar a posição de sujeito do outro”. Em geral, esse processo de reposicionamento tem o poder de desconstruir práticas racistas e tornar possível a dissociação da branquitude com o terror na imaginação negra. Como intervenção crítica, isso permite o reconhecimento de que o pensamento branco progressista que é antirracista pode ser capaz de compreender a forma como suas práticas culturais reforçam a supremacia branca sem promover uma culpa paralisante ou negação. Sem a capacidade de inspirar terror, a branquitude não significa mais o direito de dominar. Torna-se verdadeiramente uma ausência benevolente. Baldwin encerra o ensaio “Stranger in the Village” com a declaração; “Este mundo não é mais branco, e jamais será branco novamente”. Ao analisar criticamente a associação da branquitude como terror na imaginação negra, desconstruindo-a, nomeamos o impacto do racismo e ajudamos a romper com o seu domínio. Descolonizamos a nossa mente e nossas imaginações. (HOOKS, 2019, p. 345).

Portanto, o ato de reconfigurar histórias encontrado na minissérie, principalmente, colocando mulheres no centro, e trazendo outras formas de olhar, sobretudo, por meio da descolonização é fundamental para a nossa prática e convívio social. Além disso, é preciso analisar como ocorre a caracterização dessas personagens dentro dos espaços sociais, pela perspectiva do olhar para as tensões sociais e raciais. Esta configuração do espaço/ambiente ocorre tanto na literatura como no audiovisual, conforme o modo específico de construção de cada obra. Ismail Xavier aponta que:

[...] A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. 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).

É importante ressaltar que tanto a minissérie como o livro são meios de comunicação e ambos contribuem com a pós-modernidade, especialmente, ao trazer tensões e conflitos que dialogam com a atualidade. Conforme Xavier aponta, precisamos debater essas questões para além do campo da fidelidade, em que muitas vezes, um leitor e/ou espectador desavisado pode inferir/desejar que as obras sejam idênticas. No entanto, cada narrativa tem mecanismos específicos para a sua composição e são obras independentes.

Além disso, o cineasta pode provocar mudanças e atualizações, com o intuito de recriar uma nova história e dialogar também com o seu contexto de produção. Conforme Hélio Guimarães nos ensina:

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência. Dessa forma, a relação quase sempre conflituosa entre TV e literatura pode ser entendida como sintoma de outros tipos de relações sociais. Quando se fala em vulgarização da literatura por meio da TV, por exemplo, julga-se que a TV esteja ao vulgo, ao público popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria associada a um público seletivo e restrito, e os livros teriam um valor cultural sempre superior aos programas de TV. Está embutida aí uma visão mistificada e mistificadora da TV e também do livro, pensado como algo homogêneo, de qualidade inequivocamente mais elevada do que qualquer programa de TV, o que nem sempre corresponde à verdade, já que há livros e programas de todos os padrões de qualidade. (GUIMARÃES, p. 95-96, 2013).

Nessa concepção, tanto o livro como a minissérie são obras distintas e cada qual tem seu próprio valor. Além disso, Hélio Guimarães ainda nos convoca a pensar sobre o tempo das narrativas, visando salientar que esse tempo é distinto, seja do seu contexto de produção, seja em diálogo com o romance fonte. Logo, propõe que a transposição tenha autonomia para engendrar novos significados e sentidos. Em suas palavras:

[...] As adaptações, portanto, estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos diferentes e voltadas para públicos também muito diferentes entre si e bastante heterogêneos.

Justamente por estarem nesse terreno conflituoso é que as adaptações colocam questões de interesse, tais como a apropriação e ressignificação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos atribuindo-lhes novas significações e sentidos. (GUIMARÃES, p. 110-111, 2013).

O romance homônimo foi considerado pela Amazon, como a melhor obra de ficção em 2017, sendo, no mesmo ano, o vencedor do Goodreads Choice Award. A história é recriada em ficção seriada de 08 episódios, sendo eles intitulados: 01. “*A Faísca*”; 02. “*Com semente e tudo*”; 03. “*70 centavos*”; 04. “*A Teia de aranha*”; 05. “*Duo*”; 06. “*O inquietante*”; 07. “*Foto Perfeita*”; 08. “*Encontrar um jeito*”; os quais mantêm os conflitos familiares do romance e incorpora novas temáticas, tais como: racismo, sexismo, privilégios e classes sociais.

Sendo assim, conforme já demonstrado anteriormente, essas tensões foram propositalmente elaboradas a partir da escrita colaborativa feminina, que acrescentaram e/ou aprofundaram outros temas relevantes, sobretudo, ao debate contemporâneo com o intuito de dar voz às minorias. bell hooks, nos ensina que:

O feminismo visionário radical incentiva a todos nós a ter coragem de avaliar a vida do ponto de vista de gênero, raça e classe, para que possamos compreender precisamente nossa posição dentro do patriarcado capitalista de supremacia branca imperialista. Durante anos, várias mulheres feministas se apegaram ao equivocado pressuposto de que o gênero era o único fator determinante de status. Superar essa negação foi uma virada crucial para as políticas feministas. Permitiu às mulheres encarar a forma como o preconceito de raça e classe levou à formação de um movimento de mulheres que não era fundamentado na massa (HOOKS, 2019, p. 165).

Desse modo, a minissérie atualiza o debate pelo viés do feminismo negro, uma vez que insere esse debate na obra, bem como, enfatiza também a discussão do sexismo, permitindo uma análise pelo feminismo decolonial. Rafia Zakaria nos lembra que:

Em sua análise, Crenshaw apontou que mulheres negras como as requerentes estavam localizadas em uma intersecção tanto de discriminação racial quanto de gênero. Limitá-las à consideração legal dentro de apenas uma dessas categorias negava às requerentes a mesma justiça oferecida a indivíduos que ocupavam apenas uma classe entre aquelas protegidas, por não buscar fazer qualquer tentativa de compreender as particularidades da situação delas. Crenshaw escreveu que nenhuma justiça podia ser feita para mulheres negras ou qualquer mulher de cor caso não fossem considerados tanto raça quanto gênero na análise. Ela chamou essa ideia de “interseccionalidade” e explicou que “a experiência interseccional é maior do que a soma de racismo e sexismo, qualquer análise que não leva isso em consideração não pode dar atenção suficiente ao modo particular com o qual as mulheres negras são subordinadas”. (ZAKARIA, p.223-224, 2021).

A luta feminista coincide também com a equiparação de direitos e deveres sociais. No entanto, os estudos mais recentes pelo viés do feminismo decolonial propõe

que dentro dessa sociedade, as mulheres se configuram de diferentes formas. Afinal, são histórias distintas de oportunidades e privilégios, bem como, de uma dívida histórica racial; por isso é importante entendermos como funciona os sistemas de opressão na nossa sociedade, como destaca Françoise Vergès:

O feminismo aqui em questão faz uma análise multidimensional da opressão e se recusa a enquadrar raça, sexualidade e classe em categorias que se excluem mutuamente [...] os limites de noção de interseccionalidade, com vistas a melhor compreender como o poder racista e heteronormativo cria não apenas exclusões precisas na intersecção das dominações, mas molda todas as proposições sociais e subjetivas, inclusive entre aqueles que são privilegiados (VERGÈS, 2019, p.47).

A cientista política revela que essas camadas devem ser entendidas em nossa sociedade capitalista, a fim de identificarmos as diferentes intersecções que nos oprimem e também nos subalternizam. Nesse contexto, avança o debate para entendermos que há feminismos uma vez que cada mulher tem a sua própria realidade e história. Logo, o feminismo decolonial aprofunda essas camadas de exclusão, demonstrando como o capitalismo de forma proposital constrói uma mulher que está fora desse centro de poder, e influencia seu comportamento monogâmico e heteronormativo. De acordo com Rafia Zakaria:

Hoje existe um termo para esse tipo de pressão: sexualidade compulsória. Em seu trabalho, a pesquisadora Kristina Gupta a define como uma evolução da definição de “heterossexualidade compulsória” cunhada pela feminista radical Adrienne Rich, e que é explicada como “um sistema de normas e práticas que força as mulheres a serem heterossexuais”. Gupta e outras pesquisadoras identificaram manifestações de sexualidade compulsória tanto nas sociedades sexualmente repressivas que negam às mulheres a possibilidade de escolha e liberação sexual quanto nas sociedades supostamente liberadas sexualmente, como os Estados Unidos, que esperam que as mulheres performem suas identidades sexuais. Em ambos os casos, a “sexualidade compulsória” é um meio de disciplinar os outros ou um “vetor de regulação”. A ideia de “assexualidade” como identidade evoluiu, aliás, em parte para destacar a pressão sentida por pessoas que não desejam atribuir a si mesmas uma identidade sexual de forma mercadológica. (ZAKARIA, p.147-148, 2021).

Dessa forma, nessa transposição podemos ver mudanças na orientação sexual e racial de Mia Warren e na sexualidade de Izzy Richardson.

Figura 7: Mia e Izzy



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Na minissérie, essas personagens femininas são retratadas respectivamente: mulher negra e bissexual e adolescente branca e lésbica. No entanto, mesmo essas mudanças sendo explícitas, Terry Eagleton destaca que:

[...] A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido. Há certos tipos de escritos – poemas, peças de teatro, romances – que, de forma claramente evidente, pretendem ser “não-pragmáticos” nesse sentido, mas isso não nos garante que serão realmente lidos dessa maneira. [...] (EAGLETON, 2006, p.12).

Nesse sentido, é preciso evidenciar que a construção da identidade feminina perpassa pelo debate das minorias, BHABHA (1998), por serem mulheres e também pela diversidade sexual. Além disso, visamos demonstrar que há uma quebra e enfrentamento do sistema patriarcal (heteronormatividade), privilegiando assim um olhar para a redescrição da sexualidade feminina. Outrossim, promover espaços de diálogo e escuta da comunidade LGBTQIAPN+ ainda tão discriminada em nossa sociedade. Conforme Linda Hutcheon destaca sobre a importância do recurso formal e estético na produção e construção de outros sentidos:

“O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas: a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções das personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar,

ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais.” (HUTCHEON, 2011, p. 49).

Portanto, é fundamental entendermos o modo artístico e estético da minissérie também – e sobretudo – como veículo de discussão dessas mulheres; essa análise será feita no terceiro capítulo desta tese, próxima seção. Nessa perspectiva, analisar como estes corpos femininos são (re)construídos na contemporaneidade é fundamental para entendermos como nós, mulheres, podemos ser representadas e, ainda, é claro, refletir sobre quem somos ou podemos ser de maneira plural, diversa. Assim, o intuito é também promover uma interpretação crítica que considere a construção identitária feminina a partir das categorias de gênero, classe e raça, como expõe bell hooks (2014), bem como dialogar com teorias que acolham o diverso e que proporcionam uma rede de solidariedade feminina, principalmente, para uma escuta plural.

CAPÍTULO 3: TESSITURAS NARRATIVAS: DO ROMANCE À MINISSÉRIE

“por este instrumento concedo a mim mesma
a permissão
de não ser forte
o tempo todo.

também concedo a mim mesma
a permissão
de não ser gentil
o tempo todo.

estou autorizada a
simplesmente ser.

- temperança.”

(LOVELACE, 2021b, p.116)

“se eu tiver
uma filha
algum dia,
a primeira
coisa que vou
ensiná-la a amar
será a palavra
“não”

&

Não

Vou deixar que se sinta culpada por usá-la.

- “não” é uma abreviação para “foda-se”.

(LOVELACE, 2017, p.158)

“observar
a casa
que era o meu santuário
& meu inferno
se consumir
em chamas
foi
triste e alegre
mas muito mais

apenas
alegre.

- uma confissão.”

(LOVELACE, 2017, p.46)

3.1 (Des)Construção das protagonistas

No romance, Celeste Ng constrói protagonistas em diferentes perspectivas, possibilidades e anseios. A sua obra trabalha propositalmente com temas universais, tais como: amor, maternidade, conflitos familiares, imigração, preconceitos, etc. É importante enfatizar, que todos esses temas são alinhavados tanto na obra literária como na minissérie. Neste capítulo, separamos a análise a partir da escolha de alguns temas meramente com o intuito de deixar esta tese mais didática, afinal todos esses assuntos estão absurdamente imbricados. Nessa concepção, ocorre a análise desse corpus por meio da figuração das personagens femininas das obras, atrelando o contexto histórico, social, econômico, ideológico e cultural para entendermos a figuração da mulher na pós-modernidade e os temas que as cercam, e nos cercam.

As protagonistas são construídas e desconstruídas a partir de um movimento de contraste, que ocorre estrategicamente por meio da organização estética tanto na *fábula* como na *trama*. Conforme já mencionamos nos capítulos anteriores, a narrativa se dá por meio de duas protagonistas aparentemente antagonistas. Elena Richardson e Mia Warren, as quais retratam personagens complexas. Análoga à figuração dessas mulheres estão seus ciclos familiares (pai, mãe, irmãos, filhos, esposo, amigos, etc.), bem como, a educação e oportunidades que tiveram ou não, e escolherem perpetuar ou não. Por isso, entendermos a posição social, histórica, política, econômica e ideológica das protagonistas é fundamental na compreensão de conflitos para além de dramas familiares, sobretudo, para compreendermos como a arte dialoga com a sociedade.

Nessa perspectiva, a compreensão da construção das protagonistas por meio do emprego peculiar da linguagem, pode ocorrer tanto na Literatura como no Audiovisual. Essa compreensão por meio da Literatura nos convoca, conforme nos ensina Antonio Candido, a ter esse olhar como um instrumento de educação também para a compreensão da nossa sociedade. Em seu texto “*O direito à Literatura*” aponta que:

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2012, p. 19).

A educação/instrução promovida pela linguagem peculiar que alicerça a Literatura se dá também na construção estética do texto literário. O crítico literário nos alerta para a relevância em entendermos o discurso artístico como modo peculiar de organização do meio, na forma, dos textos literários. Esse entendimento nos provoca a refletirmos a nossa sociedade a partir de diferentes posicionamentos e perspectivas. Desse modo, entendermos a organização formal do nosso corpus é essencial, na construção das protagonistas.

A figuração das personagens ocorre tanto na forma como no estilo, em que cada uma foi estrategicamente elaborada, com o intuito de debater e trazer à tona diferentes perspectivas. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés:

Contrariamente ao que pensam os que têm uma concepção meramente instrumental da linguagem, a formalização (pejorativamente chamada de artifício), na literatura, não é alienação e sim a busca de uma certa verdade. O trabalho da forma é indispensável porque só dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas, ao selecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo. E por esse artifício da forma que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza. Flaubert dizia que nunca é o fundo que escandaliza mas a forma.

O trabalho da forma se exerce em todos os níveis da obra literária, desde as grandes estruturas, que sustentam a narrativa ou o poema e são suas linhas de força invisíveis, até o labor minucioso do estilo, que consiste em colocar as palavras em determinada ordem, pesando como numa balança os sons e os ritmos. A forma buscada pelo escritor é não apenas essa forma sensível na materialidade do discurso mas, ao mesmo tempo, a forma do sentido no arranjo justo das referências, na exploração das conotações. A forma é, assim, uma espécie de rede arduamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real.

Só pode ser escritor aquele que conhece e aceita esse percurso enviesado do real às palavras e das palavras ao real, aquele que sabe que seu caminho é o indireto. [...] (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106-107).

Essa organização estética e poética ocorre na partitura de um real que não se dá a ver sem essa organização formal, tanto no romance fonte como na minissérie. A crítica literária propõe que esse modo de ver o real gerado pela Literatura não é visto a olhos nus. Dessa forma, as narrativas são construídas com as protagonistas em paralelo, ao mesmo tempo em que vemos a reação de uma, temos a reação da outra; possibilitando para o leitor/espectador uma abrangência de diferentes visões de mundo. No geral, observa-se que existe o movimento em paralelo, por meio da forma do diálogo, ao evidenciar pelo menos duas leituras possíveis, colocadas lado a lado.

Em suma, nesta tese temos como corpus o livro e a minissérie, e cada meio, tem o seu próprio modo de envolver o leitor/espectador, e entender essas estratégias é

fundamental para darmos luz as ambiguidades presentes tanto na narrativa literária como televisiva, que muitas vezes podem passar despercebidas a olhos nus. De acordo com Flávio Aguiar:

[...] Na literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a ideia para a TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo-se as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras. Além desses aspectos destacados por Eco, poderíamos sublinhar também que a literatura, em nosso mundo de hoje, supõe um consumo íntimo e privado, embora seu estudo seja parte dos currículos escolares, enquanto o cinema supõe uma sala de ocupação coletiva e se abre para o contágio das reações coletivas: rir numa sala vazia é muito diferente de fazer o mesmo numa sala lotada. Já a televisão fica no meio do caminho, pois seu consumo é predominantemente doméstico, lembrando a cena descrita por José de Alencar, quando, jovem, lia romances para as mulheres da casa ocupadas na costura. Vale lembrar também que já houve casos de poesia feita para apreciação pública, como a abolicionista no Brasil do século XIX; que há poemas feitos para declamação, como no caso da poesia de cordel no Nordeste brasileiro; e que nosso caso conceito contemporâneo de arte poética abrange parte da música popular. Mas são casos-limite, e restritos à poesia. Na ficção, prevalece como alvo a figura de um leitor individualizado, esteja ele no recolhimento de sua poltrona preferida ou num banco de metrô. (AGUIAR, p. 120-121, 2013).

Nesta tese, também é preciso deixar claro que temos o anseio em promover uma leitura que potencialize examinar os sistemas de signos e práticas discursivas instauradas na nossa sociedade, nesse caso, apresentados por um livro e por uma minissérie, contemporâneos. Além disso, entender como podemos ser historicamente afetados inclusive pelo consumo, desses diferentes meios de comunicação, no nosso caso, promovido tanto pela Literatura como pela Televisão.

Nesse sentido, essa tensão pode ser vista na minissérie por meio da retratação dos diversos temas imbricados, retratados no corpus, como racismo, xenofobia, feminismos, maternidade, etc. A tensão traz à tona, por meio do modo pós-moderno de funcionar, a apresentação desses temas, colocando duas ou mais situações para serem comparadas, pensadas, refletidas e confrontadas, tanto na série como na narrativa literária. Conforme nos ensina Richard Rorty, certos conteúdos só existem por conta de determinados formatos estéticos que são capazes de pari-los, ou seja, a partir da redescrição do nosso próprio vocabulário. Em suas palavras:

Defini "dialética" como a tentativa de jogar um vocabulário contra outro, em vez de meramente inferir proposições umas das outras e, portanto, como a substituição parcial da inferência pela redescrição. Usei o termo hegeliano porque penso na Fenomenologia de Hegel como o início do fim da tradição platônico-kantiana e como um paradigma da capacidade do ironista de explorar as possibilidades da redescrição maciça. Nessa visão, o chamado método dialético de Hegel não é um processo argumentativo nem uma forma

de unificar o sujeito e o objeto, mas uma simples habilidade literária - a habilidade de produzir mudanças surpreendentes de Gestalt por meio de transições rápidas e suaves de uma terminologia para outra. (RORTY, 2007, p.142).

Sendo assim, muitos conteúdos só podem ser engendrados por uma forma específica, inclusive, o pensar a forma vem antes do conteúdo. Afinal, alguns conteúdos só existem, existiram e existirão a partir de uma organização formal e estética específica. Logo, a redescritção estética e poética inova a dar luz ao conteúdo que antes não existia, estimula a enxergarmos o real que antes não era visto, e passa a ser visto através dessa organização específica das narrativas (Rorty, 2007).

Nesse intuito, esta tese visa evidenciar a importância da análise literária partindo da interpretação do movimento de contraste, com o intuito de promover uma leitura crítica do corpus, buscando identificar tanto na Literatura como no Audiovisual, como esse diálogo é construído. É preciso salientar que esses campos do saber são autônomos, cada um com a sua linguagem específica, em que ambas têm muito a contribuir com o processo de comunicação e figuração do sujeito pós-moderno. Terry Eagleton evidencia que:

[...] Vamos tentar concretizá-la um pouco, perguntando como a reinvenção da retórica que propus (embora pudesse ser também chamada de “teoria do discurso” ou de “estudos culturais”, ou qualquer coisa semelhante) poderia contribuir para nos aprimorar. Discursos, sistemas de signos e práticas significativas de todos os tipos, do cinema e televisão à ficção e às linguagens das ciências naturais, produzem efeitos, condicionam formas de consciência e inconsciência, que estão estreitamente relacionadas com a manutenção ou transformação de nossos sistemas de poder existentes. Dessa forma, eles estão estreitamente relacionados com o que significa ser uma pessoa. [...] (EAGLETON, 2006, p.317).

Desse modo, o estudo peculiar da linguagem promovida tanto pela Literatura como pelo Audiovisual é fundamental para entendermos a retratação do sujeito na pós-modernidade, sobretudo, a partir das personagens femininas do nosso corpus. A retratação da mulher, a partir dos temas engendrados nas obras, se dá por meio da compreensão das tensões, na análise em como as protagonistas são construídas e desconstruídas lado a lado; trazendo com elas e a partir delas, as reflexões contemporâneas da nossa sociedade.

A comparação como forma pode ser observada, no nosso corpus, por meio da tensão entre o convívio dessas personagens, que acabam revelando também os seus conteúdos, ou seja, os porquês de cada uma delas tomar suas decisões em suas relações interpessoais. Vale ressaltar que essas camadas de construção de identidade de cada uma estão vinculadas com as questões de gênero, sexualidade, raça, etnia e classe. Por

isso, também há ainda a necessidade de analisar o corpus desta tese também pelos estudos culturais. Conforme Homi Bhabha nos ensina:

A excelente, embora crítica, sugestão de Lacan de que "o Outro é uma matriz de dupla entrada" deveria ser compreendida como a rasura parcial da *perspectiva de profundidade* do signo simbólico; através da circulação do significante em sua duplicação e deslocamento, o significante não permite ao signo nenhuma divisão recíproca, binária, de forma/conteúdo, superestrutura/infra-estrutura, eu/outro. É somente pela compreensão da ambivalência e do antagonismo do desejo do Outro que podemos evitar a adoção cada vez mais fácil da noção de um Outro homogeneizado, para uma política celebratória, oposicional, das margens ou minorias. (BHABHA, p. 87, 1998).

À medida que uma personagem é construída a outra também é, de forma paradoxal e concomitante ambas são desconstruídas, e reveladas a partir de seus valores e anseios. Homi Bhabha enfatiza a importância de entendermos os sentimentos conflitantes entre as pessoas, sobretudo, para validarmos as minorias. Tanto na *fábula* como na *trama*, a partir da forma de construção das protagonistas por uma aparente dualidade e ambiguidade, pode-se criar um pressuposto de bem e mal, enfatizado também pela construção na narrativa vinculada ao gênero melodrama. Conforme a definição de Ismail Xavier, a heroína sob essa ótica, pode ser entendida como:

[...] Vale na imaginação melodramática a ideia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter. Tudo aí se traduz em imagem - o vilão o é antes de tudo nos bigodes e na postura insinuante, a heroína é inocente na conformação do rosto e na contenção do gesto, o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa. A aparência pode enganar, mas jamais até o fim. O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade. Esta sofre a constante ameaça das forças do engano, mas a lógica do mundo zela pelas forças da sinceridade. O conflito central se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambiguidades mesmo que tudo se apóie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. **Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade. Em termos retóricos, isto significa que é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do "nosso" lado e os hipócritas do lado oposto, regra geral posta em prática nas várias faixas do espectro ideológico, pois todos no melodrama procuram identificar os seus valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação.** A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza. E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra. (XAVIER, 2003, p.94 - 95, grifo nosso).

Nessa concepção, é importante ressaltar que a minissérie não foi elaborada por essa posição dual, na lógica de mocinhos e vilões, conforme já demonstramos no capítulo 2. À medida que o leitor avança no enredo, as experiências e vivências dessas mulheres vão sendo reveladas. A personagem Elena, Sra. Richardson, possui uma rotina regrada, uma vida construída na tentativa de seguir o socialmente aceito que inclusive, padroniza também esse corpo feminino, como também já vimos no primeiro capítulo. Já a personagem Mia Warren, vive por meio de suas regras e crenças, independentemente dos padrões sociais. Assim, a narrativa é construída entre dissonâncias de ambas as partes, enfatizado no convívio conflitante dessas mulheres e seus dramas familiares, sobretudo, pela maternidade. Afinal, ambas seguem comportamentos distintos, e aparentemente podem ser interpretadas, como antagonistas, podendo confundir o leitor/espectador para uma única compreensão, ou certo ou errado.

No entanto, a partir de uma análise mais aprofundada das personagens, por meio das revelações de suas histórias de vida, medos, segredos e, principalmente, pela perspectiva de cada uma, é possível notar que há um processo de consciência que pode ser realizado também no leitor/espectador. Esse processo de consciência, despertado pela comparação entre elas, se dá também a partir dos recursos utilizados tanto na linguagem peculiar da Literatura como nas estratégias utilizadas na construção da composição televisiva.

Podemos observar isso, a partir da elaboração da câmera e do sujeito, conforme nos ensina Jean Louis Baudry:

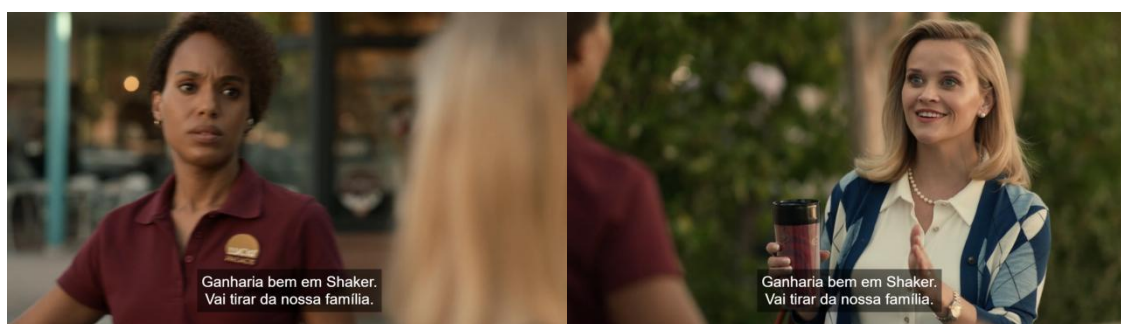
O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão especular. Pouco importa, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os "conteúdos" da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível. Aqui, delineia-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: esta passa a constituir o "sujeito" pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de um outro substituto qualquer). Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo. O cinema vem assumir de fato o papel desempenhado na história do Ocidente pelas diferentes formações artísticas. A ideologia da representação (eixo principal que orienta a concepção da "criação" estética) e a espetacularização (que organiza a *mise en scène* indispensável para a constituição da função transcendental) formam um sistema singularmente coerente. Tudo se passa como se o próprio sujeito não pudesse - por esta razão mesmo responder de seu próprio lugar, tendo que substituir os órgãos secundários, enxertados, em lugar de seus próprios órgãos defeituosos, por instrumentos ou formações ideológicas suscetíveis de cumprir a função de sujeito. De fato, esta substituição só é possível com condição de que o instrumento ele próprio seja ocultado, reprimido. Daí, os efeitos perturbadores similares, precisamente, àqueles que anunciam o

retorno do reprimido - que a chegada do instrumento em carne e osso' provoca, como em *O Homem da Câmera de Vertov*. Ao mesmo tempo, a tranquilidade especular e a segurança de sua própria identidade desmoronam com o desvelamento do mecanismo, ou seja, a inscrição do trabalho. (BAUDRY apud XAVIER, 1983, p.397- 398).

Essa ideologia, definida por Baudry, pode ser observada no processo de confrontar ideias a partir da câmera. Isso ocorre na composição das personagens da série, uma vez que a câmera enfatiza as posições das atrizes a partir de suas ações e reações, em aparente confronto. Além disso, constrói também cada uma delas como sujeitos, para além de uma retração apenas física. Essa criação estética ocorre a partir das relações sociais que esses sujeitos podem despertar a partir de suas vivências e experiências de mundo.

Desde o primeiro episódio, o espectador passa a ter as informações das protagonistas por meio de suas relações de convívio, e consequentemente, pelo movimento espelhado, na composição da narrativa televisiva. Ainda no episódio 1, quando Elena já é inquilina de Mia e encontra-se por acaso no bairro, há um diálogo sobre o que Mia está fazendo. Nessa cena, o espectador passa a ter mais informações de Mia a partir dos questionamentos de Elena. Além disso, consegue também capturar pela câmera as reações de cada uma delas:

Figura 8: Episódio 1 – 26'56



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, o movimento da câmera é tão rápido, que podemos evidenciar a mesma legenda. A composição da narrativa televisiva é utilizada nesse caso, como *campo/contracampo* que traz a alternância das protagonistas. Essa estratégia de construção do sujeito pode ser atrelada também à construção da diegese, evidenciando a importância de analisarmos o movimento em paralelo, nas escolhas estéticas da obra. Além disso, como nos alerta Jean Louis Baudry, há também a construção do sujeito a

partir da posição da câmera que demonstra a oposição de ideias e expressões das protagonistas.

Ainda na construção dessa cena, podemos observar que o espectador é levado a olhar, cada uma delas, também pela perspectiva uma da outra. A câmera se posiciona por meio do olhar de Mia, ao mesmo tempo em que também faz isso com o olhar de Elena; é como se o telespectador, pelo movimento da câmera, visse também pela lente de cada personagem. Desse modo, ocorre o processo de identificação também entre os personagens, como nos ensina Christian Metz. Em suas palavras:

Acho que o processo de sutura envolve a identificação primária e a secundária ao mesmo tempo. O melhor exemplo talvez do personagem olhado por um outro personagem que se enseja contra fora de campo. Este personagem *off* é uma espécie de substituto do espectador, pois o que em parte define o espectador é encontrar-se fora do campo. Assim, o personagem *off* compartilha uma certa posição “*off*” com o espectador. Desse modo, portanto, o processo de sutura envolve a identificação primária, pois o personagem *off* é realmente um substituto do espectador. Ele é um espectador – um observador no interior do observado. Mas nessa mesma tomada de decisão, há também o personagem que não está fora de campo, mas que é olhado pelo personagem *off*. E assim temos, de um só golpe, a identificação secundária. (METZ apud XAVIER, 1983, p.426).

Esses recursos são utilizados na narrativa televisiva, especialmente, na montagem das cenas, à medida que o espectador vai conhecendo as protagonistas, bem como nas suas relações de convívio, e até mesmo entre Mia e Elena. As cenas utilizam esse recurso de identificação, tanto no processo de confronto de ações e ideias das protagonistas, concomitantemente, na aproximação entre elas e também do espectador. O emprego do *personagem off* (personagem olhado pela perspectiva do outro personagem) é utilizado na construção das protagonistas, como sujeito.

Outras técnicas utilizadas na construção da série são a *câmera subjetiva* (em que o espectador tem acesso, pelo posicionamento da câmera, ao que o personagem está vendo) e *shot/reaction-shot* (acesso ao psicológico e aos pensamentos do personagem). Conforme nos ensina Ismail Xavier:

[...] Longe de termos um esquema linear que vai da “impressão de realidade” à fé do espectador, o que temos é um processo mais complexo: uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, “ligado” aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada “participação afetiva”. Neste sentido, um dos procedimentos mais sutis e de conquista mais tardia, de tremenda eficiência no mecanismo de identificação, é constituído pela combinação de dois elementos: o esquema denominado no contexto americano “*shot (plano)/reaction-shot*” e a denominada “câmera subjetiva”. **A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos.** O *shot/reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no

comportamento de alguma personagem: algo de significativo acontece na evolução dos acontecimentos segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente sua ação. E também corresponde ao esquema invertido, que concretiza uma combinação de grande eficiência: **num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê.** Neste último caso, temos típica combinação das duas técnicas *shot/reaction-shot* e *câmera subjetiva*. (XAVIER, 2005, p.34, grifo nosso).

Por meio desses recursos, o espectador tem acesso às diferentes perspectivas de Mia e Elena. Na série, esse processo de sentir e conhecer as protagonistas e o entorno delas ocorre tanto a partir do ponto de vista de cada uma, como também a partir do olhar da outra (*personagem off*), conforme demonstramos na cena anterior, figura 8. Porém, em aparente oposição, uma em relação à outra, deve ser vista para além da tipificação de bem e mal, que gênero do melodrama pressupõe. Ainda nas palavras de Ismail Xavier:

Um caso fundamental de combinação entre câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é o do chamado campo/contra-campo, procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (dar a origem da denominação campo/contra-campo). Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens. (XAVIER, 2005, p.35).

É exatamente nesse formato que Mia e Elena são construídas, sobre a alternância de suas reações. Portanto, podemos verificar tanto o uso da *câmera subjetiva* como *shot/reaction-shot* na montagem das cenas e no processo de identificação do espectador, ao mesmo ter acesso a consciência dessas personagens. Além disso, identificar por meio do *personagem off* como cada uma enxerga a outra, inclusive, em nível psicológico.

De forma dicotômica, há uma construção do corpo feminino, por meio da personagem Elena, principalmente, pela representação das normas, e por outro lado, uma desconstrução apresentada por Mia, a qual questiona os padrões, e, conseqüentemente, não segue o socialmente esperado; o que origina um grande incômodo entre elas. Nesta tese, essa análise será feita em profundidade na próxima seção: 3.3 Os monólogos da vagina: a urgência das redescrições da(s) sexualidade(s) feminina(s). É importante ressaltar que as personagens são complexas, e não há uma relação de bem e mal tipificada, ou seja, é possível reconhecer seus valores morais, anseios, dúvidas, acertos, erros, etc.

A autora, por meio do narrador onisciente, traz toda a subjetividade de cada uma delas e as suas histórias, emoções e segredos são construídos aos poucos, com o desenrolar do enredo. Tal estratégia é elaborada de forma muito eficaz, reforçando os conceitos apresentados por Candido:

Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo, vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. (CANDIDO, 1974, p. 46).

Essa aproximação com cada personagem também ocorre nos arcos narrativos da minissérie, em cada novo episódio, o espectador vai compreendendo as ações de cada protagonista, ou seja, sua história de vida, traumas e anseios. Na narrativa seriada há várias inovações e provocações, principalmente, ao retratar Mia Warren como uma mulher negra bissexual, possibilitando novas camadas de análise da trama, que precisam ser debatidas no contexto contemporâneo, sobretudo, amparada na perspectiva do feminismo negro. Este, por sua vez, nos ensina a ter um olhar mais solidário com a mulher negra, e entender muitas vezes a sutileza de como os conflitos passados por elas, muitas vezes passam despercebidos no contexto patriarcal.

[...] Os pensamentos negro e feminista nos demonstraram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social, conforme o vêm afirmando teóricos como Said (1983). As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre o masculino e feminino (Kamuf 1982) [...] (HUTCHEON, 1991, p.35).

Nesse contexto, é possível debatermos a série em diferentes níveis, especialmente, pelo viés das minorias, da borda, BHABHA (1998). O ex-cêntrico se torna possível, quando observamos as experiências que as protagonistas nos apresentam em seu convívio social. A construção da personagem da mulher branca, figurada em embate à personagem da mulher negra, demonstra como ocorre essa construção e desconstrução por meio de suas experiências, em que ambas se aproximam por serem mulheres, mas ainda há outros preconceitos adicionados na vivência da mulher negra, sobretudo, nessa sociedade patriarcal. Conforme nos ensina hooks:

Essa mensagem pode ser ouvida nos textos feministas atuais sobre raça. Distanciando-se da noção que a semelhança é a chave para a harmonia racial, ativistas feministas conscientes têm insistido que a luta antirracista avança melhor com uma teoria que fale sobre a importância de admitir que o

reconhecimento e a aceitação positiva da diferença são um ponto de partida necessário enquanto trabalhamos para erradicar a supremacia branca. Discutindo criticamente o livro de Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* [Contingência, Ironia e Solidariedade], o filósofo Ron Scapp no ensaio “Rorty Voice: and the Politics of Empathy” [Rorty: voz e a política da empatia] aponta que os liberais geralmente falam de uma visão da diversidade e pluralidade que não praticam, enquanto se matêm apegados a noções de semelhanças em que somos todos um, em que usando a letra da canção de Michael Jackson “não importa se você é negro ou branco.” (HOOKS, 2019, p. 51).

Sendo assim, a elaboração da personagem negra traz à tona a possibilidade que uma mulher branca pode corroborar padrões patriarcais, e promover o racismo estrutural. Nesta tese, essa análise será feita em profundidade na próxima seção: 3.2 Violências à luz do racismo e da xenofobia. Essas tensões são muito bem construídas em toda a série, por isso é imprescindível entendermos como as protagonistas são elaboradas para além do melodrama, nos conflitos familiares.

Elena Richardson (Reese Witherspoon) é figurada como mulher branca heterossexual, casada, mãe de 4 filhos, rica, jornalista, e é tida socialmente como dona de casa exemplar. Ela tem como núcleo familiar o esposo Bill Richardson (Joshua Jackson), as filhas Izzy Richardson (Megan Stott) e Lexie Richardson (Jade Pettyjohn), e os filhos Trip Richardson (Jordan Elsass), e Moody Richardson (Gavin Lewis).

Figura 9: Família Richardson



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Essa protagonista simboliza o ideal da família tradicional burguesa, com um matrimônio considerado como modelo, por esse ideal. Na obra literária, o leitor é ambientalizado, aos poucos, pelo olhar de cada personagem, por uma narrativa que não é linear e por um narrador onisciente:

[...] Durante sua primeira semana na Denison, ele se apaixonara pela jovem entusiasta que recolhia assinaturas no campus para encerrar o recrutamento. Quando se formaram, ele também se apaixonou por Shaker Heights, pela forma como Elena descrevia o lugar: primeira comunidade planejada, a comunidade mais progressiva, o lugar perfeito para jovens idealistas. Em sua cidade natal, as pessoas desconfiavam de ideias: ele crescera cercado por um ceticismo resignado, por mais que tivesse certeza de que o mundo poderia ser melhor. Por isso tinha tanta vontade de ir embora, e se apaixonara por Elena logo que se conheceram. Sua primeira opção havia sido a Northwestern, mas não fora aceito, e se conformara com a única faculdade que possibilitava que ele deixasse o estado. Porém, depois que conheceu Elena, teve a sensação de que fora uma interferência do destino. Elena estava decidida a voltar à sua cidade natal ao concluir a faculdade, e quanto mais ela falava sobre o lugar, mais disposto a acompanhá-la ele ficava. Parecia perfeitamente natural que aquela cidade tivesse formado sua noiva cheia de princípios, sempre em busca da perfeição. Portanto, ele a seguiu com alegria até Shaker Heights após formatura.

Agora, quase duas décadas depois, já estabelecidos na carreira, na família, na vida, enquanto ele enchia o tanque do BMW com gasolina premium, limpava os tacos de golfe, ou assinava uma autorização para que os filhos fossem esquiar, a época da faculdade turva e distante como uma velha Polaroid. Elena também tinha amadurecido: claro que ainda fazia doações para a caridade e votava nos Democratas, mas tantos anos levando uma vida confortável no subúrbio haviam mudado os dois. Nenhum deles nunca fora radical - mesmo nos tempos de protestos, ocupações, manifestações, motins -, mas agora tinham duas casas, quatro carros e um barquinho que deixavam atracado na marina do centro da cidade. Tinham alguém para limpar a neve no inverno e cortar a grama no verão. E claro que dispunham de empregadas havia anos, várias delas, e lá estava a última, aquela jovem na cozinha aguardando que ele fosse embora para limpar a casa. [...] (NG, 2018, p. 96-98).¹⁸

¹⁸ [...] Their first week at Denison, he had fallen for the ardent young woman collecting signatures around campus to end the draft. By the time they graduated, he had fallen for Shaker Heights as well, the way Elena described it: the first planned community, the most progressive community, the perfect place for young idealists. In his own little hometown, they'd been suspicious of ideas: he'd grown up surrounded by a kind of resigned cynicism, though he'd been sure the world could be better. It was why he'd been so eager to leave, and why he'd been smitten as soon as they'd met. Northwestern had been his first choice; he'd been turned down, had settled for the only school that let him leave the state, but once he'd met Elena it had seemed, to him, like fate intervening. Elena was determined to return to her hometown after school, and the more she told him about it, the more willing he was. It seemed only natural to him that such a place would have formed his principled fiancée, who always strove for perfection, and he gladly followed her back to Shaker Heights after graduation.

Now, almost two decades later, well settled in their careers and their family and their lives, as he filed up his BMW with premium gas, or cleaned his golf clubs, or signed a permission form for his children to go skiing, those college days seemed fuzzy and distant as old Polaroids. Elena, too, had mellowed: of course she still donated to charity and voted Democrat, but so many years of comfortable suburban living had changed both of them. Neither of them had ever been radical- even at a time of protests, sit-ins, marches, riots-but now they owned two houses, four cars, a small boat they docked at the marina downtown. They had someone to plow the snow in the winter and mow the lawn in the summer. And of course they'd had a housekeeper for years, a long string of them, and now here was the newest, this young woman in his kitchen, waiting for him to leave so she could clean his house. (NG, 2020, p. 83-84).

Nessa tentativa de sempre ter tudo sob controle, controla também o seu entorno, os seus espaços de convívio, inclusive a personagem é muito bem relacionada socialmente. No romance temos no primeiro capítulo, o primeiro contato com as protagonistas, por meio da descrição do incêndio da mansão de Elena, aqui o leitor já tem pistas de seu convívio familiar e também com suas inquilinas, a família Warren:

A Sra. Richardson estava de pé no gramado, fechando o robe azul-claro. Embora já passasse do meio-dia, ela ainda estava dormindo quando os alarmes de fumaça dispararam. Tinha ido se deitar tarde, e dormira demais de propósito, dizendo a si mesma que merecia isso depois de um dia difícil. Na noite anterior, observara de uma das janelas do segundo andar a hora em que um carro finalmente estacionou diante da casa. A entrada para carros era comprida e circular, um arco profundo em forma de ferradura que ia da rua até a porta da frente e voltava, de um jeito que a rua ficava cerca de cem metros de distância, longe demais para que ela a enxergasse direito. Além disso, em maio, o dia já estava quase escuro às oito da noite. Mas ela reconheceu o pequeno Volkswagen marrom-claro da inquilina, Mia, com os faróis acesos. A porta do carona se abriu e uma pessoa magra saiu, deixando a porta entreaberta: era a filha adolescente de Mia, Pearl. A luz do teto iluminava o interior do carro, que estava cheio de malas. A Sra. Richardson mal conseguiu distinguir o vago contorno da cabeça de Mia com um coque bagunçado no topo. Pearl se debruçou sobre a caixa de correio, e a Sra. Richardson imaginou o ruído discreto da caixa se abrindo e se fechando em seguida. Então Pearl voltou para o carro e fechou a porta. As luzes de freio vermelhas se acenderam depois se apagaram, e o carro saiu em direção à noite crescente. Sentindo certo alívio, a Sra. Richardson foi até a caixa de correio encontrou um molho de chaves preso por uma argola simples, sem qualquer bilhete. Havia planejado dar uma olhada de manhã na casa que alugava na rua Winslow, mesmo sabendo que elas não estariam mais lá. Por isso tinha se permitido dormir até tarde. Agora era meio-dia e meia, e ela estava de pé no gramado, de robe e um par de tênis que pertencia ao seu filho Trip, observando a casa deles queimar. Ao acordar com o som agudo dos detectores de fumaça, ela correu por todos os quartos procurando por ele, por Lexie, por Moody. Depois se deu conta de que não havia procurado por Izzy, como se já soubesse que a culpa era dela. Todos os quartos estavam vazios, a não ser pelo cheiro de gasolina e por uma pequena fogueira ardendo bem no meio de cada cama, como se uma escoteira desvairada tivesse acampado lá. Quando terminou de olhar a sala de estar, a sala de visitas, a sala de jogos e a cozinha, fumaça já havia começado a se espalhar, e ela finalmente saiu correndo. Lá fora ouviu as sirenes disparadas pelo sistema de segurança. Na entrada para carros, não encontrou o jipe de Trip, o Explorer de Lexie, a bicicleta de Moody, nem, é claro, sedã do marido. Ele costumava ir ao escritório no sábado de manhã para adiantar algumas coisas. Alguém teria que ligar para o trabalho dele. Então ela se lembrou de que Lexie, graças a Deus, havia passado a noite na casa de Serena Wong. Onde será que Izzy estaria? E os meninos? E como ela os encontraria para contar o que havia acontecido? [...] (NG, 2018, p. 10-12).¹⁹

¹⁹ Mrs. Richardson stood on the tree lawn, clutching the neck of her pale blue robe closed. Although it was already afternoon, she had still been asleep when the smoke detectors had sounded. She had gone to bed late, and had slept in on purpose, telling herself she deserved it after a rather difficult day. The night before, she had watched from an upstairs window as a car had finally pulled up in front of the house. The driveway was long and circular, a deep horseshoe arc bending from the curb to the front door and back-so the street was a good hundred feet away, too far for her to see clearly, and even in May, at eight

O enredo cria várias perguntas para o leitor, em especial, quem colocou fogo na casa? De forma sutil, Elena ao se dar conta que não procurou Izzy, sua filha mais nova, revela ainda que poderia ter sido ela; como se a mãe, inclusive, já esperasse por isso. Aqui já temos uma lacuna também para as relações familiares, que aparentemente sugere conflitos: afinal, por que a mãe não procura a filha em casa e por que já espera essa postura dela? Além disso, revela ainda que na noite anterior reconhece o carro de suas inquilinas e pressupõe que as mesmas deixaram as chaves de sua residência na caixa de correio. O leitor ainda pode se questionar, por que elas devolveram as chaves de madrugada; por que não entregaram pessoalmente? Esse fluxo de consciência, gerado pela estratégia do narrador onisciente, apresenta as ações por vários ângulos, proporcionando assim, que o leitor costure a narrativa.

O primeiro capítulo do livro e o primeiro episódio da minissérie iniciam-se com a mansão dos Richardson em chamas.

o'clock it was almost dark, besides. But she had recognized the small tan Volkswagen of her tenant, Mia, its headlights shining. The passenger door opened and a slender figure emerged, leaving the door ajar: Mia's teenage daughter, Pearl. The dome light lit the inside of the car like a shadow box, but the car was packed with bags nearly to the ceiling. Richardson could only just make out the faint silhouette of Mia's head, the messy topknot perched at the crown of her head. Pearl bent over the mailbox, and Mrs. Richardson imagined the faint squeak as the mailbox door opened, then shut. Then Pearl hopped back into the car and closed the door. The brake lights flared red, then winked out, and the car pattered off into the growing night. With sense of relief, Mrs. Richardson had gone down to the mailbox and found a set of keys on a plain, ring with no note. She had planned to go over in the morning and check the rental house on Winslow Road, even though she already knew that they would be gone.

It was because of this that she had allowed herself to sleep in, and now it was half past twelve and she was standing on the tree lawn in her robe and a pair of her son Trip's tennis shoes, watching their house burn to the ground. When she had awoken to the shrill scream of the smoke detector, she ran from room to room looking for him, for Lexie, for Moody. It struck her that she had not looked for Izzy, as if she had known already that Izzy was to blame. Every bedroom was empty except for the smell of gasoline and a small crackling fire set directly in the middle of each bed, as if a demented Girl Scout had been camping there. By the time she checked the living room, the family room, the rec room, and the kitchen, the smoke had begun to spread and she ran outside at last to hear the sirens, alerted by their home security system, already approaching. Out in the driveway, she saw that Trip's Jeep was gone, as was Lexie's Explorer, and Moody's bike, and, of course, her husband's sedan. He usually went into the office to play catch-up on Saturday mornings. Someone would have to call him at work. She remembered then that Lexie, thank god, had stayed over at Serena Wong's house last night. She wondered where Izzy had gotten to. She wondered where her sons were, and how she would find them to tell them what had happened. (NG, 2020, p. 2- 4).

Figura 10: Mansão em chamas



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Como pode ter ocorrido esse incêndio, neste local tão pacato? O espectador/leitor é questionado a tentar entender, o que aconteceu? Por que essa casa está em chamas? Quem fez isso? Os bombeiros mencionam que o fogo foi intencional, pois há pequenas chamas por todas as partes..., inclusive, fazendo menção ao título do nosso corpus. O fogo é visto tanto pelo leitor como pelo espectador do início ao fim das narrativas. Esse elemento simbólico pode ser interpretado ao longo da trama e da fábula também como construção e desconstrução.

É interessante evidenciar que, por meio da crítica feminista, as pequenas chamas são as tensões, os conflitos, de cada personagem. A cada segredo revelado há uma pequena explosão, esse sufocamento interior se perpassa para o exterior, trazendo reflexões e outras perspectivas dentro da narrativa. Afinal, cada personagem feminina traz consigo conflitos internos, pequenos incêndios, que na verdade também trazem temas externos de convívio e papel social das mulheres contemporâneas.

Nesse sentido, é fundamental para a compreensão do clímax das narrativas: o incêndio da mansão. Na obra literária, essa explosão foi feita por Izzy, de forma consciente e racional. Sem entendermos os movimentos em contraste, o leitor/espectador pode entender isso apenas como um ato rebelde. Afinal, Izzy é vista como sendo um problema e sua voz, sempre é silenciada. Ela é tida como a “louca” da família, conforme demonstramos no capítulo 2.

Já na narrativa televisiva, Izzy também decide por fogo na mansão, mas é impedida por todos os irmãos mais velhos, como inovação na ficção seriada, os irmãos também ajudam a colocar fogo na mansão. Nesta tese, essa análise será feita em profundidade na próxima seção: 3.4 Maternidades Plurais. Ainda na minissérie há uma

recriação na apresentação das protagonistas, que ocorre a partir de uma nova construção, sobretudo, pelo olhar do preconceito e do racismo.

Ainda, no primeiro episódio, a diegese passa a ser contada por flashback, quatro meses antes do incêndio. No decorrer do episódio, quando Elena visualiza um carro fora do padrão de seu bairro, e liga imediatamente para a polícia ir checar, conforme já demonstramos. Com o desvendar da diegese, o espectador conhece então Mia Warren (Kerry Washington) e sua filha Pearl (Lexi Underwood). Ao serem abordadas no carro pela polícia, temos o conhecimento de que elas acabam de chegar à cidade, e estão à procura de um local para alugar. Com o decorrer desse episódio, o telespectador sabe que Elena é dona de um imóvel e irá alugá-lo, posteriormente, ao se deparar com as possíveis interessadas na casa, observa que elas eram a proprietária daquele carro, que ela tinha visto e denunciado. Nesta tese, essa análise será feita em profundidade na próxima seção: 3.2 Violências à luz do racismo e da xenofobia.

Tanto no romance como na série, Elena Richardson considera que seria um gesto generoso alugar a sua casa para a mãe e filha, por um preço mais acessível. Afinal, ela não precisa do dinheiro do aluguel e acredita que está fazendo um ato de caridade ao ajudar a família Warren. Elena é retratada nas narrativas, como uma mulher branca, e em seus pensamentos ela está feliz com a vida planejada que teve. Ela de fato acredita em ser uma pessoa boa, uma cidadã de bem e respeitável em sua cidade. A personagem anseia em manter a ordem e as regras dos seus espaços de convívio. Na sua casa, estabelece a rotina de todos os filhos, por meio de um planner gigantesco, para que nada passe despercebido por ela. As regras dão a segurança de sua vida e acredita também que os filhos são felizes, pois têm tudo do que precisam. Sendo assim, considera-se uma boa mãe e cria expectativas para que eles perpassem o mesmo caminho que ela teve, do ponto de vista dela, de sucesso pessoal e profissional. Nesta tese, essa análise será feita em profundidade na seção: 3.4 Maternidades Plurais.

Elena Richardson, apropriando-se de sua boa reputação, inclusive investiga Mia no decorrer das narrativas, e vice e versa, Mia também investiga Elena enquanto trabalha na sua casa de empregada doméstica. As protagonistas, Elena e Mia, sempre julgam fazerem o que está certo, mas na perspectiva de quem? Tanto no romance como na minissérie, é importante analisar as personagens por meio de sua construção feminina, do ser mulher, e conseqüentemente como ocorre o seu maternar, sua atuação profissional; considerando também, os privilégios que essas mulheres tiveram ou não em seu convívio social e familiar. A fim de entendermos as nuances desse enredo,

optamos também como método de análise, como já demonstrado no capítulo 1, a interseccionalidade. Nas palavras de Carla Akotirene:

O pensamento interseccional nos leva reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências. Nem toda mulher é branca, nem todo negro é homem, nem todas as mulheres são adultos heterossexuais, nem todo adulto heterossexual tem locomoção política, visto as geografias do colonialismo limitarem as capacidades humanas. Segundo o professor Cristiano Rodrigues, além disso, a interseccionalidade estimula o pensamento complexo, a criatividade e evita a produção de novos essencialismos (AKOTIRENE, 2019, p. 45).

A interseccionalidade considera diferentes formas de opressão dentro do sistema capitalista, sobretudo, a fim de evidenciar que nós mulheres também podemos corroborar para isso. A importância dessa perspectiva teórica, elaborada a partir dos estudos culturais, nas palavras de Silvio Almeida:

Entre os 1970 e 1980, surgiu nos EUA o movimento do Critical Race Theory, - "Teoria Crítica Racial" -, liderado por professores como Derrick Bell, Richard Delgado, Kimberle Crenshaw, Mari Matsuda e Patricia Williams. Estes juristas introduziram um interessante debate sobre a relação entre racismo, direito e poder, vez que consideravam a condição de negros, latinos e asiáticos, fator determinante na aplicação do direito. Nessa trilha, os autores ligados à Critical Race Theory - que também são muito diversificados - ao analisarem a relação entre racismo, direito e poder, tomaram como pontos de partida, a crítica ao liberalismo e à ideia de neutralidade racial e a crítica à predominância teórica do eurocentrismo, inclusive nas práticas pedagógicas, a narrativa de casos jurídicos de forma a destacar a experiência racial - storytelling - crítica ao essencialismo filosófico, o uso da interseccionalidade na análise jurídica - consideração sobre as questões de raça, gênero, sexualidade e classe - e estudos sobre formação do privilégio social branco - branquitude ou branquidade. (ALMEIDA, 2018, p.116 – 117).

Portanto, optamos ainda neste capítulo, elaborarmos as demais seções, para evidenciarmos as questões de raça, gênero, sexualidade e classe dentro do nosso corpus que são temas que percorrem tanto a fábula como a trama, bem como, os conflitos familiares, sobretudo, pela maternidade e as questões que a cercam. Assim, como conhecemos anteriormente um pouco do enredo de Elena, faz-se necessário, entendermos o contexto de Mia Warren, para posteriormente analisarmos esse convívio, para além de dramas familiares.

Mia é solteira, mãe de uma filha, negra (apenas na minissérie), bissexual (apenas na minissérie) e artista; contudo, ela precisa de outros trabalhos para se sustentar tais como: atendente e empregada doméstica (no decorrer do enredo, na casa de Elena). Essa protagonista simboliza a criatividade, a liberdade e rompe com padrões burgueses esperados, especialmente, quando o seu maior segredo é revelado, o de ter sido mãe de aluguel.

Figura 11: Família Warren



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Mia não teve privilégios e sempre precisou trabalhar para poder estudar e sobreviver na vida adulta. A artista não tem endereço fixo, ela muda várias vezes de cidade, inclusive vive literalmente no seu carro, na estrada. A princípio ela justifica essa escolha, para a filha Pearl Warren (também retratada como negra apenas na minissérie), por buscar sua autonomia e inspiração ao realizar seus projetos artísticos. Sendo assim, elas permanecem no mesmo local apenas enquanto Mia estiver envolvida em seu processo criativo. Posteriormente, mudam de cidade e recomeçam: a vida, a arte, e novos subempregos.

É preciso ainda enfatizar um ponto adicional sobre os padrões contemporâneos da representação racializada. Mesmo que os negros tenham adquirido grande visibilidade e legitimidade dentro da cultura popular em áreas como música, moda e entretenimento, eles estão bem menos presentes ou visíveis no mundo do poder corporativo. Não fazem parte dos ingleses ricos, nem marginalmente; tampouco estão bem representados entre diretores de empresas e de grandes corporações. Embora as celebridades e figuras negras tenham estourado no campo da representação popular, ainda existem limites marcados de sua representação e participação nos centros de poder cultura e econômico. (HALL, 2016, p.228).

Ao chegar a Shaker Heights, Mia e Pearl alugam a casa de Elena Richardson, e assim seus caminhos se cruzam, na década de 1990. A representação racializada na obra literária é demonstrada de forma muito sutil, como por exemplos, na própria arquitetura

das casas de aluguel, que aparentemente são padronizadas esteticamente, e também na descrição dos inquilinos, como pertencentes a outras etnias ou classe social mais baixa.

A rua Winslow era formada por uma longa fileira de casas separadas em dois apartamentos, mas não tinha como saber disso ao olhar da calçada. De fora, só dava para ver a porta de entrada, a luz, a caixa de correio e o número da casa. Talvez fosse possível ver os dois medidores de energia, que - de acordo com a lei municipal - ficavam escondidos nos fundos da casa, na garagem. Só quem entrava via as duas portas internas, uma que levava ao apartamento de cima e outra, ao térreo, além do porão compartilhado. Todas as casas na rua Winslow abrigavam duas famílias, porém, de fora, parecia haver apenas uma. Tinham sido projetadas intencionalmente daquela forma. Isso permitia que os moradores evitassem a vergonha de morar em uma casa com dois apartamentos - de serem inquilinos em vez de proprietários e que os urbanistas preservassem a aparência da rua, afinal todos sabiam que bairros com casas alugadas eram menos atraentes.

Shaker Heights era assim. Havia regras, muitas regras sobre o que se podia ou não fazer, como Mía e Pearl começaram a descobrir ao se instalarem no novo lar. Aprenderam a escrever seu novo endereço: rua Winslow, 18434, segundo andar. As duas palavrinhas garantiam que a correspondência fosse parar no apartamento delas, e não com o Sr. Yang lá embaixo. Descobriram que a pequena faixa de grama entre a calçada e a rua era chamada de gramado da árvore - por causa do jovem bordo da Noruega que enfeitava cada casa - e que não se arrastavam latas de lixo até ali na sexta-feira de manhã; elas eram deixadas nos fundos da casa, para evitar o espetáculo desagradável do lixo se amontoando na rua. Grandes lambretas pilotadas por homens de uniforme laranja passavam velozes atrás de cada casa para buscar o lixo na privacidade do jardim dos fundos, levando-o até o caminhão que aguardava na rua; durante meses, Mía se lembraria da primeira sexta-feira que passaram na rua Winslow, do medo que sentira quando a lambreta, feito um potente carrinho de golfe cor de fogo, passou a mil diante da cozinha com o motor roncando. Acabaram se acostumando, assim como se acostumaram com a garagem anexa que ficava nos fundos da casa para, mais uma vez preservar a vista da rua - e aprenderam a carregar consigo um guarda-chuva para não se molharem ao correrem do carro até a casa em dias chuvosos. Um tempo depois, em julho, quando o Sr. Yang viajou por duas semanas para visitar a mãe em Hong Kong elas descobriram que um gramado não aparado acarretaria em uma carta educada, porém firme, da prefeitura indicando que a grama delas estava com mais de quinze centímetros de altura e que, se a situação não fosse regularizada, iriam aparar a grama - e cobrar cem dólares - dali a três dias. Havia muitas regras a aprender.

E havia muitas outras regras de que Mía e Pearl só ficariam sabendo bem mais tarde. As regras que ditavam as cores nas quais as casas podiam ser pintadas, por exemplo. Um gráfico muito útil da prefeitura categorizava cada casa como de estilo Tudor, inglês ou francês e indicava as cores adequadas tanto para os arquitetos quanto para os proprietários. Casas "de estilo inglês" só podiam ser pintadas de azul-ardósia, verde-musgo ou com certa tonalidade de marrom-claro, para garantir a harmonia estética em cada rua; casas de estilo Tudor precisavam de um tom de creme específico no gesso e determinado tom de marrom-escuro nas vigas de madeira. Em Shaker Heights existia um plano para tudo. Quando a cidade fora projetada em 1912 - uma das primeiras comunidades planejadas do país -, as escolas haviam sido situadas de forma que todas as crianças pudessem ir a pé sem atravessar nenhuma rua principal. Ruas laterais terminavam em grandes avenidas, com portos de transporte público estrategicamente localizados para quem fosse pegar a balsa até o centro de Cleveland. Aliás, o lema da cidade era - literalmente, diria Lexie - "A maioria das comunidades simplesmente surge; as melhores são planejadas": a filosofia implícita era que tudo podia e devia

ser programado, e com isso evitava-se o impróprio, o desagradável e o desastroso (NG, 2018, p. 20-22).²⁰

Na verdade, aqui já temos uma metáfora do ambiente, ao verificarmos que internamente não é uma única casa, e sim dois apartamentos de aluguel. Na minissérie, a casa é retratada desde o primeiro episódio. Na cena, Mia e Pearl se surpreendem com o tamanho da residência, principalmente, pelo imóvel não parecer ser conjugado. Elena ao apresentar a casa fala: *“Toda casa na Windsor tem duas famílias, mesmo parecendo só ter uma. Foi projetada assim para evitar o estigma do aluguel.”*

²⁰ Winslow Road was one long line of duplexes, but standing on the curb you would not have known it. From the outside you saw only one front door, one front-door light, one mailbox, one house number. You might, perhaps, spot the two electrical meters but - per city ordinance- were concealed at the back of the house, along with the garage. Only if you came into the entryway would you see the two inner doors, one leading to the upstairs apartment, one to the downstairs, and their shared basement beneath. Every house on Winslow Road held two families, but outside appeared to hold only one. They had been designed that way on purpose. It allowed residents to avoid the stigma of living in a duplex house-of renting, instead of owning and allowed the city planners to preserve the appearance of the street, as everyone knew neighborhoods with rentals were less desirable.

Shaker Heights was like that. There were rules, many rules, about what you could and could not do, as Mia and Pearl began to learn as they settled into their new home. They learned to write their new address: 18434 Winslow Road Up, those two little letters ensuring that their mail ended up in their apartment, and not with Mr. Yang downstairs. They learned that the little strip of grass between sidewalk and street was called a tree lawn - because of the young Norway maple, one per house, that graced it - and that garbage cans were not dragged there on Friday mornings but instead left at the rear of the house, to avoid the unsightly spectacle of trash cans cluttering the curb. Large motor scooters, each piloted by a man in an orange work suit, zipped down each driveway to collect the garbage in the privacy of the backyard, ferrying it to the larger truck idling out in the street, and for months Mia would remember their first Friday on Winslow Road, the fright she'd had when the scooter, like a revved-up flame-colored golf cart, shot past the kitchen window with engine roaring. They got used to it eventually, just as they got used to the detached garage- stationed well at the back of the house, again to preserve the view of the street - and learned to carry an umbrella to keep them dry as they ran from car to house on rainy days. Later, when Mr. Yang went away for two weeks in July, to visit his mother in Hong Kong, they learned that an unmowed lawn would result in a polite but stern letter from the city, noting that their grass was over six inches tall and that if the situation was not rectified, the city would mow the grass - and charge them a hundred dollars - in three days. There were many rules to be learned.

And there were many other rules that Mia and Pearl would not be aware of for a long time. The rules governing what colors a house could be painted, for example. A helpful chart from the city categorized every home as a Tudor, English, or French style and laid out the appropriate colors for architects and homeowners alike. "English-style" houses could be painted only slate blue, moss green, or a certain shade of tan, to ensure aesthetic harmony on each street; Tudor houses required a specific shade of cream on the plaster and a specific dark brown on the timbers. In Shaker Heights there was a plan for everything. When the city had been laid out in 1912- one of the first planned communities in the nation-schools had been situated so that all children could walk without crossing a major street, side streets fed into major boulevards, with strategically placed rapid-transit stops to ferry commuters into downtown Cleveland. In fact, the city's motto was - literally, as Lexie would have said -"Most communities just happen; the best are planned": the underlying philosophy being that everything could - and should - be planned out, and that by doing so you could avoid the unseemly, the unpleasant, and the disastrous. (NG, 2020, p. 10-13).

Figura 12: Casa de Aluguel - Shaker Heights



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Essa relação de aparência e essência também deve ser observada nas personagens que ali residem nesse bairro. A figuração dessas mulheres, moradoras na cidade de Shaker Heights, ocorre em um lugar supostamente sem problemas, traz modelos de famílias aparentemente exemplares, inclusive com ares de sofisticação apresentado no planejamento arquitetônico das casas de aluguel.

Ainda na transposição, com um olhar mais atento, é possível verificarmos como a construção do ambiente é elaborado propositalmente, com o intuito de demonstrar as microagressões sofridas por Mia e Pearl, por meio de tensões que vão se evidenciando e se aprofundando, para macroagressões ao longo dos episódios denunciando o racismo estrutural:

Pessoas negras, portanto, podem reproduzir em seus comportamentos individuais o racismo de que são as maiores vítimas. Submetidos às pressões de uma estrutura social racista, o mais comum é que o negro e a negra internalizem a ideia de uma sociedade dividida entre negros e brancos, em que brancos mandam e negros obedecem. Somente a reflexão crítica sobre a sociedade e sobre a própria condição pode fazer um indivíduo, mesmo sendo negro enxergar a si próprio no mundo que o circunda para além do imaginário racista. (ALMEIDA, 2019, p.53).

Essa questão também pode ficar bem marcada nos arcos narrativos da minissérie pela personagem Pearl, filha de Mia. A adolescente, para ser aceita na comunidade Shaker Heights e, principalmente, na família Richardson, romantiza a sua relação de amizade com os filhos, e com Elena. Nesse âmbito familiar, Pearl, de forma inocente, deixa de questionar várias ações preconceituosas, naturalizando inclusive ações antiéticas ocasionadas pela maioria da família. Além disso, como Pearl está em processo de formação, é como se ela também colaborasse para uma educação do espectador,

quando ela passar a reconhecer as violências vivenciadas ao decorrer de sua história e a acolher sua própria mãe. Sendo assim, é fundamental entender as ações das matriarcas dessa história.

3.2 Violências à luz do Racismo e da Xenofobia

“um
mundo
onde todos

os seres humanos
sejam cuidados

não deve ser chamado

de um mundo
“revolucionário”

& no entanto
é.

- *queima.*”

(LOVELACE, 2017, p.177)

Ao iniciarmos essa seção, é fundamental destacarmos que a análise do corpus é feita a partir de terminologias que Silvio Almeida elucida para: raça, racismo, preconceito racial e discriminação racial. Em suas palavras:

No século XX, a antropologia constituiu-se a partir do esforço de demonstrar a autonomia das culturas e a inexistência de determinações biológicas ou culturais capazes de hierarquizar a moral, a cultura, a religião e os sistemas políticos. A constatação é a de que não há nada na realidade natural que corresponda ao conceito de raça. Os eventos da Segunda Guerra Mundial e o genocídio perpetrado pela Alemanha nazista reforçaram o fato de que a raça é um elemento essencialmente político, sem qualquer sentido fora do âmbito socioantropológico.

Ainda que hoje seja quase um lugar comum a afirmação de que a antropologia surgida no início do século XX e a biologia - especialmente a partir do sequenciamento do genoma - tenham há muito demonstrado que não existem diferenças biológicas ou culturais que justifiquem um tratamento discriminatório entre seres humanos, o fato é que **a noção de raça ainda é um fator político importante, utilizado para naturalizar desigualdades, justificar a segregação e o genocídio de grupos sociologicamente considerados minoritários. [...]**

Podemos dizer que **o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam.**

Embora haja relação entre os conceitos, o racismo difere do preconceito racial e da discriminação racial. **O preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias.** Considerar negros violentos e inconfiáveis, judeus avarentos ou orientais "naturalmente" preparados para as ciências exatas são exemplos de preconceitos.

A discriminação racial, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados. Portanto, a discriminação tem como requisito fundamental o poder, ou seja, a possibilidade efetiva do uso da força, sem o qual não é possível atribuir vantagens ou desvantagens por conta da raça. [...] (ALMEIDA, 2018, p. 22-23, grifos nossos).

Considerando essas definições, ainda faz-se necessário, também, a aceção de racismo estrutural. Silvio Almeida nos ensina que:

Em resumo: **o racismo é uma decorrência da própria estrutura social**, ou seja, do modo "normal" com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. **O racismo é estrutural.** Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que "ocorre pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição". Nesse caso, além de medidas que coibam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas. (ALMEIDA, 2018, p. 38-39, grifos nossos).

Na obra literária é possível identificar de forma explícita o racismo entre classes e a xenofobia, sobretudo, nas relações de poder. O convívio da protagonista Elena com o seu inquilino, Sr. Yang, e posteriormente com Bebe, imigrantes chineses, revela ao leitor o conflito dessas relações que perpassam questões pessoais e sim evidenciam a construção cultural a partir de um poder hegemônico e supremacia branca americana. No livro, conforme o narrador onisciente:

O Sr. Yang foi o primeiro inquilino que ela aceitou depois de herdar a casa. Ele era um imigrante de Hong Kong que se mudara para Os Estados Unidos sem conhecer ninguém e falando um inglês mediano com forte sotaque. O sotaque diminuiu pouco ao longo dos anos e, quando os dois conversavam, muitas vezes **a Sra. Richardson se contentava em balançar a cabeça e sorrir. Mas ela sentia** que o Sr. Yang era um homem bom; era muito esforçado, trabalhava como motorista do ônibus escolar da Laurel Academy, uma escola particular para meninas ali perto, e também como faz-tudo. Morando sozinho com um salário modesto, nunca poderia viver em um bairro tão agradável como aquele. **Teria ido parar em viver uma quitinete minúscula e cinzenta perto da rua Buckeye, ou, mais provável, no triângulo feio do leste de Cleveland que se passava por Chinatown**, onde os aluguéis eram supostamente baixos, a metade dos prédios estava abandonada e sirenes soavam pelo menos uma vez a cada noite. Além disso, o Sr. Yang deixava a casa impecável: consertava vazamentos, remendava o concreto da fachada e transformava o minúsculo gramado dos fundos em um jardim exuberante. **Todo verão, dava melões chineses para a Sra. Richardson que ele mesmo cultivava, como se fosse o pagamento de um imposto**, e, embora ela não tivesse ideia do que fazer com eles - eram verde-esmeralda, rugosos e estranhamente peludos-, reconhecia a consideração. **O Sr. Yang era bem o tipo de inquilino que a Sra. Richardson queria:** uma

pessoa gentil com quem ela também podia ser gentil, e que ficaria grata por essa gentileza. (NG, 2018, p. 24-25, grifos nossos).²¹

Celeste Ng, de forma proposital, constrói a protagonista Elena a partir de uma mulher americana branca e privilegiada por pertencer a uma classe social mais abastada, consequentemente simbolizar os ricos. Nesse fragmento, nas partes em negrito (grifos nossos), podemos identificar as nuances de sua relação com seu inquilino, especialmente, por meio de sua linha de raciocínio lógico linguístico, suas deduções, sensações, impressões e pressuposições, principalmente, de que se não fosse por sua gentileza, ele não moraria em Shaker Heights. Hillary Smith (2020) analisa também o nosso corpus, tanto o livro como a série, na perspectiva da maternidade branca e cultura de consumo, trazendo a seguinte reflexão sobre o personagem Sr. Yang:

Outro personagem de cor inclui o já mencionado Sr. Yang, que reforça a ideia dos "modelos de minorias" nos subúrbios. Ele é mencionado por trazer anualmente para a Sra. Richardson melões chineses cultivados em sua própria casa, um gesto semelhante a um dízimo que ilustra essa hierarquia, pois evoca o poder divino e ofertas de capital compulsórias em reconhecimento à misericórdia, justiça e força de um poder superior. O Sr. Yang é o trabalhador ideal da classe trabalhadora; trabalhador, reservado e realiza atos que reconhecem a hierarquia de poder na raça e na riqueza que operam nos Estados Unidos. "Little Fires Everywhere" preocupa-se com o poder, as perspectivas e as práticas associadas à branquitude. Contrariamente às críticas de Lee e Manzella, esses personagens não devem ser lidos como problemáticos na luta contínua para dar voz às pessoas marginalizadas. Em vez disso, são usados com sucesso para mostrar como os sujeitos racializados têm que agir para atender aos critérios normativos e serem aceitos pela comunidade. As condições estabelecidas para identidades marginalizadas operam no nível local dentro de Shaker Heights, ao mesmo tempo em que demonstram os limites para serem aceitos como cidadãos nacionais. Esses personagens oferecem ainda a oportunidade de enquadrar e criticar a branquitude. Se não lhes é dada voz suficiente ou são empurrados para as margens da história, é porque os leitores estão vendo o que personagens brancos percebem a demanda de pessoas negras e pessoas de cor em Shaker

²¹ Mr. Yang had been the first tenant she'd taken after inheriting the house, he was an immigrant from Hong Kong who had come to the United States knowing no one and speaking only fragmentary, heavily accented English. Over the years his accent had diminished only marginally, and when they spoke, Mrs. Richardson was sometimes reduced to nodding and smiling. But Mr. Yang was a good man, she felt; he worked very hard, driving a school bus to Laurel Academy, a nearby private girls' school, and working as a handyman. Living alone on such a meager income, he would never have been able to live in such a nice neighborhood. He would have ended up in a cramped, gray efficiency somewhere off Buckeye Road, or more likely in the gritty triangle of east Cleveland that passed for Chinatown, where rent was suspiciously low, every other building was abandoned, and sirens wailed at least once a night. Plus, Mr. Yang kept the house in impeccable shape, repairing leaky faucets, patching the front concrete, and coaxing the stamp-sized backyard into a lush garden. Every summer he brought her Chinese melons he had grown, like tithe, and although Mrs. Richardson had no idea what to do with them - they were jade green, wrinkled, and disconcertingly fuzzy - she appreciated his thoughtfulness anyway. Mr. Yang was exactly the kind of tenant Mrs. Richardson wanted: a kind person to whom she could do a kind turn, and who would appreciate her kindness. (NG, 2020, p. 15-16).

Heights. Essas visões condicionais refletem as ideologias presentes no multiculturalismo neoliberal, onde raça e etnia podem ser aceitas em espaços convencionais como um subúrbio apenas se as características materiais estiverem presentes para alinhar sujeitos racializados com os interesses do capitalismo. (SMITH, 2020, tradução nossa).²²

Nesse sentido, há a construção dos personagens em relação ao seu meio de convívio, pois ironicamente Shaker Heights que tem como ideal, desde seu surgimento, ser um local livre de preconceito, há em suas raízes, de forma implícita quem de fato pode conviver ou não, ser aceito ou não socialmente. Ainda nas palavras de Hillary Smith:

Os personagens em Shaker Heights acreditam que a cidade estabelece um padrão de progressismo e inclusão que os outros deveriam seguir. A filha mais velha dos Richardson diz: "Sério, a gente tem sorte. Ninguém liga para cor aqui" (Ng, 42). Sua percepção é que Shaker Heights é uma sociedade utópica pós-racial. Essa crença é falsa, evidenciada pela história da cidade e contestada ao longo do romance. Em 1925, pouco mais de 70 anos antes do período em que "Little Fires Everywhere" se passa, um cirurgião negro se mudou para Shaker Heights com sua esposa e filha adolescente após o caso Buchanan v. Warley. A casa da família foi vandalizada, e centenas de membros da comunidade se reuniram para protestar contra a venda (Dawson 120). As origens da cidade estavam enraizadas em impedir legalmente e socialmente que pessoas negras e judias fossem proprietárias de imóveis e se mudassem para a comunidade. Embora essas regras, regulamentações e atitudes tenham mudado ao longo do tempo, a cidade é fundamentada em sistemas publicamente racistas que continuam a ser executados por meio de métodos mais informais. (SMITH, 2020, tradução nossa). 23

²²Another character of color includes the aforementioned Mr. Yang, who furthers the idea of "model minorities" in suburbia. He is noted as annually bringing Mrs. Richardson homegrown Chinese melons, a gesture likened to a tithe in illustrating this hierarchy since it evokes divine power and compulsory capital offerings in recognizing the mercy, justice, and strength of a higher power. Mr. Yang is the ideal working-class person; hard-working, reserved, and performs acts that acknowledge the hierarchy of power in race and wealth operating in the U.S. Little Fires Everywhere is concerned with the power, perspectives, and practices associated with whiteness. Contrary to the critiques by Lee and Manzella, these characters should not be read as problematic in the ongoing struggle to center the voices of marginalized people. Rather, they are successfully employed to show how racialized subjects have to act in order to meet normative criteria and be accepted into the community. The conditions set for marginalized identities operates on the local level within Shaker Heights while also demonstrating the limits to being accepted as a national citizen. These characters further offer opportunity to frame and critique whiteness. If they are not given enough voice or are pushed to the margins of the story, it is because readers are viewing what white characters both perceive and demand of Black people and people of color in Shaker Heights. These conditional viewpoints reflect the ideologies present in neoliberal multiculturalism, where race and ethnicity can be accepted into mainstream spaces like a suburb only if material characteristics are present to align racialized subjects with the interests of capitalism. (SMITH, 2020, p.11-12).

²³Characters in Shaker Heights believe the town sets a standard for progressivism and inclusivity others should emulate. The eldest Richardson child says, "I mean, we're lucky. No one sees race here" (Ng 42). Her perception is that Shaker Heights is a utopic post-racial society. This belief is false, evidenced from the town's history and challenged throughout the novel. In 1925, just over 70 years earlier from the time Little Fires Everywhere takes place, a Black surgeon moved to Shaker Heights with his wife and teenage daughter in the wake of Buchanan v. Warley.² The family's home was vandalized, and hundreds of community members rallied to protest the sale (Dawson 120). The town origins were rooted in legally and socially preventing Black people and Jewish people from owning property and moving into the community. While these rules, regulations, and attitudes changed through time, the town is underpinned

Desse modo, o romance já traz a atmosfera em torno dos habitantes de Shaker Heights, que aparentemente figuram uma aceitação social em relação às minorias, BHABHA (1998), no entanto, em suas entranhas há sim o racismo estrutural. Vale ressaltar que historicamente nos EUA há várias tensões e conflitos em relação aos imigrantes e também aos afrodescendentes, que ainda não foram superadas, e que inclusive com o contexto pandêmico do COVID foram intensificadas. De acordo com Silvio Almeida:

Mas da mesma forma que podemos analisar a relação entre direito e poder na direção do antirracismo, a história nos demonstra que, na maioria dos casos, a simbiose entre direito e poder teve o racismo como seu elemento de ligação. A ascensão de grupos políticos racistas no poder, colocou o direito à serviço de projetos de discriminação sistemática, segregação racial e até de extermínio, como nos notórios exemplos dos regimes coloniais, nazista e sul-africano. Contemporaneamente, a chegada ao poder de grupos de extrema-direita em alguns países de Europa e nos EUA tem demonstrado como a legalidade coloca-se como extensão do poder, inclusive do poder racista, na forma de leis anti-imigração direcionadas a pessoas oriundas de países de maioria não-branca, ou da imposição de severas restrições econômicas às minorias. A conclusão é que o racismo é uma relação estruturada pela legalidade. (ALMEIDA, 2018, p. 105).

O racismo estrutural pode ser visto na transposição da minissérie, sobretudo, quando acrescenta inovações de raça, classe, gênero e sexualidade. Nesse contexto, a série intensifica esse olhar, ao ampliar esse debate para raça (quando transpõe a protagonista Mia e sua filha Pearl como mulheres negras), classe (ao intensificar Elena como “salvadora branca”, ao recriar as situações de xenofobia sofrida por Bebe) gênero e sexualidade (ao mudar a sexualidade de Mia e Izzy (tema que será discutido na seção 3.3)) e finalmente a intersecção de todos ao demonstrarmos as possibilidades da maternidade e seus conflitos sociais (temas que serão aprofundados na seção 3.4).

Desde o primeiro episódio, há inovações na transposição da ficção seriada. A primeira é a retratação em como as famílias Richardson e Warren se conheceram. Na obra literária, o leitor conhece Mia e sua filha Pearl no capítulo 2, quando elas já alugaram a casa de Elena:

No último mês de junho, quando Mia e Pearl se mudaram para a pequena casa na rua Winslow, nem a Sra. Ricardson (que entregava as chaves prestaram muita atenção a elas. Sabiam que não havia um Sr. Warren, e que Mia tinha trinta e seis anos, segundo a carteira de motorista de Michigan que ela havia mostrado. Notaram que não usava aliança na mão esquerda, embora tivesse muitos outros anéis [...] Mia pagara com uma pilha de notas de vinte

by overtly racist systems which continue to be carried out through more informal methods. (SMITH, 2020, p.13).

dólares o aluguel do primeiro e último mês, e também o depósito de garantia, então o Volkswagen Rabbit marrom-claro –já em péssimo estado, mesmo naquela época – se afastou ruidosamente pela Parkland Drive, em direção à extremidade sul de Shaker, onde as casas eram mais próximas uma das outras e os jardins, menores. (NG, 2018, p. 19-20).²⁴

Nesse excerto, é evidente que as protagonistas se conheceram em uma relação de proprietária e inquilina normal. Já na minissérie, esse arco narrativo é elaborado a partir da perspectiva de preconceito racial, e como foi mencionado anteriormente, com o intuito de demonstrar como o racismo estrutural faz parte de Shaker Heights.

Celeste Ng, autora do romance e produtora executiva da série, teve a experiência de viver em sua infância em Shaker Heights e por meio de sua obra de ficção traz sua percepção como sino-americana dessas relações sociais. A autora de forma muito sutil cria e revela vários personagens para entendermos os seus pontos de vista e principalmente, com o narrador onisciente (livro) e as técnicas de *câmera subjetiva* e *shot/reaction-shot* (série), nos descreve os sentimentos e pensamentos de cada uma delas, como vimos no item 3.1 anteriormente. Gilles Deleuze afirma sobre a técnica da *câmera subjetiva*:

[...] Foi assim, segundo nosso estudo precedente, que Pasolini descobriu a superação dos dois elementos da narrativa tradicional, a narrativa indireta objetiva do ponto de vista da câmera, a narrativa direta subjetiva do ponto de vista da personagem, para atingir a forma muito especial de um “discurso indireto livre”, de uma “subjetividade indireta livre”. Estabelecia-se uma contaminação dos dois tipos de imagem, de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...) exprimiam as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à potência do falso. [...] havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a necessária resolução de ambos. E a própria personagem mantinha ou adquiria uma espécie de identidade na medida em que era vista e via. [...] (DELEUZE, 2005, p.181-182).

Essa técnica é utilizada na maioria das sequências na minissérie, demonstrando as reações de cada personagem. Além disso, a montagem se dá a partir da comparação

²⁴ The previous June, when Mia and Pearl had moved into the little rental house on Winslow Road, neither Mrs. Richardson (who technically owned the house) nor Mr. Richardson (who handed over the keys) had given them much thought. They knew there was no Mr. Warren, and that Mia was thirty-six, according to the Michigan driver's license she had provided. They noticed that she wore no ring on her left hand, though she wore plenty of other rings: a big amethyst on her first finger, one made from a silver spoon handle on her pinkie, and one on her thumb that to Mrs. Richardson looked suspiciously like a mood ring. But she seemed nice enough, and so did her daughter, Pearl, a quiet fifteen year-old with a long dark braid. Mia paid the first and last month's rent, and the deposit, in a stack of twenty-dollar bills, and the tan VW Rabbit - already battered, even then - pattered away down Parkland Drive, toward the south end of Shaker, where the houses were closer together and the yards smaller. (NG, 2020, p. 10).

campo/contracampo, ou seja, com a alternância dos planos a fim de enfatizar e evidenciar sentidos opostos, inclusive pelo *personagem off* (personagem olhado pela perspectiva do outro personagem). Portanto, é fundamental entender a obra a partir do olhar individualizado e ao mesmo tempo, pelo olhar do coletivo. Este, por sua vez, sob a ótica da história e da sociedade, cria a possibilidade de analisarmos esses personagens complexos, para além das narrativas, mas, sobretudo, a partir delas.

Nesse contexto, Elena Richardson se define como progressista, e tem certeza de não ser racista. Elena vive em uma situação confortável, pois teve privilégios ao nascer em uma família abastada. Além disso, seu trabalho, como jornalista, reforça uma socialização com todos da cidade, pois reporta as notícias da pequena cidade de Shaker Heights. A protagonista deixa sua cidade natal apenas para estudar; quando formada decide retornar e construir a sua vida ideal em um ambiente seguro e controlado.

Para a filósofa Djamilia Ribeiro, em seu *Pequeno Manual Antirracista*:

Nesse sentido, mulheres brancas são discriminadas por serem mulheres, mas privilegiadas por serem brancas. [...] O conceito de lugar de fala discute justamente o lócus social, isto é, de que ponto as pessoas partem para pensar e existir no mundo, de acordo com as suas experiências em comum. É isso que permite avaliar quando um determinado grupo – dependendo do seu lugar da sociedade – sofre com obstáculos ou é autorizado e favorecido. Dessa forma, ter consciência de prevalência branca nos espaços de poder permite que as pessoas se responsabilizem e tomem atitudes para combater e transformar o perverso sistema racial que estrutura a sociedade brasileira. (RIBEIRO, 2019, p. 34-35).

Na série, Elena (Reese Witherspoon) retrata bem esses privilégios da mulher branca, especialmente, em seu convívio com Mia Warren (Kerry Washington) e no decorrer do arco narrativo com Bebe Chow (Huang Lu). Dessa forma, a ficção seriada traz inovação ao recriar algumas cenas a fim de evidenciar como o racismo estrutural pode ser evidenciado em Shaker Heights (ALMEIDA, 2018). Logo, essa seção da nossa tese visa demonstrar como as personagens femininas vivenciaram violências diversas e como se aproximam por serem mulheres, mas se distanciam pela sua classe, raça e consequentemente por seus privilégios.

Para isso, vamos também utilizar terminologias específicas da decupagem clássica, que ressaltam técnicas de suma importância para a construção e a montagem da diegese. Nas palavras de Ismail Xavier, encontramos as seguintes definições:

Plano Geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.
Plano Médio ou de Conjunto: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre

plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão.

Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.

Primeiro Plano (close-up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento - um olho ou uma boca ocupando toda a tela).

Quanto aos ângulos, considera-se em geral normal a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada. Adotaremos as expressões: "câmera alta" e "câmera baixa" para designar as situações em que a câmera visa os acontecimentos de uma posição mais elevada (de cima para baixo) e de um nível inferior (de baixo para cima). Para esquematizar os traços básicos do que denominamos decupagem clássica, façamos uma experiência. Voltemos aos primeiros tempos da ficção cinematográfica, supondo uma evolução da decupagem muito bem-comportada a título de clareza, embora não seja totalmente correto admitir que as coisas empiricamente se passaram do modo exposto a seguir. (XAVIER, 2005, p.27 - 28).

No primeiro episódio da minissérie, intitulado “*A Faísca*” o espectador conhece então Mia Warren (Kerry Washington) e sua filha Pearl (Lexi Underwood). Quando as personagens são abordadas pela polícia, episódio 1 – 6’41, o espectador já sabe que elas dormiram no carro, que estava estacionado. É fato que, quando essa mulher negra se depara com a polícia, sempre há uma marcação de medo e desconfiança e inclusive, ela ensina a sua filha o comportamento que deve ter com os policiais. Na cena, assim que ela vê o carro de polícia se aproximando, a mãe acorda Pearl, e diz: “*Oi. Dormiu bem? Mãos à vista, viu?*”.

Figura 13: Episódio 1 – 6’41



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena em primeiro plano, podemos também evidenciar as técnicas da *câmera subjetiva* e *shot/reaction-shot*, a partir da perspectiva de Pearl. Esse processo de identificação, utilizado por esses recursos, também podem guiar o espectador para entender, a complexidade dessa vivência, da mulher negra sendo abordada pela polícia e ao mesmo tempo em como ensinar a sua filha a agir. Afinal, de forma implícita, Mia traz consigo outras experiências de abordagem com a polícia no decorrer de sua vida, que a obriga a instruir sua filha a sobreviver em uma sociedade racista. Conforme nos ensina Silvio Almeida:

As relações que se formam a partir da estrutura social e econômica das sociedades contemporâneas é que determinam a formação das normas jurídicas. O direito, segundo essa concepção, não é o conjunto de normas, mas a relação entre sujeitos de direito.

E será através disto que o direito como relação social apontará para a dimensão estrutural do racismo, que não pode ser dissociado do direito, embora nem todas as manifestações racistas sejam jurídicas. E certo que atos de discriminação racial direta - e, às vezes, até indireta - são na maioria das sociedades contemporâneas, considerados ilegais e passíveis de sanção normativa. Entretanto, principalmente a partir de uma visão estrutural do racismo, o direito não é apenas incapaz de extinguir o racismo, como também é por meio da legalidade que se formam os sujeitos racializados. “A Lei que criminaliza os corpos pretos e empobrecidos condiciona um enquadramento marcado pela construção dos comportamentos suspeitos. E se a Lei é o Estado, o suspeito “padrão” é também um suspeito para o Estado.” (ALMEIDA, 2018, p. 108).

Nesse sentido, podemos inferir que Mia e sua filha, por terem corpos pretos, representam “os suspeitos”, ou seja, figuram os sujeitos racializados e estereotipados. Na cena, o guarda se aproxima, e diz: “*Como estamos nessa manhã, dona?* Há um corte na cena, um silenciamento, e ao mesmo tempo uma ênfase a que elas não deveriam estar ali, quando o carro sai do lugar e ela sinaliza para o guarda que está indo embora. Esse constrangimento de Mia, e o sentimento de que será culpada por algo que não fez, a acompanha em todo o arco narrativo, como podemos ver na imagem de *close-up* de Mia.

Ademais, precisamos salientar que essas construções são feitas na série com o intuito de demonstrar como o racismo ocorre, sobretudo, a partir do processo de identificação do espectador. Por isso, a importância de entendermos os recursos utilizados na montagem. De acordo com Ismail Xavier:

As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a

decupagem sendo feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi captá-la". (XAVIER, 2005, p.33).

Nessa perspectiva, por conhecer diferentes pontos de vista no processo de construção da cena, o espectador já tem o conhecimento de que na verdade, a polícia não abordou as personagens de forma desproposita. Elena Richardson, ao ver um carro atípico estacionado, ou seja, que não fazia parte do padrão do seu bairro, ligou para a polícia denunciando sobre uma afro-americana que parecia morar dentro do carro, episódio 1 – 5’55. Além disso, salientou que não era de seu feitio, “*mas odiaria não falar e algo de ruim acontecesse*”.

Figura 14: Episódio 1 – 5’55



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, temos a técnica do *close-up* de Elena fazendo a denúncia. O movimento em paralelo é presente na apresentação das personagens desde o primeiro episódio, especialmente, pela forma, demonstrando os lados de cada protagonista. Nesse sentido, vale ressaltar que é a partir dessa oposição, que as tensões da narrativa televisiva são iluminadas, nesse caso, o preconceito racial. Logo, compreendermos esses espelhamentos é essencial para entendermos as nuances dessas composições. Ainda nas palavras de Ismail Xavier:

Num outro nível, superposto aos anteriores, temos a continuidade produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagem obedecem a uma cadeia de motivações

psicológicas. Passamos de um plano de conjunto a um primeiro plano de um rosto porque, da própria natureza da ação representada, surge uma solicitação que é atendida justamente por esta mudança de plano contendo nova informação necessária ao andamento da história, precisando a reação de uma personagem particular diante dos fatos, denunciando alguma ação marginal imperceptível para o espectador nos planos anteriores, o novo plano é sempre bem vindo, e sua obediência às regras de equilíbrio e motivação o transforma no elemento que sustenta o efeito de continuidade, em vez de ser justamente a ruptura. (XAVIER, 2005, p.33 - 34).

Essa ligação telefônica pode ser percebida, pelo movimento em contraste, para além de uma mera apresentação das protagonistas, e sim, notarmos o conteúdo de suas ações, especialmente, de Elena. Esse paralelo, ilumina assim, as reais intenções da protagonista com esse ato, que aparentemente, pode simbolizar uma preocupação com o seu bairro. No entanto, buscando os temas que serão apresentados no arco narrativo, desde o primeiro episódio já podemos destacar a denúncia do racismo estrutural. Além disso, de forma irônica, a narrativa televisiva aqui já demonstra que Shaker Heights, é uma cidade totalmente controlada por seus moradores, afinal não há lugar para o diverso. Conforme nos ensina Rorty:

[...] O metafísico julga que existe um dever intelectual supremo de que se apresentem argumentos em defesa das opiniões controvertidas de alguém – argumentos que partam de premissas relativamente não controvertidas. Já o ironista, acha que todos esses argumentos – argumentos lógicos – são muito bons, à sua maneira, e são úteis como recurso de exposição, mas no cômputo final, não são muito mais do que fazer as pessoas alterarem as suas práticas sem admitirem que o estão fazendo. A forma preferida de argumentação do ironista é a dialética, no sentido de que ele toma a unidade de persuasão como um vocabulário, e não uma proposição. Seu método é mais redescritção do que a inferência. [...] (RORTY, 2007, p.141).

Esse movimento dialético pode ser demonstrado na cena retratada acima, em que Elena Richardson promove um raciocínio lógico em sua argumentação, por meio de seus privilégios, de mulher branca e rica, tem para si a sua verdade absoluta, não questiona o seu “vocabulário final” (RORTY, 2007). Desse modo, ela reafirma um discurso opressor, “metafísico”. Este, por sua vez, é preso no senso comum, em falácias, na meritocracia, ou seja, não questiona o sistema, acreditando assim em suas próprias verdades como absolutas. Sendo assim, Elena acredita fielmente em suas ações, inclusive, transformando seu discurso em ações.

Por outro lado, ao analisarmos as rasuras do texto, a ironia ilumina as tensões dessa cena, promovendo uma multiplicidade de vozes, um olhar para a minoria, BHABHA (1998), para problemas sociais, sobretudo, por meio da construção de Mia Warren, a qual figura os anseios da mulher negra; e posteriormente em Bebe Chow ao retratar a mulher amarela chinesa. Portanto, essa construção irônica das personagens,

vivendo em um meio que aparentemente não é racista; por meio dessa relação de contraste de vozes, promove um exercício de alteridade, em que a redescritção poderia ser vista por meio da legitimação da diversidade em nossa sociedade.

No arco narrativo, ironicamente, os caminhos de Elena Richardson e Mia Warren se cruzam. Mia e Pearl, ao procurarem um local para alugar, conhecem Elena que, é dona do imóvel. Após demonstrar a casa para as possíveis interessadas, quando elas iam embora, observa que eram proprietárias daquele carro atípico, que havia denunciado para a polícia, no início do episódio. Nessa cena, como recurso cinematográfico, há novamente o uso da *câmera subjetiva* e *shot/reaction-shot*, ou seja, o telespectador passa a ter o ponto de vista de Elena.

Figura 15: Episódio 1 – 11’45



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, a surpresa de Elena Richardson é revelada a partir de seus olhos para o espectador, também pela técnica do *personagem off*. Ainda nas palavras de Ismail Xavier:

[...] Ou também quando o herói, penetrando com novo espaço, assume uma atitude exploratória dramaticamente importante, e a câmera substitui os seus olhos, explorando o novo ambiente de modo a fornecer à plateia a sua experiência visual. Mas, em boa parte das situações em que ela é utilizada, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem, permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2005, p.35).

Esse recurso cinematográfico aproxima o espectador da protagonista com o intuito de demonstrar sua consciência, intensificando também o drama da narrativa. Elena chama-as novamente e há outro corte, um novo silenciamento. O espectador é levado agora para a mesa de jantar na mansão dos Richardson. Há um tenso debate sobre a atitude de Elena em alugar a casa para uma desconhecida pelo seu esposo, Bill Richardson (Joshua Jackson), inclusive perguntando se ela tinha visto as referências, se ela havia alugado a casa para uma sem-teto.

Elena rebate com um discurso de altruísmo, enfatizando que Mia era mãe solteira, tinha uma filha de 15 anos, atraente, afro-americana e artista malsucedida, pois a viu dormindo no carro. Ademais, faz um discurso sobre ajudar o próximo e ser gentil. Nesse diálogo, sua filha mais nova, Lizzy (Megan Stott), questiona: “*E, daí!?*”, quando ela afirma que Mia era afro-americana; e sua filha mais velha, Lexie (Jade Pettyjohn), a alerta que os pais de seu namorado negro (SteVonté Hart), afirmam que o ideal era chamar de negro e não de afro-americano. A mãe rebate dizendo que “*Jesse Jackson*²⁵ *fala afro-americano e ele aparece na TV*”. Sendo assim, considera que foi um gesto generoso alugar a sua casa para a mãe e filha, por um preço mais acessível. Conforme nos ensina bell hooks:

Enquanto andar com pessoas negras e expressar prazer com a cultura negra tornou-se “legal” para as pessoas brancas, a maioria das pessoas brancas não sente que esse prazer deveria estar associado a desaprender o racismo. Na realidade existe com frequência um desejo de aprimorar o status do sujeito no universo da “branquitude”, ainda que o indivíduo se aprimore da cultura negra. (HOOKS, 2019, p. 52).

Esse pensamento de bell hooks nos alerta a importância em aprendermos a nos comunicarmos adequadamente, sobretudo, em reconhecer que o nosso próprio vocabulário pode sim ser racista. Na série, Elena, por conviver com pessoas negras, inclusive com o namorado de sua filha, acredita não ser racista. Desse modo, não questiona o seu próprio vocabulário e muito menos suas ações, que revelam sua hegemonia branca.

Tanto no romance como na série, após alguns dias, propõe que Mia Warren trabalhe em sua casa, como empregada doméstica no mesmo valor do aluguel.

²⁵ Celeste Ng traz várias referências reais, de personalidades e lugares, assim como o ambiente Shaker Heights, Jesse Louis Jackson é ativista político norte-americano e esteve ao lado de Martin Luther King, Jr. na luta pelos direitos civis para os negros nos EUA.

- Você deixa tudo tão limpo... - disse ela, por fim, passando o dedo pelo console da lareira. – Eu deveria contratar você lá em casa.

Ela riu, e Mia ecoou a risada por educação, mas notou a semente de uma ideia surgindo e germinando na mente da Sra. Richardson.

- Não seria perfeito? disse a Sra Richardson. - Você poderia passar apenas algumas horas por dia e fazer uma faxina leve. Eu pagaria, é claro. Então você teria o resto do dia para tirar fotos

Mia começou a procurar as palavras certas e delicadas para desenraizar aquela ideia, porém já era tarde demais. A Sra. Richardson se agarrara a ela com vigor.

Olha, é sério. Por que não vai trabalhar lá em casa? A gente tinha uma mulher que fazia faxina e preparava parte do jantar com antecedência, mas ela voltou para Atlanta na primavera, e eu gostaria muito de uma ajuda. Você me faria um favor, na verdade.

- Ela se virou para encarar Mia. – Aliás, eu insisto. Você precisa ter tempo para sua arte.

Mia percebeu que não adiantava protestar. Isso, inclusive, só pioraria as coisas e levaria à ousadia. Tinha aprendido que quando as pessoas estavam decididas fazer algo que acreditavam a fazer algo que acreditavam ser uma boa ação, em geral era impossível dissuadi-las. Com desânimo, pensou nos Richardson, Richardson, na casa grande e brilhante deles, na expressão de Pearl quando sua mãe ousasse pôr os pés naquele terreno precioso. Então imaginou-se instalada com segurança no reino dos Richardson, meio escondida no segundo plano, vigiando a filha. Reafirmando sua presença na vida dela.

- Obrigada- falou. - É muito generoso da sua parte oferecer. Como eu poderia recusar?

A Sra. Richardson ficou radiante. (NG, 2018, p. 92-93).²⁶

É importante ressaltar que a personagem sempre é muito educada com todos ao seu redor, desde que esteja no controle da situação. Elena insiste que está ajudando de boa fé, como uma alma caridosa que se julga ser, sendo evidente que ela não reconhece os seus privilégios como mulher branca. Conforme nos ensina, Françoise Vergès:

²⁶ "You keep everything so clean," she said at last, running a finger along the mantelpiece. "I should hire you to come to our house." She laughed and Mia echoed it politely, but she could see the seed of an idea cracking and sprouting in Mrs. Richardson's mind. "Wouldn't that be perfect," Mrs. Richardson said. "You could come just for a few hours a day and do a little light housekeeping. I'd pay you for your time , of course. And then you'd have all the rest of your day to take pictures." Mia began searching for the right, delicate words to uproot this idea, but it was too late. Mrs. Richardson had already latched on to it with vigor. "Now, really. Why don't you come and work for us? We had a woman who came to clean and do some dinner prep before, but she went back home to Atlanta in the spring, and I could certainly use the help. You'd be doing me a favor, really." She turned around to face Mia squarely. "In fact, I insist. You must have time for your art."

Mia could see there was no point in protesting, that protesting, in fact, would only make things worse and lead to ill will. She had learned that when people were bent on doing something they believed was a good deed, it was usually impossible to dissuade them. She thought with dismay of the Richardsons, of the vast and gleaming Richardson house, of Pearl's face when her mother dared set foot on this precious soil. And then she imagined herself safely installed in the Richardsons' kingdom, half obscured in the background, keeping watch over her daughter. Reasserting her presence in her daughter's life.

"Thank you," she said. "That's so very generous of you to offer. How could I refuse?" And Mrs. Richardson beamed. (NG, 2020, p. 80-81).

Admitir ser branca, isto é, admitir que privilégios foram historicamente concedidos a essa cor-privilégios que podem ser tão banais quanto poder entrar em uma loja sem ser automaticamente considerada suspeita de roubo, não precisar ouvir, sistematicamente, que o apartamento que queremos já está alugado, ser naturalmente tomada como a advogada e não sua assistente, como a médica e não a auxiliar de enfermagem, como a atriz e não a empregada... -, já seria um grande passo. Admite-se que as mulheres brancas souberam ser de fato solidárias às lutas de antirracismo político. Porém, elas também precisam compreender o cansaço sentindo sempre que é necessário educá-las acerca da própria história, mesmo que uma vasta biblioteca sobre esses temas disponíveis. [...] Cabe às racializadas explicar, justificar, reunir os fatos, os números, no entanto fatos, números e senso moral não mudam nada na relação de força. [...] Fingir que o debate sobre o racismo pode se dar como se as duas partes estivessem em condições de igualdade é ilusório, ela escreve, e não cabe àquelas e àqueles que nunca foram vítimas do racismo impor o formato da discussão. (VERGÈS, 2019, p.54-55).

Na série, as questões de classe e privilégio são intensificadas ao longo dos episódios, e consequentemente as ações de racismo vão aumentando de forma gradual. Ao mesmo tempo, o espectador pode ir aprendendo e percebendo o racismo estrutural que aparentemente pode ser considerado como implícito, ou algo mais sutil, para o explícito e evidente, no decorrer dos episódios.

Vale ressaltar que, Elena e Mia como protagonistas apresentam vários embates nas suas relações de convívio, inclusive, em outros temas, por isso, nesta tese subdividimos as seções posteriores, ainda com o tema de sexualidade e maternidade para evidenciarmos ainda outras formas de preconceitos e discriminações, inclusive, entre nós mulheres.

De acordo com Françoise Vergès, há muitas camadas no nosso convívio social que precisam ser debatidas, especialmente, por nós mulheres. No nosso corpus, Elena e Mia nos ajudam a validar essas discussões, para além do melodrama e de conflitos familiares, e sim, pelo olhar da interseccionalidade. As protagonistas são construídas e desconstruídas pelo contraste, a fim de que nós possamos também passar por um processo de alteridade, e repensarmos nossas ações que infelizmente também podem ser racistas, preconceituosas e discriminatórias. (ALMEIDA, 2018).

Nesse sentido, com um discurso polido e aparentemente antirracista, Elena cria tensões e conflitos em várias partes do enredo, sobretudo, com Mia Warren. Na série, ainda no episódio 1, Mia não aceita a proposta de trabalho doméstico na casa de Elena de forma imediata. Posteriormente, Elena incomodada, ao narrar o contexto para o marido, o questiona se ele achou a proposta ofensiva.

Figura 16: Episódio 1 –28'59



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nesse episódio, há uma discussão sobre os vocabulários escolhidos para a descrição do cargo, governanta, gerente domiciliar, na tentativa por parte de Elena, amenizar a situação. Inclusive questiona o marido, se ele a está chamando de racista, e argumenta, ainda no episódio 1: “*Não seria mais racista não oferecer um emprego por causa da raça dela? Isso é racista.*”. O esposo não retruca, dizendo que ela tem um enorme coração, e ela novamente externaliza o seu ato de amor em querer ajudar quem precisa.

Com essa fala, Elena tem certeza de que não está sendo racista, e, além disso, acredita que quem está sendo é Mia. Nesse sentido, há uma inversão de discurso/vocabulário, inclusive, há uma falácia denominada em nossa sociedade que reforça esse pensamento, com a terminologia de “racismo reverso”. Silvio Almeida nos explica essa terminologia:

O racismo é processo político. Político porque, como processo sistêmico de discriminação que influencia a organização da sociedade, depende de poder político, caso contrário seria inviável a discriminação sistemática de grupos sociais inteiros. Por isso, é absolutamente sem sentido a ideia de racismo reverso. O racismo reverso seria uma espécie de “racismo ao contrário”, ou seja, um racismo das minorias dirigido às majorias. Há um grande equívoco nesta ideia porque membros de grupos raciais minoritários podem até ser preconceituosos ou praticar discriminação, mas não podem impor desvantagens sociais a membros de outros grupos majoritários, seja direta ou indiretamente. Homens brancos não perdem vagas de emprego pelo fato de serem brancos, pessoas brancas não são “suspeitas” de atos criminosos pela sua condição racial, pessoas brancas não tem sua inteligência ou sua capacidade profissional questionada devido à cor da sua pele. [...]

Racismo reverso nada mais é do que um discurso racista só que pelo “avesso”, em que a vitimização é a tônica daqueles que se sentem prejudicados pela perda de alguns privilégios, ainda que tais privilégios

sejam apenas simbólicos e não se traduzam no poder de impor regras ou padrões de comportamento. [...] (ALMEIDA, 2018, p. 40-41).

Nesse contexto, Elena retrata a supremacia branca em que, ao se vitimizar, não considera e desprivilegia o contexto racial de Mia. De acordo com bell hooks:

A visão da homogeneidade cultural que tenta desviar a atenção ou criar desculpas para o impacto opressor e desumanizante da supremacia branca ao sugerir que pessoas negras também são racistas indica que a cultura permanece ignorante a respeito do que é realmente racismo e de como ele funciona. Mostra que as pessoas estão em negação. Por que é tão difícil para tantas pessoas brancas entender que o racismo é opressor não porque as pessoas brancas têm sentimentos preconceituosos em relação aos negros (elas poderiam ter esses sentimentos e nos deixar em paz) mas porque é um sistema que promove a dominação e a submissão? Os sentimentos preconceituosos que algumas pessoas negras podem expressar em relação às pessoas brancas não estão ligados ao sistema de dominação que não nos confere qualquer poder para controlar coercitivamente as vidas e o bem-estar das pessoas brancas. Isso precisa ser entendido. (HOOKS, 2019, p. 54-55).

Nessa concepção, Elena Richardson não consegue perceber as nuances do seu discurso, seja na escolha de seu próprio vocabulário (RORTY, 2007), seja na construção de suas ações. Ela acredita fielmente em seus princípios, e se coloca em uma posição de “branca salvadora”, mas que na verdade, está reafirmando estereótipos e preconceitos, ou seja, propagando um discurso de centro, racista. Além disso, pressupõe que é um ato de caridade e de amor ajudar os oprimidos em seu entorno.

É importante destacar como a mulher branca pode reproduzir um contexto patriarcal de privilégios, e como internaliza esse discurso. Djamila Ribeiro traz essa discussão também para o nosso contexto brasileiro, evidenciando ainda a importância desse debate pelo viés da interseccionalidade:

[...] em cada sociedade do que é ser mulher ou dos comportamentos esperado para as mulheres então quando nós nascemos a gente já nasce num mundo falando de Brasil, por exemplo, que o quarto é rosa a gente vai ganhar geladeira fogão e que vão dizer que nós podemos fazer determinadas coisas mas isso é imposto antes da gente nascer. Então ela quer dizer que o gênero é uma construção social que se impõe a mulher então independente da gente concordar ou não com aquele modelo com aquelas imposições a gente nasce numa sociedade em que já tá imposto aquilo e a gente vai se tornar aquilo que a sociedade espera que seja a mulher aí nesse sentido é muitas intelectuais feministas brasileiras como Heleieth Saffioti, por exemplo, vai fazer a discussão fundamental sobre a divisão sexual do trabalho que é mais um marcador de desigualdade. **Então em sociedades patriarcais há trabalhos que são impostos para as mulheres como, por exemplo, o trabalho doméstico e a maternidade compulsória.** Essa ideia de que nós mulheres temos que ter filhos, temos que ficar em casa, que determinados trabalhos são para mulheres, determinados trabalhos são para os homens e geralmente esses trabalhos que são impostos para as mulheres são os trabalhos menos reconhecidos socialmente. Indo por essa perspectiva, **você tem um movimento feminista hegemônico, você tem a teoria feminista**

que surge na década de 60, muito importante, com teóricas que inegavelmente foram muito importantes, mas que também estão teorizando a partir de uma mulher universal que estão pensando a desigualdade de gênero a partir da realidade de uma mulher, sem levar em consideração as várias outras possibilidades de ser mulher que aí a gente entra na questão da interseccionalidade que é pensar o que significa é ser mulher quando você intersecciona uma ou outras formas de opressão, se você é uma mulher negra, se você é uma mulher pobre, se você é uma mulher, enfim, se você tá num outro contexto migrante e assim por diante [...] (informação verbal)²⁷

Há várias camadas sobre as diferenças e privilégios do que é ser mulher. A interseccionalidade, como método de análise, foi apresentada nesta tese no capítulo 1. Conforme demonstramos também no capítulo 2, Celeste Ng (mulher amarela sino-americana), Reese Witherspoon (mulher branca americana) e Kerry Washington (mulher preta americana) são produtoras da minissérie juntamente com uma equipe multifacetada de roteiristas, em sua maioria de mulheres, que adicionaram outras camadas de opressão na série. Vale ressaltar que, há diferentes formas em como o racismo é vivenciado e experimentado pelas personagens, sobretudo, por meio das relações interpessoais de Elena, Mia e Bebe (imigrante chinesa que é incluída na fábula e na trama, no livro no capítulo 9 e na série no episódio 2). Elas se aproximam por serem mulheres, porém, se distanciam, quando elencamos raça, classe, sexualidade e etnia.

Nesse sentido, Elena como símbolo dessa mulher branca e privilegiada, internaliza esse discurso ao seu favor, e não entende/compreende o porquê de estar sendo racista. Djamila Ribeiro sinaliza ainda a importância da criação do movimento feminista, porém, nos alerta que essa mulher universal teorizada no início desses estudos, não é de fato o retrato do que é ser mulher, inclusive, em nossa sociedade.

Nos Estados Unidos, como demonstramos no capítulo 1, bell hooks evidencia a importância do feminismo negro, evidenciando que muitas feministas eram racistas de forma inconsciente. Em suas palavras:

[...] E foi no contexto da interminável comparação do dilema das “mulheres” e dos “negros” que elas revelaram o seu racismo. Na maior parte dos casos, este racismo foi inconsciente, aspecto desconhecido do seu pensamento, suprimido pelo seu narcisismo – um narcisismo que as cegou de tal forma que elas não admitiam dois fatos óbvios: um, que num estado capitalista, racista, imperialista não havia um único estatuto social de mulheres como um grupo coletivo; e segundo, que o estatuto social das mulheres brancas na América nunca foi como o das mulheres negras ou homens. (HOOKS, 2014, p.99).

²⁷ Fala da prof^a. Djamila Ribeiro no Café Filosófico: Diferença e privilégio: anatomia de um debate, com Djamila Ribeiro e Leandro Karnal, 18/10/23.

A personagem Elena figura esse discurso de senso comum, em suas relações interpessoais, pois em sua consciência sempre tem boas intenções e quer apenas ajudar. Quando na verdade, ao analisarmos as situações, ela está sendo racista com outras mulheres, sendo preconceituosa ao pressupor que Mia e Bebe precisam de sua ajuda, por exemplo. No entanto, esse discurso de “branca salvadora” é aceito socialmente, no âmbito público, inclusive, reforçado pelo capitalismo, nas relações de poder e consequentemente nas relações sociais. Rafia Zakaria argumenta sobre esse complexo da “branca salvadora”. Em suas palavras:

Longe de ser apenas um estilo cultural recente limitado a aplicativos de namoro, revistas de moda e bilionários filantropos, esse hábito de centralizar a mulher branca quando se fala sobre a emancipação de mulheres de cor tem genealogia. O “complexo de salvadora das feministas brancas”, enraizado profundamente na epistemologia e na história, toma forma na era colonial. Nos países de mulheres brancas, os papéis de gênero do século XIX e os duradouros privilégios masculinos restringiram a liberdade delas significativamente. Contudo, partir para as colônias permitiu a essas mulheres uma forma única de fuga. Na Índia e na Nigéria, elas experimentavam uma vantagem significativa: o privilégio branco. Ainda subordinadas aos homens brancos, elas eram, no entanto, consideradas superiores pela virtude da raça em relação aos “sujeitos” colonizados. Essa superioridade automaticamente lhes garantiu um poder maior, assim como mais liberdade. (ZAKARIA, p.34-35, 2021).

Rafia Zakaria aponta que esse complexo da “branca salvadora” está também atrelado à educação a qual essas mulheres recebem pelas feministas brancas. Na série, o Episódio 2 - Com semente e tudo, Elena é anfitriã do clube de livros, em sua casa, que era feito mensalmente com suas amigas brancas. O texto escolhido é a peça teatral de Eve Ensler, ‘Os Monólogos da Vagina’. Ainda, conforme a análise de Rafia Zakaria sobre os estudos de Eve Ensler:

Outros artigos criticavam o uso de palavras como “primitiva” ou “não civilizada” para se referir a pessoas marrons e a sujeitos coloniais, embora, é evidente, nem mesmo esses incluíssem a participação efetiva das mulheres em questão. Tais mulheres foram privadas de suas próprias políticas, úteis apenas “quando eram explicadas, modificadas e colocadas para uso do feminismo”. Exatamente como Eve Ensler e muitas outras feministas brancas hoje, as britânicas que escreviam nessas revistas coloniais procuravam falar pelas mulheres que tentavam salvar. No passado e agora, a virtude de salvar mulheres marrons assegura créditos a mulheres brancas, acentuando suas reputações e elevando suas posições profissionais, sem nenhuma referência à ironia dessa transação. (ZAKARIA, p.41, 2021).

A autora demonstra que a leitura de feministas brancas, bem como, os estudos produzidos por elas, consolida essa prática da mulher branca como mulher universal, como única voz a ser ouvida. Ademais, Rafa Zakaria denúncia por meio do feminismo

decolonial, a importância de ouvirmos e darmos uma voz efetiva para mulheres negras, asiáticas e marrons. Nessa concepção, Elena simboliza esse complexo de salvadora branca, ao longo da diegese. Já Mia e Bebe simbolizam as discriminações que a mulher, negra e amarela respectivamente, sofre em seu convívio social e nas relações de trabalho, em Shaker Heights, um local aparentemente sem racismo.

O trabalho doméstico, realizado por Mia na casa de Elena, faz com que ela tenha acesso à intimidade de toda a família Richardson. Nessa concepção, Mia consegue enxergar as fragilidades de cada membro familiar, assim como as de Elena. Desse modo, Mia consegue ver particularidades de cada um. Por outro lado, Mia também investiga a família Richardson, não mantendo a ética profissional em seu ambiente de trabalho. Vale ressaltar que com esse trabalho, ela fica também mais perto de sua filha, conforme veremos no item 3.4 desta tese, demonstraremos como essas particularidades e objetos da família Richardson são posteriormente figuradas em arte por Mia.

Ainda sobre o trabalho doméstico, como problema social, é preciso ressaltar que há uma opressão que pode ser sentida por todas nós mulheres, principalmente, em nossa sociedade patriarcal. No nosso país, inclusive foi tema de redação do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) em 2023: *“Desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil”*. Conforme apontado em um dos textos da coletânea:

O trabalho de cuidado é essencial para nossas sociedades e para a economia. Ele inclui o trabalho de cuidar das crianças, idosos e pessoas com doenças e deficiências físicas e mentais, bem como o trabalho doméstico diário que inclui cozinhar, limpar, lavar, consertar coisas e buscar água e lenha. Se ninguém investisse tempo, esforços e recursos nessas tarefas diárias essenciais, comunidades, locais de trabalho e economias inteiras ficariam estagnados. **Em todo o mundo, o trabalho de cuidado não remunerado e mal pago é desproporcionalmente assumido por mulheres e meninas em situação de pobreza, especialmente por aquelas que pertencem a grupos que, além da discriminação de gênero, sofrem em decorrência de sua raça, etnia, nacionalidade e sexualidade.** As mulheres são responsáveis por mais de três quartos do cuidado não remunerado e compõem dois terços da força de trabalho envolvida em atividades de cuidado remuneradas. (OXFAM BRASIL, 2023, grifos nossos).

Esse trabalho de cuidado é operacional, ou seja, precisa ser feito. No entanto, na maioria das vezes é invisível, não remunerado e mal pago, seja no nosso país e no mundo. Além disso, as mulheres acabam assumindo esse papel social, nos espaços privados e públicos, sobretudo, as de grupos minoritários e economicamente vulneráveis. Logo, é importante aqui evidenciar como a interseccionalidade contribui

para entendermos as diferentes formas de opressão que nesse caso incluem gênero, raça, etnia, nacionalidade e sexualidade entre nós mulheres.

Outro ponto a ser destacado, é que infelizmente, nós mulheres também podemos contribuir para esse formato de violência, especialmente, quando não temos consciência de nossos privilégios. Afinal, há ainda em nosso contexto social, uma conflituosa relação entre patroas e empregadas domésticas. Nessa concepção, muitas vezes a patroa pertence a uma classe social mais alta e a empregada mais baixa. Na série, a patroa é figurada por Elena, mulher branca e rica, e Mia mulher negra e aparentemente pobre.

Luiza Bairos destaca o que é esperado do trabalho doméstico, pela mulher negra:

A supressão ou aceitação condicional do nosso conhecimento é sempre uma possibilidade, mesmo nos contextos que dependem de nossa atuação. Mais especificamente, nossa posição pode ser melhor compreendida pelo lugar ocupado pelas empregadas domésticas. **Um trabalho que permitiu à mulher negra ver a elite branca a partir de uma perspectiva a que os homens negros e nem mesmo os próprios brancos tiveram acesso.** O que se espera das domésticas é que cuidem do bem-estar dos outros, que até desenvolvam laços afetivos com os que dela precisam sem no entanto deixarem de ser trabalhadoras economicamente exploradas e, como tal, estranhas ao ambiente do qual participam (outsider within). Contudo, isso não deve ser interpretado como subordinação. No limite, essa marginalidade peculiar é que estimula um ponto de vista especial da mulher negra, (permitindo) uma visão distinta das contradições nas ações e ideologias do grupo dominante. A grande tarefa é potencializá-la afirmativamente por meio da reflexão e da ação políticas. (BAIROS, 2023, grifo nosso).

Esse olhar para a elite branca também pode ser experimentado por Mia, especialmente, no episódio 2. Quando Mia está trabalhando na mansão, ela vê que Elena está investigando-a, pois recebeu por fax várias fichas pessoais de antecedentes criminais com o seu nome. Vale lembrar que Mia também investigou a família Richardson, ao seu modo, enquanto trabalhava na mansão. Para entendermos melhor essa cena, é preciso analisar como ocorre o relacionamento dessas mulheres com a polícia, e evidenciarmos as reações dessas personagens.

Nessa concepção, a maioria das cenas enfoca para os rostos das personagens, em primeiro plano. Essa expressão humana pode trazer as sensações das reações de cada mulher presente no debate. A narrativa videográfica usa desses recursos, de aproximação do espectador, com intuito de despertar a alteridade. Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty:

Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e

com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos. [...] (MERLEAU-PONTY, apud XAVIER, 1983, p.115-116).

O rosto de Mia e de Elena é em grande maioria retratado com a técnica de *close-up* e a *câmera subjetiva*. No episódio 1, demonstramos o desconforto de Mia com a polícia no início da diegese, apenas entre ela e sua filha Pearl. Após as explicações, sobre o racismo estrutural e também o privilégio de classes, e consequentemente considerando as intersecções entre a mulher branca e a negra, faz necessário retomarmos também o final desse episódio, pois com o decorrer do arco narrativo Elena e a família dela, já estão em convívio com a família Warren.

No final do episódio 1, a polícia segue o carro de Mia e ela fica muito apreensiva; a trama transmite toda essa tensão para o espectador, demonstrando medo, angústia e respiração ofegante da personagem. Um espectador desavisado pode não entender essa experiência de conflito policial já vivenciada por Mia, ou seja, pela personagem feminina negra. De acordo com Márcio Seligmann-Silva:

[...] A impossibilidade de narração advém do “excesso” de realidade com o qual os sobreviventes haviam se defrontado. O testemunho não deve ser confundido com o gênero autobiográfico nem com a historiografia – ele apresenta uma outra voz “um canto (ou um lamento) paralelo que se junta a disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado.” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.79).

Ao sofrer um trauma, cada pessoa reage de uma forma, inclusive muitas vezes as pessoas não conseguem falar sobre o assunto. Na série, a construção do convívio com a polícia é diferente com cada personagem, especialmente, com as mulheres, Elena (mulher branca americana), Mia (mulher preta americana) e Bebe (mulher amarela asiática e imigrante) retratam diferentes situações, em que a abordagem policial muda conforme raça, etnia e nacionalidade. Por isso, se faz necessário também analisarmos essas cenas ao longo dessa seção na tese, sobretudo, a partir dos diversos pontos de vista de cada personagem feminina, sob a ótica do racismo estrutural.

Mia, no final do episódio 1, acredita que está sendo perseguida pela polícia. Nessa trama policial, nenhuma palavra é verbalizada.

Figura 17: Episódio 1 - 43'27



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

O audiovisual consegue construir as tensões por meio do *close-up*, com a câmera focada em seu rosto, que aparentemente está sofrendo com essa situação. Além disso, também pela música que cria uma tensão e intensifica o desconforto de Mia. Belá Balázs afirma que:

[...] A melodia não surge gradualmente no fluxo temporal, mas já existe como uma entidade completa assim que a primeira nota é tocada. De que outra forma saberíamos que uma melodia começou? As notas individuais possuem duração temporal, mas suas relações entre si, que dão significado aos sons individuais, estão fora do tempo. Uma dedução lógica também tem sua sequência, mas a premissa e a conclusão não se seguem, temporalmente, uma à outra. **O processo de pensamento enquanto processo psicológico pode ter uma duração, mas as formas lógicas, como as melodias, não pertencem à dimensão temporal.**

No momento, a expressão facial, a fisionomia, possui uma relação com o espaço semelhante à relação da melodia com o tempo.

Os traços isolados, naturalmente, aparecem no espaço: mas o significado das suas relações entre si não é um fenômeno pertencente ao espaço, tal como não o são as emoções, pensamentos e ideais manifestos nas expressões faciais que vemos. **Estas são como imagens e, ainda assim, parecem fora do espaço: tal é o efeito psicológico da expressão facial.** (BALÁZS, apud XAVIER, 1983, p.94-95, grifos nossos).

É importante enfatizar que esse processo psicológico é demonstrado pela personagem Mia. Dessa forma, leva o espectador a reconhecer que esse incômodo não se dá apenas pelo ato do presente. Na cena, Mia estaciona em frente a sua casa, a polícia para atrás dela, e ela sai do carro desesperada. Há uma sensação de violência emocional e psicológica transmitida ao espectador pela câmera em primeiro plano, ora focada em seu rosto, ora no carro da polícia, durante o percurso, como se ela já esperasse ser acusada ou agredida por algo.

No entanto, com o decorrer da cena, Mia vê que na verdade a polícia não estava atrás dela e sim trazendo sua filha Pearl, que foi pega invadindo uma propriedade privada com o filho mais novo de Elena, Moody. A menina sai do carro dizendo que podia explicar o que estava acontecendo. A seguir, Elena também estaciona o carro dela, agradece o policial pelo nome, e pede desculpa para ele pelo incômodo.

Na cena, em plano médio, há o seguinte diálogo: O policial, Bruce, diz: *“Teve sorte de o segurança nos ligar, ou teria sido mais do que um incômodo.* Elena diz: *Invasão? O que estão fazendo?* Mia diz: *Invasão?* Elena: *Ele não fará isso de novo. Eu prometo.* Bruce: *Pegue leve com ele. Fizemos coisa pior na escola.* Elena: *Pare com isso. Lembranças à Helen.* Bruce: *Pode deixar. Vou pegar as bicicletas.* Mia diz: *Bicicletas?”*

Figura 18: Episódio 1 - 44'35



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Com essa conversa com o policial, o espectador passa a saber, que Elena já conhece o policial e tem um relacionamento amigável com ele e sua família. A relação entre Elena e a polícia, como vimos desde o início do primeiro episódio com sua denúncia, é extremamente diferente do que é sentido e experimentado por Mia. Elena sorri, brinca, e ao mesmo tempo demonstra sentir intimidade com o policial, ou seja, possui uma relação amistosa com a polícia. Por outro lado, Mia se vê apavorada e repreende sua filha.

Na cena, Elena rebate e diz que Bruce não é da polícia e sim o *vigia do bairro*, invalidando a reação de Mia, dizendo que ela não precisa ficar tão chateada. Novamente, podemos verificar o discurso de Elena amenizado o seu próprio

vocabulário (RORTY, 2007). Mia ainda extremamente brava com a sua filha, como se descontasse nela tudo aquilo que estava sentindo pelo não dito anteriormente, ou seja, pelas suas outras experiências com a polícia, possivelmente, por seus traumas e de forma evidente, pelo racismo estrutural, Mia manda Pearl entrar, mas antes diz: *“Quanta imprudência e burrice. E se tivesse sido presa?”*.

Elena estranha a reação de Mia, que para ela foi excessiva. Mia agradece Elena e dentro de casa ao conversar com sua filha, a questiona sobre onde arrumou a bicicleta, e ela diz que ganhou de Moody. Mia em diálogo com Pearl diz: *“Sabe que não é como os Richardson, certo? Sei disso. A polícia não está do nosso lado.”*

Figura 19: Episódio 1 - 45'35



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nesse embate, podemos destacar a ambiguidade por meio do movimento em contraste, de um lado a mulher negra que está ensinando a sua filha a como se portar, a sobreviver como um sujeito racializado (ALMEIDA, 2018). Já do outro, a mulher branca que vê a tensão, mas não consegue alcançar o trauma vivenciado por essa mulher negra, e que nunca sentiu o racismo estrutural. Além disso, é importante destacar que a filha, como jovem, ainda não possui as mesmas experiências e vivências que a sua mãe passou ao longo da vida; é como se ela ainda não percebesse as sutilezas do preconceito estrutural. Nessa concepção, podemos destacar também uma das primeiras cenas do episódio, quando a mãe pede para ela deixar as mãos à vista, quando o policial se aproxima, mas a filha parece não ter entendido o motivo.

Há várias situações, nas quais essa mulher negra demonstra o seu desconforto com a polícia, um medo e uma insegurança ao ser, por exemplo, abordada, desde o

início do episódio. Nesse sentido, a série, por meio da personagem feminina, expõe o trauma vivenciado pelas minorias em contextos preconceituosos, revelando que:

Essa sensação de imediatismo e presença é o terceiro elemento do trauma clássico. Um evento que ocorreu em algum momento do passado é vivenciado como se estivesse ocorrendo do presente e vice-versa: o evento que ocorre no presente é vivenciado como se estivesse no passado. O colonialismo e o racismo coincidem. [...] Somos assombradas/os por memórias coloniais intrusivas, que tendem a voltar. (KILOMBA, 2019, p.223).

Nesse contexto, Mia traz consigo as suas memórias em relação ao que é ser mulher negra nessa sociedade, sobretudo, por meio de suas experiências anteriores, do medo da polícia e do racismo estrutural. O espectador não sabe o que aconteceu antes, mas por meio de uma leitura social, podemos sim encontrar nesse silêncio também um discurso de violência e ao mesmo tempo o instinto de sobrevivência. Nas palavras de Silvio Almeida:

O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras um indivíduo vai acabar se convencendo que mulheres negras têm uma vocação natural para o emprego doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, metódicos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas estas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não tem muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes.

Apesar das generalizações e exageros, poder-se-ia dizer que a realidade confirmaria estas representações imaginárias da situação dos negros. De fato, mulheres negras são a grande maioria das domésticas, a maior parte das pessoas encarceradas é negra e as posições de mando nas empresas e no governo geralmente está nas mãos de homens brancos. (ALMEIDA, 2018, p.51).

Na série, Mia figura tanto o papel da mulher doméstica, como o papel de ser suspeita, ora pela polícia ora por Elena. É sabido que a segregação racial nos EUA e o racismo fazem parte da construção do país. Além disso, podemos perceber ainda hoje o racismo estrutural, tanto nessa sociedade como na nossa, cada país com as suas especificidades e características. No entanto, há ainda um discurso de centro que insiste em dizer que o preconceito racial não existe, podendo ocasionar discriminações veladas socialmente. Nessa concepção, essa postura pode ainda ser ressaltada, especialmente, na construção da personagem Elena, uma vez que essa mulher branca não tem essas vivências de conflito policial, pelo contrário, ela como jornalista tem contatos policiais, questionando a reação de Mia nessa situação.

No episódio 2, fica evidente, que Elena tem privilégios na sua relação com a polícia, seja por sua posição social, seja pela sua profissão, pois se utiliza desses privilégios, inclusive para ter acessos aos arquivos da polícia. Na minutagem 21'02, há um plano geral, de Elena chegando ao departamento de polícia de sua cidade e chamando outro policial pelo nome, Lou.

Figura 20: Episódio 2 - 21'02



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Aqui, ela leva doces para o policial e ainda salienta que é para dividir com a esposa Marney e seus filhos, ou seja, há a demonstração de intimidade novamente, e ao mesmo tempo, pede um favor para que esse policial verifique a ficha criminal com o nome de Mia Warren. O policial pergunta se é para uma reportagem e ela diz que talvez seja. Ele não a questiona e prontamente atende seu pedido, de forma amigável. Mia trabalhando como doméstica, na casa de Elena, recebe o fax e toma conhecimento de que Elena está investigando-a, conforme já salientado.

De forma explícita, o espectador é provocado a vários questionamentos: Há tratamento diferencial feito pela polícia para a mulher branca e para a negra? O bairro não é seguro, pois há negros circulando? Há preconceito em Shaker Heights, uma vez que foi planejado para que ocorra maior integração racial? Essas perguntas são estimuladas na série para, de fato, provocar um debate, demonstrando que sim, isso aconteceu na década de 90, de acordo com a trama, mas também revela problemas sociais que ainda permanecem no século XXI, dialogando também com o “contexto de criação” (HUTCHEON, 2011) da minissérie.

Outro arco narrativo, em paralelo as ações da polícia, também sobre discriminação e preconceito, dentro do episódio 2, ocorre quando Pearl vai conversar com o conselheiro da escola, explicando que já fez a disciplina de geometria e gostaria de ir para uma turma mais avançada. Pearl inicialmente tenta resolver sozinha essa situação, conversando com seu conselheiro na escola. Vale ressaltar que, essa cena ocorre apenas na minissérie, e a partir dela ocorrerá outra inovação na transposição, para intensificar os debates de raça, classe e privilégio.

Figura 21: Episódio 2 – 10'39



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena há o seguinte diálogo:

Pearl: “Falei com uma pessoa sobre isso no verão, mas ela falou para eu resolver pessoalmente. Já fiz geometria, então quero álgebra 2”. Garrett: “Os alunos que vêm de Cleveland para cá geralmente acham que aguentam mais do que podem”. Pearl: “Moro em Shaker”. Garrett: “Vamos ver aqui? É o seu terceiro colégio, e ainda está no segundo ano”. Pearl: “Nós nos mudamos muito”. Garrett: “Família de militar?” Pearl: “Não. Minha mãe é artista.” Garrett: “O que o seu pai faz? A Shaker não é como suas outras escolas. Precisa de muito apoio familiar. É melhor ir bem no curso normal do que ficar para trás no avançado.” Pearl: “Mas eu já fiz as matérias”. Garrett: “Algumas partes. Em diferentes escolas. Posso ajudar em algo a mais? Desconto no bandejão?” Pearl: “Sim. Quero um formulário”. Garrett: “Tudo bem.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 2).

Durante toda a cena, há a técnica de *câmera subjetiva* e *campo/contracampo* entre Pearl e seu conselheiro. Além disso, os rostos são evidenciados em primeiro plano, conforme, nos ensina Bazin:

O primeiro plano fixa no rosto a representação dramática, nele focaliza todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza. Um dos maiores dramas da história e da fé é dado por uma confrontação de rostos, por um combate de alma, por uma luta de consciências contra uma alma (Joana D Arc de Dreyer, 1928).

É que o rosto se afastou de caretas mímicas de surdo-mudo para, daí para o futuro, se ver devotado pelas projeções-identificações (Sessue Hayakawa). A experiência de Kuleshov permite-nos tomar plena consciência do fenômeno que Pudovkin e Eisenstein vão sistematicamente alargar às participações micromacrocósmicas.

O rosto tornou-se médium. Epstein dizia com muita justeza que o primeiro plano é "psicoanalítico". Leva-nos a uma nova descoberta do rosto e permite-nos a sua leitura - foi essa a grande idéia de Balázs em *Der Sichtbare Mensch*. Mergulhamos nele como um espelho onde nos surja "a raiz da alma, seu fundamento". A grandeza de Griffith e de Pudovkin deve-se a terem-nos revelado, quase radiograficamente, que este fundamento era o cosmo: sendo o rosto espelho da alma, e a própria alma espelho do mundo. O primeiro plano vê muito mais que alma na alma: vê o mundo na raiz da alma. (BAZIN, apud XAVIER, 1983, p.166).

Esse olhar para a alma é o que podemos considerar nessa cena pelos não ditos, que são cheios de significados, nesse caso, de discriminação. A tratativa do conselheiro com Pearl, nesse discurso, é repleta de insinuações preconceituosas, uma vez que ele não respeita sua solicitação e pressupõe várias questões, tais como: que ela não é moradora de Shaker Heights, que ela não é uma boa aluna, pois sempre fica trocando de escolas; que não aprendeu de fato os conteúdos, pois acredita que as outras escolas cobraram menos; que não recebe suporte familiar; desvalida até a comprovação do seu currículo mesmo ela demonstrando já ter cursado a disciplina; e ainda acredita que ela precisa de ajuda para a sua alimentação. Por fim, podemos aqui também ver a denúncia pelo rosto de Pearl da raiz de sua alma, nas palavras de Bazin, para o preconceito social.

Ainda no decorrer do episódio 2, Pearl conta para a sua mãe jantando no restaurante chinês, que tentou conversar com o conselheiro, mas que não teve sucesso em mudar de turma. É importante ressaltar, que Mia trabalha também como garçonne para complementar sua renda. Concomitantemente, em que Mia está dialogando com Pearl, ela também está observando as ações de Bebe Chow (Lu Huang), sua colega de trabalho, que fica emocionada ao atender uma menina. Mia então pede licença para a sua filha, e vai atrás de Bebe, quando a encontra chorando. Mia fala para ela ir embora que terminaria o seu turno. Aqui, é importante frisar que Mia ainda não sabe sobre a história de vida de Bebe, mas o espectador já é levado a desconfiar, pela estratégia do melodrama, que Bebe tem algum conflito familiar.

No outro dia, Pearl ao chegar à mansão dos Richardson, encontra Elena e seus filhos tomando café da manhã, e ela tem em suas mãos uma carta para o conselheiro;

pede ajuda de Elena para a revisão, uma vez que Elena é jornalista e escreve bem. Elena ao ler o conteúdo, verbaliza em voz alta que Pearl sofreu discriminação e preconceito e se propõe a conversar com o conselheiro da escola, dizendo que resolveria a situação. Pearl diz que não precisa, mas ela enfatiza que quer. Elena deixa a carta no balcão e oferece carona aos filhos. Lexie, a filha mais velha de Elena pega a carta e fica pensativa.

Figura 22: Episódio 2 – 27'40



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Tanto na obra literária como na minissérie, Lexie está em processo de seleção para entrar na universidade e ela precisa fazer uma redação para Yale. No livro, o tema é reescrever uma história famosa de outro ponto de vista:

As inscrições ocupavam cada vez mais os pensamentos de Lexie. Shaker levava a faculdade muito a sério: o distrito tinha uma taxa de graduados de noventa e nove por cento e praticamente todos os jovens faziam algum curso universitário. Todo mundo que Lexie conhecia estava se inscrevendo com antecedência, e, como resultado, na sala comunitária só se falava sobre onde cada uma estava tentando estudar. Serena Wong ia se inscrever em Harvard. Brian, disse Lexie, estava decidido a ir para Princeton.

“Como se Cliff e Clair fossem me deixar ir para outro lugar”, dissera ele.

Os nomes verdadeiros de seus pais eram John e Deborah Avery, mas, com o pai médico e a mãe advogada, os dois de fato se pareciam com a família Cosby da série de TV: o pai afável sempre de casaco e a mãe sagaz, competente e direta. Havia se conhecido enquanto estudavam em Princeton, e Brian tinha fotos de si mesmo ainda bebê usando uma roupinha da universidade. [...]

Com o prazo das inscrições antecipadas se aproximando, Lexie decidira se inscrever em Yale. Eles tinham um bom programa de teatro, e ela havia conseguido o papel de protagonista no musical do ano anterior, embora ainda estivesse no penúltimo ano da escola. Apesar de sua aparente frivolidade, estava entre os melhores da turma — oficialmente, Shaker não classificava os alunos, para reduzir o sentimento da competitividade, mas ela sabia que estava entre os vinte melhores. Fazia quatro matérias avançadas e trabalhava como secretária do Clube de Francês. [...]

Porém, antes que qualquer uma dessas coisas pudesse acontecer, tinha que escrever a redação. Uma boa redação, insistira a Sra. Lieberman, era tudo de que precisava para se destacar.

— Escutem só esse enunciado idiota — reclamou ela aquela tarde na cozinha de Pearl, pegando o formulário impresso na bolsa. — **“Reescreva uma história famosa de outro ponto de vista.** Por exemplo, reconte O mágico de Oz da perspectiva da Bruxa Malvada.” Isso é para a inscrição na faculdade, não um curso de escrita criativa. Estou na aula avançada de inglês. Pelo menos me deixem escrever uma redação de verdade. [...]

A menina pareceu reprimida por um instante, então revirou os olhos. Moody olhou para Pearl: **Está vendo como ela é superficial?** Mas Pearl não percebeu. Depois que Mia voltou para a sala — constrangida com sua impetuosidade —, ela se virou para Lexie.

— **Posso ajudar você — disse ela baixinho para que Mia não ouvisse.** Então, um instante depois, porque aquilo não pareceu bastar, acrescentou: — Sou boa em inventar histórias. Posso até escrever para você.

— Jura? — perguntou Lexie, radiante. — Meu Deus, Pearl, vou ficar em dívida com você para sempre. [...] (NG, 2018, p. 73 – 76, grifos nossos).²⁸

Nesse trecho, podemos destacar também a família de Brian, namorado de Lexie, como a figuração da série *The Cosby Show*. Conforme demonstramos no capítulo 2, essa série inova ao retratar uma família afro-americana de classe média, que vivia em Nova York, porém não trouxe o debate necessário para as questões raciais, como o racismo estrutural. No artigo de Hillary Smith sobre a série *The Cosby Show* do ponto de vista do multiculturalismo neoliberal:

²⁸ “College applications had been increasingly on Lexie's mind. Shaker took college seriously: the district had a ninety-nine percent graduation rate and virtually all the kids went on to college of some kind. Everyone Lexie knew was applying early and, as a result, all anyone could talk about in the Social Room was who was applying where. Serena Wong was applying to Harvard. Brian, Lexie said, had his heart set on Princeton. “Like Cliff and Clair would let me go any where else,” he'd said. His parents were really named John and Deborah Avery, but his father was a doctor and his mother was a lawyer and, truth be told, they did exude a certain Cosbyish vibe, his father sweated and affable and his mother wittily competent and no-nonsense. They'd met at Princeton as undergraduates, and Brian had pictures of himself as a baby in a Princeton onesie. [...]”

As the deadline for early applications approached, Lexie had decided to apply early to Yale. It had a good drama program, and Lexie had been the lead in the musical last year, even though she'd only been a junior. Despite her air of frivolity, she was near the top of her class- officially, Shaker did not rank its students, to reduce competitive feelings, but she knew she was somewhere in the top twenty. She was taking four AP classes and served as secretary of the French Club. [...]

Before any of that could happen, though, she had to write her essay. A good essay, Mrs. Lieberman had insisted, was what she needed to set herself apart from the pack.

“Listen to this dumbass question,” she groaned that afternoon in Pearl's kitchen, fishing the printed-out application from her bag. “Rewrite a famous story from a different perspective For example, retell The Wizard of Oz from the point of view of the Wicked Witch.” This is college app, not creative writing. I'm taking AP English. At least ask me to write a real essay. [...]

Lexie looked chastened for an instant, then rolled her eyes. Moody darted a look at Pearl: See how shallow? But Pearl didn't notice. After Mia had gone back into the living room- embarrassed at her outburst-she turned to Lexie. “I could help you,” she said, quietly enough that she thought Mia could not hear. Then, a moment later, because this did not seem like enough, “I’m good at stories. I could even write it for you.”

“Really?” Lexie beamed. “Oh my god, Pearl, owe you forever.” [...] (NG, 2020, p. 61-65).

A série demonstrou ainda mais seu alinhamento com o multiculturalismo neoliberal ao apresentar arte negra, incorporar instituições de educação negra na série e contratar um profissional para garantir que a série não retratasse estereótipos racistas (Coates). O multiculturalismo neoliberal em grande parte ditou como uma família negra deveria ser retratada para ser aceita na consciência dominante. A negritude poderia ser mostrada na arte e na música, e em instituições familiares como escolas, mas, de outra forma, tinha que se conformar com as normas sociais. Os Huxtables foram aceitos na cultura dominante não porque a nação estava fazendo avanços antirracistas, mas porque retratavam uma família exemplar que aderiu às ideologias capitalistas. Os americanos brancos queriam acreditar que ao amar os Huxtables, eles, por sua vez, não eram racistas, porque amavam uma família negra. A família Huxtable não desafiou a fé dominante em um sistema capitalista. Essa compreensão aprimorada da família Huxtable em "The Cosby Show" oferece uma visão adicional sobre como a família Avery opera em Shaker Heights como uma família ideal em primeiro lugar e uma família negra em segundo lugar, ilustrando como o multiculturalismo neoliberal molda sujeitos racializados. (SMITH, 2020, tradução nossa). 29

Considerando essa intertextualidade, é possível inferir que a família de Brian, faz esse diálogo com a família retratada na série. Nessa mesma linha, Lexie por namorar ele, um negro, acredita também que sua comunidade não é racista. Na obra literária:

Pearl logo descobriu que os jovens Richardson tinham as discussões mais acaloradas sobre Jerry Springer.
 — Ainda bem que moramos em Shaker — disse Lexie certo dia durante um episódio provocativo intitulado “Pare de trazer moças brancas para jantar na nossa casa!”. — Sério, a gente tem sorte. Ninguém liga para cor por aqui.
 — **Todo mundo liga para cor, Lex — retrucou Moody. — A única diferença é que tem gente que finge não ligar.**
 — Olhe só para Brian e eu — falou Lexie. — Estamos juntos desde o terceiro ano e ninguém está nem aí que eu sou branca e ele é negro.
 — Você acha que os pais dele não prefeririam que ele estivesse namorando uma menina negra? — indagou Moody.
 — Sinceramente, acho que não. — Lexie abriu outra latinha de Coca-Cola Diet. — A cor da pele não diz nada sobre quem a pessoa é. (NG, 2018, p. 60, grifos nossos).³⁰

²⁹ The show further demonstrated its alignment with neoliberal multiculturalism by featuring Black art, incorporating Black education institutions into the show, and hiring a professional to ensure the show did not depict racist stereotypes (Coates). Neoliberal multiculturalism largely dictated how a Black family had to be depicted in order to be accepted into mainstream consciousness. Blackness could be shown in art and music and familiar institutions such as schools but had to otherwise adhere to social norms. The Huxtables were accepted into mainstream culture not because the nation was making antiracist strides, but because they depicted a wholesome family that subscribed to capitalistic ideologies. White Americans wanted to think that by loving the Huxtables, they were in turn not racist because they loved a Black family. The Huxtable family did not challenge presiding faith in a capitalistic system. This enhanced understanding of the Huxtable family in The Cosby Show offers further insight into the way the Avery family operates in Shaker Heights as an idyllic family first and Black family second, illustrating how neoliberal multiculturalism shapes racialized subjects. (SMITH, 2020, p.11).

³⁰ “The Richardson children, Pearl soon learned, had their most heated discussions about Jerry Springer. “Thank god we live in Shaker,” Lexie said one day during a provocative episode entitled “Stop Bringing White Girls Home to Dinner!” “I mean, we’re lucky. No one sees race here.” “Everyone sees race, Lex,” said Moody. “The only difference is who pretends not to.”

Outro dado interessante nesse trecho é a intertextualidade com o programa de televisão americano "*The Jerry Springer Show*", que teve 28 temporadas entre 1991 e 2018, conforme o portal G1. O apresentador morreu aos 79 anos em 2023, e foi um dos principais apresentadores de talk shows americanos. De acordo com a Folha de São Paulo, para ganhar audiência seus conteúdos eram obscenos e ultrajantes. A autora Celeste Ng dialoga com o contexto da década de 90, trazendo personalidades, lugares, livros e programas de televisão reais, demonstrando como esses temas eram trazidos, e eram tratados em diferentes meios de comunicação na sociedade americana. Esse diálogo também é visualizado na série, seja com os adolescentes assistindo televisão, seja nos comentários entre eles e os pais nos jantares.

Nos excertos da obra acima, é importante ressaltar que Moody questiona e indaga Lexie, tenta demonstrar para Pearl que a irmã era superficial ao questionar o tema da redação da faculdade, bem como, confrontando a irmã de forma direta ao mencionar que as pessoas fingem em não ligar para a cor. Dentro do âmbito familiar, há opiniões distintas para as questões raciais em debate. Essa estratégia é também utilizada por Celeste Ng, na contraposição de ideias a fim de provocar no leitor/espectador diferentes pontos de vista. Desse modo, podemos verificar esse movimento de tensão também na relação entre os adolescentes, e até mesmo dentro da casa da família Richardson, quando os filhos divergem sobre diferentes assuntos.

Ainda no episódio 2, há uma cena que demonstra Elena saindo da sala do conselheiro, não é demonstrando o que exatamente eles conversaram, mas ao sair ela enfatiza que ele vai mudar Pearl de turma.

"Look at me and Brian," said Lexie. "We've been together since junior year and no one gives a crap that I'm white and he's black."

"You don't think his parents would rather he was dating somebody black!" said Moody.

"I honestly don't think they care." Lexie popped the tab on another Diet Coke, "Skin color doesn't say anything about who you are." (NG, 2020, p.50).

Figura 23: Episódio 2 – 29'17



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

É preciso ressaltar que Elena assume novamente o papel de “branca salvadora” ao ajudar Pearl, mesmo a menina não pedindo sua ajuda de forma direta, para isso. Além disso, nessa cena fica claro para o telespectador a questão do privilégio de classe, uma vez que o conselheiro concorda na mesma hora em trocar Pearl de turma. Logo, as cenas em contraposição são necessárias para que o espectador evidencie como essas relações são construídas e estabelecidas dentro de Shaker Heights. De acordo com Pudovkin:

Há uma lei em psicologia que diz que, se uma emoção gera um determinado movimento, pela imitação deste movimento pode-se provocar uma emoção correspondente. Se o roteirista pode dar um ritmo uniforme à transferência de interesse do espectador atento, se ele pode construir, desta forma, os elementos que despertem sua atenção levantada pela pergunta "o que está acontecendo no outro lugar" e, se naquele mesmo momento o espectador é deslocado para onde ele deseja ir, então a montagem criada pode efetivamente excitá-lo. Deve-se aprender a entender que a montagem significa, de fato, a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador. Se a montagem for uma mera combinação descontrolada das várias partes, o espectador não entenderá (apreenderá) nada; ao passo que se ela for coordenada de acordo com o fluxo de eventos definitivamente selecionados, ou com uma linha conceitual, seja ele movimentado ou tranquilo, a montagem conseguirá excitar ou tranquilizar o espectador. (PUDOVKIN, apud XAVIER, 1983, p.62).

Nessa concepção, o espectador também é despertado a querer saber o que Lexie fez com a carta de Pearl. Ainda nesse arco narrativo, há outra inovação na minissérie na reconstrução do tema da redação. Na transposição, o tema é sobre a superação de uma dificuldade. Com o decorrer da diegese, no episódio 3, o espectador é levado por

movimento de *travelling* ao carro de Lexie, que está lendo para o namorado Brian sua redação, enquanto o masturba com uma mão. Nas palavras de Lexie:

Quando o conselheiro me falou para não mudar de turma fiquei furiosa e confusa. A conversa durou menos de um minuto, o mesmo tempo para um teto de vidro metafórico se formar em mim. O machismo dele deixou claro que eu nunca chegaria tão longe quanto os meus colegas homens. Discriminação de gênero é mais do que uma dificuldade. É a realidade de ser mulher, uma realidade que quero mudar no século XXI. Nossa primeira dama falou: Nós mulheres podemos fazer mais do que ficar em casa cozinhando. O teto de vidro foi feito para ser estilhaçado. O que achou? Brian: Ficou bom. Eu não sabia que isso rolou contigo. Ainda vamos... Lexie: Por que eu escreveria algo que não aconteceu? Brian: Acho que não. Sei lá. Acho que você teria me contado. Lexie: E ser criticada pelo que passei? Por que está se irritando? É a minha redação? Ou é o sexo? [...] (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 2).

Figura 24: Episódio 3 – 7'41



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, o espectador tem o conhecimento de que Lexie se apropriou da história de Pearl. Além disso, é demonstrada também outra tensão que Lexie está vivenciando em seu próprio arco narrativo, sobre iniciar ou não sua vida sexual, com o namorado. Nesse diálogo, há uma confusão entre discutir a redação e sexo. Vale ressaltar que Brian, desconfia que essa história contada por Lexie não é real, mas a mesma enfatiza que é dela e começa a discutir sobre sexo. Após esse diálogo, há um corte para a mansão dos Richardson, em que Elena está servindo o jantar. Lexie e Brian chegam para jantarem, e Brian conhece Pearl.

Na cena: Brian: “Oi.” Pearl: “Oi, sou Pearl.” Elena: “Não se conhecem?” Pearl: “Não.” Elena: “Vão se adorar. Vocês dois têm muito em comum.” Elena sai da

mesa. Brian: “*Não diga*”. Ele vira para Pearl e diz: “*Também gosta de rap e basquete*”. Pearl: sorri. A cena é cortada para a mesa de jantar.

Nessa perspectiva, é importante enfatizar o desconforto de Brian e ao mesmo tempo a ingenuidade de Pearl. Aqui o espectador, pode não entender o que Elena disse em suas entrelinhas, o que os jovens teriam em comum? Eles acabaram de se conhecer. Brian de forma irônica menciona o rap e basquete, pois são elementos muitas vezes condicionados às pessoas negras, principalmente, como falácia de que todas as pessoas negras gostam de rap e basquete. Dessa forma, o que eles teriam em comum seria ser negros, do ponto de vista de Elena, e de forma implícita na série.

Figura 25: Episódio 3 – 10’43



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Ainda na cena do jantar, há uma recriação sobre a participação de Elena na Marcha em Washington, quando era criança. Elena conta para os seus filhos como foi um dia memorável para ela, quando é estimulada por Lexie. Na cena, há um debate com os jovens e o casal Richardson sobre marchas e comitês, do ponto de vista de Lexie, ela acredita que as marchas deveriam ser para todos e não a um grupo específico e para comprovar o seu argumento, utiliza a Marcha em Washington que Elena foi. Mãe e filha afirmando que era uma marcha para todos:

Figura 26: Episódio 3 – 11'23



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Ainda sobre a participação de Elena na Marcha em Washington, na obra literária, o narrador onisciente traz essas memórias de Elena com sua mãe, para elucidar Heights, e não na mesa de jantar com os filhos:

Era, pelo que podia imaginar, a vida perfeita no lugar perfeito. Todo mundo em Shaker Heights sentia isso. Dessa forma, quando ficou óbvio que o mundo exterior era menos perfeito — quando o caso *Brown v. Board* causou rebuliço, os passageiros de Montgomery boicotaram ônibus e os Nove de Little Rock entraram na escola sob uma enxurrada de cuspes e xingamentos —, os moradores de Shaker, incluindo Caroline, assumiram a responsabilidade de serem melhores que isso. Afinal, eles não eram os mais espertos, os mais sábios, os mais atenciosos e prevenidos, os mais ricos e mais esclarecidos? Não era dever deles instruir os outros? A elite não tinha a responsabilidade de partilhar seu bem-estar com os menos afortunados? A mãe da própria Caroline a havia educado para pensar sempre nos mais necessitados: tinha organizado doações de brinquedos nos Natais, fora membro da Associação das Crianças, chegara a supervisionar a compilação de um livro de receitas da Associação, de modo que todo o lucro fosse repassado para instituições de caridade, e chegara a contribuir com a própria receita de biscoitos de melaço. Quando os problemas do mundo exterior foram sentidos em Shaker Heights — uma bomba na casa de um advogado negro —, a comunidade teve a obrigação de mostrar que aquele não era o estilo de Shaker. Uma associação de moradores surgiu para encorajar a integração de uma forma particularmente típica de Shaker Heights: empréstimos para encorajar famílias brancas a se mudarem para bairros negros, empréstimos para encorajar famílias negras a se mudarem para bairros brancos, regulações proibindo placas de “à venda” para impedir a fuga dos brancos (lei que permaneceria em vigor durante décadas). Caroline, àquela altura já proprietária de uma casa e mãe de uma criança de um ano — a jovem Sra. Richardson — uniu-se imediatamente à associação de integração. Alguns anos mais tarde, ela dirigiria por cinco horas e meia com a filha no carro até a grande Marcha em Washington, e a Sra. Richardson se lembraria desse dia para sempre, o sol obrigando-a a estreitar os olhos, a multidão de pessoas coladas umas às outras, o ar quente e abafado de suor que se erguia da multidão, o Monumento a Washington bem alto e distante, feito um espinho que se esticava para furar as nuvens. Ela agarrava a mão

da mãe, aterrorizada com a possibilidade de que a levassem embora.

— Não é incrível? — perguntou a mãe sem olhar para ela. — Lembre-se deste momento, Elena. E ela se lembraria da expressão da mãe, aquela ânsia de aproximar o mundo da perfeição — como girar a cravelha de um violino e afinar a corda. Ela se lembraria da sua convicção de que era possível se você tentasse com afinco e de que nenhum trabalho podia ser difícil demais. Porém, três gerações da reverência típica de Shaker pela ordem, por regras e por decoro também marcariam Elena, e ela nunca seria totalmente capaz de equilibrar as duas ideias. Em 1968, aos quinze anos, ligou a televisão e assistiu ao caos se acender em queimadas pelo país. Martin Luther King, Jr., depois Bobby Kennedy. Estudantes revoltados na Universidade Columbia. Motins em Chicago, Memphis, Baltimore, Washington, D.C. — por toda parte as coisas estavam sendo destruídas. Aquilo acendeu uma fagulha dentro dela, uma fagulha que se acenderia anos mais tarde em Izzy. Claro que ela entendia por que aquilo estava acontecendo: as pessoas lutavam para corrigir injustiças. Por outro lado, as cenas na televisão a faziam estremecer. Eram cenas granuladas, mas não menos aterrorizantes: supermercados em chamas, uma fumaça volumosa saindo dos telhados, as paredes reduzidas a vigas pelo fogo. As bordas irregulares das janelas quebradas lembravam caninos afiados à noite. Soldados marchavam com fuzis, passando por farmácias e lavanderias. Jipes bloqueavam cruzamentos sob sinais de trânsito apagados. Era mesmo necessário atear fogo ao velho para abrir espaço para o novo? O carpete sob seus pés era macio. O sofá debaixo dela tinha estampa de rosas. Lá fora, uma rola-carpideira arrulhava no comedouro de pássaros e um Cadillac seguia com dignidade até parar na esquina. Ela se perguntou qual dos dois era o mundo real.

Na primavera seguinte, quando os protestos contra a guerra começaram, ela não pegou o carro e foi se unir a eles. Escreveu cartas exaltadas ao redator e assinou petições para acabar com o recrutamento militar. Bordou um símbolo da paz na mochila. Pôs flores no cabelo. O problema não era que ela tivesse medo. Era apenas que Shaker Heights, apesar do seu idealismo, era um lugar pragmático, e ela não sabia ser nada diferente disso. Uma vida inteira de considerações práticas e confortáveis se acomodou sobre a fagulha que havia dentro dela feito um cobertor grosso e pesado. Se ela fosse a Washington para se unir aos protestos, onde dormiria? Como ficaria em segurança? O que aconteceria com suas aulas? Seria expulsa? Ainda poderia se formar e ir para a faculdade? [...] (NG, 2018, p. 198-201).³¹

³¹ It was, as far as she could imagine, a perfect life in a perfect place. Everyone in Shaker Heights felt this. So when it became obvious that the outside world was less perfect-as Brown y. Board caused an uproar and riders in Montgomery boycotted buses and the Little Rock Nine made their way into school through a storm of slurs and spit-Shaker residents, including Caroline, took it upon themselves to be better than that. After all, were they not smarter, wiser, more thoughtful and forethoughtful, the wealthiest, the most enlightened? Was it not their duty to enlighten others? Didn't the elite have a responsibility to share their well-being with those less fortunate? Caroline's own mother had always raised her to think of those in need: she had organized Christmastime toy drives, had been a member of the local Children's Guild, had even overseen the compilation of a Guild cookbook, with all proceeds benefiting charities, and contributed her own personal recipe for molasses cookies. When the troubles of the outside world made their presence felt in Shaker Heights - a bomb at the home of a black lawyer-the community felt obliged to show that this was not the Shaker way. A neighborhood association sprang up to encourage integration in a particularly Shaker Heights manner: loans to encourage white families to move into black neighborhoods, loans to encourage black families to move into white neighborhoods, regulations forbidding FOR SALE signs in order to prevent white flight- a law that would remain in effect for decades. Caroline, by then a homeowner herself with a one-year-old- -a young Mrs. Richardson joined the integration association immediately. Some years later, she would drive five and a half hours, daughter in tow, to the great March on Washington, and Mrs. Richardson would forever remember, that day, the sun forcing her eyes the into a squint, the scrum of people pressed thigh to thigh, the hot fug of sweat rising from the crowd, the Washington Monument rising far off in the distance, like a spike stretching to pierce the clouds. She clamped her mother's hand in hers, terrified that her mother might be swept away. "Isn't this incredible," her mother said, without looking down at her. "Remember this moment, Elena."

No livro, é evidente que Elena é avessa às mudanças e prefere seguir as convenções sociais. Na adolescência, prefere ficar em sua casa confortável e ter a vida regrada e ordenada, pois sempre teve esse privilégio, e em seu raciocínio para estabelecer sua própria paz. Logo, na transposição dessa cena, na mesa de jantar, Elena apenas se vangloria de ter participado da Marcha em Washington quando era criança. Essas passagens de construção da protagonista podem inclusive confundir o leitor/espectador, pois a Elena que participou da marcha, que ajudou Pearl com o conselheiro, que alugou a casa mais em conta para Mia tem ações que para ela se definem como altruísta e não como “salvadora branca”. Na cena há o seguinte diálogo no jantar:

Lexie: Chama-se Marcha de Um Milhão de Mulheres. Deve ser só para as mulheres. Como a Marcha de Um Milhão de Homens. Brian: Mas essa foi só para negros. [...] Lexie: Só acho que deva ser uma marcha para todos, senão é antiquado e machista. Brian: “Machista”, sua palavra favorita. Lexie: Como a Marcha sobre Washington. Não é, mãe. Você falou que era para todos. Elena: Foi demais. Jovens, idosos, brancos, afro-americanos. Líderes religiosos, ativistas, sindicalistas. Gente de todos os tipos, incluindo o Sr. King, claro. Mesmo sendo criança, eu sabia que era monumental. Um sonho de verdade. Foi sim. Lexie: Como o Comitê de Conquistas das Minorias. Claro que apoio isso, mas não consigo ir às reuniões. Brian: O grupo serve para apoiar alunos negros. Izzy: Então. Acha mesmo...? Lexie: Ninguém falou contigo, Izzy. Izzy: E ninguém quer te ouvir, Lexie. Sr. Richardson: Não comecem. Elena: Brian, vi que a escola precisa disso quando fui falar com o conselheiro da Pearl. Brian: Espere. O que tem ele? Pearl: Ele é um babaca. Moody: O Sr. Bowers não deixou a Pearl mudar para Álgebra 2. Pearl: Elena ajudou nisso, e agradeço muito por isso. [...] (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 2).

And Elena would remember that look on her mother's face, that longing to bring the world closer to perfection - like turning the peg of a violin and bringing the string into tune. Her conviction that it was possible if you only tried hard enough, that no work could be too messy. But three generations of Shaker reverence for order and rules and decorum would stay with Elena, too, and she would never quite be able to bring those two ideas into balance. In 1968, at fifteen, she turned on the television and watched chaos flaring up across the country like brush fires. Martin Luther King, Jr., then Bobby Kennedy. Students in revolt at Columbia. Riots in Chicago, Memphis, Baltimore, D.C.- everywhere, everywhere, things were falling apart. Deep inside her a spark kindled, a spark that would flare in Izzy years later. Of course she understood why this was happening: they were fighting to right injustices. But part of her shuddered at the scenes on the television screen. Grainy scenes, but no less terrifying: grocery stores ablaze, from their rooftops, walls gnawed to smoke billowing by flame. The jagged edges of smashed windows like fangs in the night. Soldiers marching with rifles past drugstores and Laundromats. Jeeps blocking intersections under dead traffic lights. Did you have to burn down the old to make way for the new? The carpet at her feet was soft. The sofa beneath her was patterned with roses. Outside, a mourning dove cooed from the bird feeder and a Cadillac glided to a dignified stop at the corner. She wondered which was the real world.

The following spring, when antiwar protests broke out, she did not get in her car and drive to join them. She wrote impassioned letters to the editor; she signed petitions to end the draft. She stitched a peace sign onto her knapsack. She wove flowers into her hair.

It was not that she was afraid. It was simply that Shaker Heights, despite its idealism, was a pragmatic place, and she did not know how to be anything else. A lifetime of practical and comfortable considerations settled atop the spark inside her like a thick, heavy blanket. If she ran off to Washington to join the protests, where would she sleep? How would she stay safe? What would become of her classes, would she be expelled, could she still graduate and go to college? [...] (NG, 2020, p. 185-188).

Após esse diálogo, Elena se justifica para a família o porquê fez a intervenção com o conselheiro de Pearl, e apresenta o seu ponto de vista dos fatos mencionados na mesa. Pearl, inclusive, reconhece seu ato e agradece. Já Brian entende que Lexie não escreveu a redação com uma superação que ela própria passou, e sim que recriou a história de Pearl.

Figura 27: Episódio 3 – 12'09



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nesse diálogo, há um desconforto evidente no rosto de Brian, a cena é feita por meio de *close-up* e *shot/reaction shot* entre Brian e Lexie. As expressões humanas são fundamentais para entendermos os não ditos. Nas palavras de Ismail Xavier:

Dentro da interação dialética que envolve os meios (técnicas) disponíveis, os padrões de cultura e a sensibilidade humana, o cinema representa um ponto de especial interesse. Ele significa a recuperação da cultura visual, segundo Balazs atrofiada por séculos de tradição linguística e conceitual. No nosso século, seria possível uma ativação enriquecedora do olhar humano que, graças ao cinema, está cada vez mais apto a abordar com profundidade o real através dos seus aspectos visíveis. O cinema torna possível a captação do sentido impresso no gesto, expresso na face humana ou sugerido pelas linhas dominantes de uma paisagem. "O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência interior que é tornada imediatamente visível sem a mediação de palavras" (Theory of the film. p.40). (XAVIER, 2005, p.56).

Nenhuma palavra sobre a percepção de Brian é mencionada, mas sim com a troca de olhares e gestos, fica evidente que Lexie notou que ele percebeu sua mentira. Na cena, o jantar continua e mudam de assunto. Essa transposição, em que Lexie se apropria da história de Pearl ocorre apenas na série, inclusive, apenas Brian percebe isso inicialmente. Já na obra literária, podemos observar que Pearl oferece ajuda para Lexie, conforme já destacamos no excerto acima: “— Posso ajudar você — disse ela baixinho

para que Mia não ouvisse. Então, um instante depois, porque aquilo não pareceu bastar, acrescentou: — Sou boa em inventar histórias. Posso até escrever para você.”

Logo, na minissérie Lexie se apodera da história de Pearl como se fosse sua, toda a cena é feita em *close-up* e *shot/reaction shot*. De acordo com Munsterberg:

[...] No cinema, mais do que no teatro, os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria, a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor. Quais as possibilidades do cinema de exprimir esses sentimentos de forma convincente? [...] Na tela, ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos, onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível. Se a cena tende para o humor, um *close-up* de pés em colóquio amoroso pode muito bem contar o que se passa no coração dos seus donos. Os limites, todavia, são estreitos. Muitos sintomas emocionais, tais como corar ou empalidecer, se perderiam na expressão meramente fotográfica, e, o que é mais importante, estas e muitas outras manifestações dos sentimentos fogem ao controle voluntário. Os atores de cinema podem recriar os movimentos cuidadosamente, imitando as contrações e os relaxamentos dos músculos, e mesmo assim ser incapazes de reproduzir os processos mais essenciais à verdadeira emoção – os que se passam nas glândulas, nos vasos sanguíneos, e nos músculos autônomos. (MUNSTERBERG, apud XAVIER, 1983, p.46-47).

Na cena, Lexie evidencia que percebeu que Brian a descobriu mentindo, porém, nenhuma palavra é verbalizada. Vale ressaltar que Lexie, sabe que tem privilégios e em seu ponto de vista nunca precisou superar nada, por isso critica o tema da redação e não se vê como capaz de fazer sozinha. Concomitantemente, ela tem conhecimento da gravidade do que Pearl passou e recria a sua história para uma discriminação de gênero e não racial. Outro ponto fundamental, é que no decorrer da *diegese*, posteriormente, Brian chama a atenção de Lexie, falando que o que ela fez não foi certo, mas ela aparentemente não liga.

Com o intuito de enfatizar que de fato o racismo acontece em Shaker Heights, e para que não ocorra dúvidas ao espectador, a cada episódio as discriminações vão ficando mais profundas. Nas palavras de Gilles Deleuze, é importante entendermos o cinema por meio da *imagem-movimento*:

[...] Jakobson observou que o cinema é mais propriamente metonímico, pois procede essencialmente por justaposição e contiguidade: ele não tem o poder característico da metáfora, de dar a um "sujeito" o verbo ou a ação de outro sujeito, precisa justapor os dois sujeitos, e, portanto, submeter a metáfora a uma metonímia. O cinema não pode dizer como poeta: “mãos folheavam”; ele primeiro tem de mostrar mãos que se agitam, depois folhas que esvoaçam. Porém essa restrição só existe em parte. Existe, se assimilamos a imagem cinematográfica a um enunciado. Não existe, se tomamos a imagem cinematográfica pelo o que ela é, *imagem-movimento* que tanto pode fundir o movimento reportando-o ao todo que ele exprime (metáfora, que reúne as imagens) quanto dividi-lo, referindo-o aos objetos entre os quais ele se

estabelece (metonímia, que separa as imagens.[...] (DELEUZE, 2005, p.193-194).

Nessa concepção, a minissérie é construída evidenciando as relações de racismo e preconceitos. Além disso, o espectador passa a ter suas respostas com o decorrer da diegese, ao mesmo tempo em que é educado para isso, para reconhecer essas situações de forma explícita. Dito isso, vamos correlacionar os episódios independente de sua ordem cronológica, para comprovar como esse movimento paralelo se dá, a todo o momento, na montagem da série, por meio de comparação das cenas entre os episódios.

Tanto no filme como na série, Mia tem três trabalhos (artista, garçonne e empregada), e em um deles é como garçonne em um restaurante chinês, conforme já mencionado. Nesse arco narrativo, Mia conhece a história da personagem feminina Bebe Chow, (Lu Huang), (asiática, imigrante ilegal nos Estados Unidos, mãe-solteira, que abandonou sua filha no corpo de bombeiros, por falta de condições financeiras), que coincidentemente está correlacionada com a melhor amiga de Elena, Linda McCullough, (Rosemarie DeWitt), (americana, branca, rica, casada, sofreu vários abortos espontâneos durante a sua vida, sonha em ser mãe e adota uma menina chinesa). Com o decorrer da fábula e da trama, Mia descobre que a bebê Mirabelle McCullough é na verdade May Ling Chow, filha de Bebe.

Outro fator relevante de denúncia social, se dá na mudança de nome da bebê. É importante salientar que nas narrativas, Bebe Chow ao deixar sua filha no corpo de bombeiros deixa um bilhete com o seu nome. Já Linda, no processo de adoção, muda o nome da menina, colocando um nome americano. Esse processo de aculturação, também pode ser visto como um ato de xenofobia. Na obra literária quem levanta essa pauta, é a Izzy, filha mais nova de Elena.

O nome dela é mesmo Mirabelle? indagou Izzy.

A Sra. McCullough se empertigou.

- O nome inteiro dela será Mirabelle Rose McCullough, quando os papéis da adoção saírem - respondeu.

Mas ela deve ter tido um nome antes-disse Izzy. - Não sabe qual era?

Na verdade, a Sra. McCullough sabia, sim. A bebê fora deixada numa caixa de papelão, vestindo várias camadas de roupa e envolta em cobertores para protegê-la do frio do inverno. Também havia um bilhete na caixa, que, após grande insistência da Sra. McCullough, a assistente social deixou que ela lesse: *O nome dessa bebê May Ling. Por favor pegue essa bebê e dê uma vida melhor para ela.* Naquela primeira noite, quando a bebê finalmente dormiu no colo deles, o Sr. e a Sra. McCullough passaram duas horas folheando o dicionário de nomes. Não havia lhes ocorrido em momento algum lamentar a perda do antigo nome.

- Achamos mais apropriado dar um nome novo a ela para celebrar o começo de sua nova vida - respondeu. - Mirabelle quer dizer "beleza maravilhosa". Não é fofo?

De fato, ao olharem naquela noite para os longos cílios da bebê, sua boquinha de botão de flor semiaberta em um sono profundo e satisfeito, ela e o marido acharam que não havia nada mais apropriado.

- Quando pegamos nossa gata no abrigo, mantivemos o nome dela - falou Izzy, virando-se para a mãe. - Lembra? Srta. Ronronita? Lexie disse que era péssimo, mas você falou que a gente não podia mudar, porque seria muito confuso para ela.

- Izzy - repreendeu a Sra. Richardson -, comporte-se. - Ela se virou para a Sra. McCullough. - Mirabelle cresceu *tanto* nos últimos meses. Eu não a teria reconhecido. Era tão magrinha, mas agora olhe só para ela, está gorducha e radiante. Ah, Lexie, e essas bochechinhas? (NG, 2018, p. 149 - 150).³²

Nesse contexto, há um novo drama familiar para a questão da maternidade, que afeta inclusive toda a comunidade de Shaker Heights: quem deveria ficar com o bebê? Ademais, os fatos dessa história também deixarão as protagonistas em lados opostos. Elena do lado de Linda e Mia do lado de Bebe. Portanto, podemos observar um novo embate de centro e de minoria, BHABHA (1998), sobretudo, analisando raça, gênero e classe, pelo viés do feminismo negro, e por questões geopolíticas, consideradas pelo feminismo decolonial. As questões sobre a maternidade serão discutidas no item 3.4 desta tese. Nessa seção, analisaremos como ocorre também o racismo com os imigrantes, a partir da figuração da chinesa Bebe Chow.

A história pela perspectiva de Bebe Chow, em ambas as narrativas, é uma das grandes polêmicas geradas pelo melodrama, conflitos familiares, por meio da

³² "Is her name really Mirabelle?" Izzy asked.

Mrs. McCullough stiffened. "Her full name will be Mirabelle Rose McCullough, once the paperwork goes through," she said.

"But she must have had a name before," Izzy said. "Don't you know what it is?"

As a matter of fact, Mrs. McCullough did know. The baby had been tucked in a cardboard box, wearing several sets of clothing and cocooned in blankets against the January cold. There had been a note in the box, too, which Mrs. McCullough had eventually convinced the social worker to let her read: This baby name May Ling. Please take this baby and give her a better life. That first night, when the baby had finally fallen asleep in their laps, Mr. and Mrs. McCullough spent two hours flipping through the name dictionary. It had not occurred to them, then or at any point until now, to regret the loss of her old name.

"We felt it was more appropriate to give her a new name to celebrate the start of her new life," she said. "Mirabelle means wonderful beauty.' Isn't that lovely?" Indeed, staring down that night at the baby's long lashes, the little rosebud mouth half open in deep and contented slumber, she and her husband had felt nothing could be more appropriate.

"When we got our cat from the shelter, we kept her name", said Izzy. She turned to her mother. "Remember? Miss Purty? Lexie said it was lame but you said we couldn't change it, it would be too confusing to her."

"Izzy," Mrs. Richardson said. "Behave yourself." She turned to Mrs. McCullough. "Mirabelle has grown so much over the past few months. I wouldn't recognize her. So skinny before, and now look at her, she's chubby and glowing. Oh, Lexie, look at those little cheeks." (NG, 2020, p. 135-136).

construção dessa personagem feminina. Bebe Chow, mulher amarela, asiática, imigrante ilegal nos Estados Unidos, desempregada e mãe-solteira, é colega de trabalho de Mia Warren no restaurante, Luck Palace, tanto na fábula como na trama. No livro, há a seguinte retratação dessa situação de Bebe:

O trato entre Mia e a Sra. Richardson pagava o aluguel, mas ela e Pearl ainda precisavam de dinheiro para comida e as contas luz de e gás, por isso Mia manteve alguns turnos semanais no Lucky Palace, de forma que, com o salário e a comida que levava para casa, elas sobrevivessem. O Lucky Palace tinha um chef, um chef assistente, um ajudante de garçom e a garçonete Bebe, que trabalhava em tempo integral e começara alguns meses antes de Mia. Bebe tinha chegado de Guangdong dois anos antes, e, por mais que seu inglês não fosse muito bom, gostava de conversar com Mia, considerando-a uma ouvinte solidária que nunca corrigia sua gramática nem parecia ter dificuldade em entendê-la. Enquanto enrolavam talheres de plástico em guardanapos para os pedidos de entrega do jantar, Bebe contava boa parte da vida a Mia, que não retribuía muito, mas descobrira ao longo dos anos que as pessoas raramente percebiam isso se você era uma boa ouvinte, ou seja, se deixava a outra pessoa falar sobre si mesma. Ao longo dos últimos seis meses, ela ficara sabendo de quase toda a história de vida de Bebe, por isso o relato de Lexie sobre a festa chamou sua atenção.

Pois, um ano antes, Bebe tivera um bebê.

- Eu tanto medo na época - dissera ela a Mia, os dedos amassando o guardanapo macio. - Não tenho ninguém para ajudar. Não posso trabalhar. Não posso dormir. O dia todo só seguro o bebê e choro.

- Onde está o pai do bebê? - perguntara Mia.

- Foi embora - respondera Bebe. Eu disse que tinha bebê, duas semanas depois ele desaparece. Alguém me disse que ele se muda de volta para Guangdong. Eu mudei aqui para ele, sabia? Antes morava em São Francisco, eu trabalho em dentista, como recepcionista, ganho dinheiro bom, chefe muito gentil. Ele consegue trabalho aqui na fábrica de carros, ele diz: Cleveland é bom, Cleveland é barato, São Francisco tão cara, a gente muda Cleveland, pode comprar uma casa, ter um jardim. Então eu venho com ele e aí... - Ela ficou em silêncio por um instante, então largou um guardanapo impecavelmente enrolado na pilha, com hashi, garfo e faca embrulhados. - Aqui ninguém fala chinês disse ela. - Entrevistei para recepcionista, dizem que meu inglês não tão bom. Nenhum lugar acho trabalho. Ninguém para cuidar do bebê. [...] (NG, 2018, p. 154).³³

³³ Mia's arrangement with Mrs. Richardson paid for their rent, but she and Pearl still needed money for groceries and the power bill and gas, so she had kept a few shifts per week at Lucky Palace, which between wages and leftover food was just enough to keep them supplied. Lucky Palace had a cook, a prep cook, a busboy, and one full-time waitress, Bebe, who had started a few months before Mia. Bebe had come over from Canton two years earlier, and although her English was rather choppy, she liked to talk with Mia, finding her a sympathetic listener who never corrected her grammar or seemed to have trouble understanding her. While they rolled plastic silverware in napkins for the dinner takeout orders, Bebe had told Mia quite a lot about her life. Mia shared very little in return, but she'd learned over the years that people seldom noticed this, if you were a good listener - which meant you kept the other person talking about herself. Over the course of the past six months she'd learned nearly all of Bebe's life story, and it was because of this that Lexie's account of the party had caught her attention.

For Bebe, a year earlier, had had a baby. "I so scared then," she told Mia, fingers working the soft paper of the napkin. "I have nobody to help me. I cannot go to work. I cannot sleep. All day long I just hold the baby and cry."

"Where was the baby's father?" Mia had asked, and Bebe had said, gone. "I tell him I have a baby, two weeks later he disappear. Somebody told me he move back to Guangdong. I move here for him, you know that? Before that we living in San Francisco, I am work in dentist's office as a receptionist, I get good money, really nice boss. He get a job here in the car plant, he say, Cleveland is nice, Cleveland is

Na obra literária, Celeste Ng retrata a dificuldade de Bebe em seu convívio em Cleveland como imigrante, principalmente, em se comunicar e sobreviver. A autora demonstra como a falta de domínio da linguagem afeta o imigrante em não conseguir um bom trabalho, bem como, dificulta também suas relações interpessoais. Afinal, Bebe se sentia confortável com Mia, pois com ela havia um diálogo empático, ou seja, não sentia que estava sendo corrigida ou que ela estava se esforçando para entendê-la. Concomitantemente, Celeste Ng denuncia a falta de políticas públicas para os imigrantes, especialmente, para uma mãe solo que não recebe o mínimo de ajuda governamental, tanto financeira como de saúde física e mental.

É importante ressaltar esse processo de alteridade que o leitor/espectador pode ter ao entender os motivos que levaram Bebe a deixar sua filha no corpo de bombeiros. A estratégia de dar voz a essa mulher amarela imigrante chinesa mãe solo, é fundamental para que de fato as minorias, BHABHA (1998), sejam ouvidas e não simplesmente julgadas, a partir de pontos de vista ou experiências que nunca foram vivenciadas, especialmente, pelos de centros. Ademais, faz com o que o leitor questione o que de fato é tido como discurso universal, e/ou consolidado muitas vezes por pensamentos orientados por preconceitos ou estereótipos, que ajudam nesse processo de discriminação e racismo estrutural dentro de qualquer sociedade.

Na série, no Episódio 3 - 70 centavos, o espectador conhece a história de Bebe Chow. O episódio começa com a retração de Bebe com a sua filha recém-nascida em seus braços chorando e com fome. A mãe solo tenta amamentar, mas não consegue produzir leite, pois também está desnutrida. Nessa cena, há uma inovação na ficção seriada nessa transposição da obra literária, ao demonstrar que quando o leite de Bebe seca, para alimentar a sua filha faminta, ela tenta comprar leite industrializado, mas por falta de 70 centavos de dólar, é expulsa do mercado pela atendente.

A cena se dá em *campo/contracampo* entre Bebe e a atendente, principalmente, no rosto de Bebe em o *close-up*, e pela *câmera subjetiva*.

cheap, San Francisco so expensive, we move to Cleveland, we can buy a house, have a yard. So I follow him here and then -”

She was silent for a moment, then dropped a neat rolled-up napkin onto the pile, chopsticks, fork, and knife all swaddled together inside. “Here nobody speak Chinese”, she said. “I interview for receptionist, they tell me my English not good enough. Nowhere I can find work. Nobody to watch the baby.” [...] (NG, 2020, p. 139-140).

Figura 28: Episódio 3 - 2'09



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Posteriormente, ela, desesperada e desamparada, decide deixar seu bebê em um corpo de bombeiros. Com o decorrer das narrativas, Bebe tenta reencontrar sua filha, mas sem sucesso. Na obra literária, a figuração de Bebe com o seu convívio com a polícia é retratada da seguinte forma:

Dois policiais tinham encontrado Bebe vários dias depois, deitada debaixo de um banco de praça, desacordada por causa da desidratação e da fome. Tinham-na levado até um abrigo, onde deram-lhe um banho, a alimentaram, receitaram antidepressivos, e a liberaram três semanas depois. Mas aquela altura ninguém sabia lhe dizer o que tinha acontecido com a bebê. Um corpo de bombeiros, insistira ela, havia deixado a bebê em um corpo de bombeiros. Não, ela não lembrava qual. Andara com a bebê no colo por toda a cidade, tentando decidir o que fazer, até que passara diante de um corpo de bombeiros com as janelas acesas e aquecidas naquela noite escura, tomara a decisão. Quantos corpos de bombeiros havia na cidade? Mas ninguém a ajudava. Ela havia perdido os direitos ao abandonar a menina, disse a polícia. Eles sentiam muito, mas não podiam lhe dar mais informações. (NG, 2018, p. 155).³⁴

Tanto na *fábula* como na *trama*, depois de seu convívio com Mia. Bebe passa, a saber, que sua filha está com a família McCullough. Na obra literária, ela tenta vários contatos, por telefone e inclusive pessoalmente, no entanto, não é atendida e nem

³⁴ Two policemen had found Bebe several days later, lying under a park bench, unconscious from dehydration and hunger. They'd brought her to a shelter, where he'd been showered, fed, prescribed antidepressants and released three weeks later. But by then no one could tell her what had happened to her baby. A fire station, she had insisted, she'd left the baby at a fire station. No, she couldn't remember which. She had walked with the baby in her arms, round and round the city, trying to figure out what to do, and at last she'd passed a station, the windows glowing warm against the dark night, she'd made up her mind. How many fire stations could there be? But no one would help her. When you left her, you terminated your rights, the police told her. Sorry. We can't give you any more information. (NG, 2020, p. 141).

recebida. Dessa forma, na fábula, Bebe Chow sabe onde sua filha está e vai pessoalmente até a residência dos McCullough. Conforme o excerto:

O restante da história saiu aos trancos, como se a própria Bebe estivesse se lembrando da cena toda naquele instante. Algum tempo depois, um Lexus tinha se aproximado com uma viatura de polícia logo atrás, e o Sr. McCullough saía lá de dentro. Tinha dito a Bebe para deixar a propriedade, com dois policiais ao seu lado feito guarda-costas. Bebe tentou falar que só queria ver sua bebê, mas não sabia ao certo o que dissera, se tinha discutido, ameaçado, gritado ou implorado. Só conseguia se lembrar do que o Sr. McCullough ficara repetindo: “Você não tem o direito de estar aqui. Você não tem o direito de estar aqui.” Por fim, um dos policiais a segurara pelo braço e puxara para longe. Vá embora disseram, ou então a levariam para a delegacia e a acusariam de invasão de propriedade. Disto ela se lembrava com clareza: enquanto os policiais a afastava da casa, ela ouviu sua filha chorando atrás da porta trancada. (NG, 2018, p. 161-162).³⁵

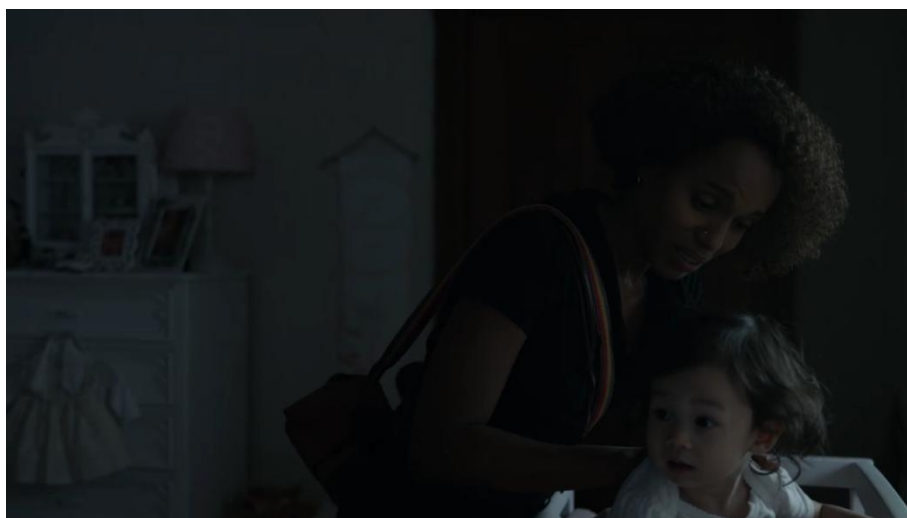
Na obra literária, podemos ver a ação da polícia do lado da família McCullough, não dando a oportunidade de Bebe ver sua própria filha, e/ou orientando a procurar seus direitos, e/ou ainda encaminhar para uma assistência social, ou algo do tipo. Vale ressaltar que, o livro já traz de forma explícita essa questão da xenofobia. Afinal, Bebe como imigrante não teve nenhuma ajuda do Estado, como demonstrado na passagem em que ela perde o emprego; para ter sua filha e fica sem condições econômicas para manter sua família. Portanto, essas questões levantadas, tanto pelo conflito com a polícia, como a falta do compromisso em políticas públicas, são ações que podem ser consideradas atos de discriminação.

Ainda como inovação na ficção seriada, além dessa passagem de discriminação por faltar 70 centavos de dólar na compra do leite em pó para a neném, ocorre também na transposição em que Bebe Chow entra em contato com a sua filha. Após saber, por Mia, que seu neném estava com a família McCullough. Mia foi contratada como fotógrafa por Elena para retratar o aniversário de 1 ano, da filha adotiva de Linda, que estava em processo de adoção.

Na cena, Mia já desconfiada que a neném pudesse ser a filha de Bebe, procura uma marca de nascença, uma pinta vermelha em sua cabeça.

³⁵ The rest of the story poured out haltingly, as if Bebe were only now piecing the scene together herself. Sometime later a Lexus had pulled up, with a police car right behind it, and Mr. McCullough had emerged. He had told Bebe to leave the property, two police officers flanking him like bodyguards. Bebe had tried to tell them she only wanted to see her baby but wasn't sure now what she had said, if she had argued or threatened or raged or begged. All she could remember was the line Mr. McCullough kept repeating - "You have no right to be here. You have no right to be here"- and finally one of the officers took her by the arm and pulled her away. Go, they had said, or they would take her down to the station and charge her with trespassing. This she recalled clearly: as the policemen pulled her away from the house, she could hear her child crying from behind the locked front door. (NG, 2020, p. 147-148).

Figura 29: Episódio 3 – 46'58



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Mia encontra essa marca na criança, há um *close-up* da cabeça da criança para o espectador, e a retratação da emoção de Mia ao descobrir que era a filha de Bebe. Elena entra no quarto, questionando o trabalho de Mia e avisando que era melhor descerem para a festa. Há um corte da cena, e posteriormente Elena não encontra Mia para retratar os parabéns, e questiona seu esposo que não fazia sentido ela ter saído da festa. Dessa forma, há um outro corte e o espectador é levado para um diálogo entre Mia e Bebe, ou seja, há a comprovação que Mia saiu da festa para avisar Bebe que encontrou sua filha. Nessa conversa, Bebe convence Mia a emprestar a chave do seu carro, para ela ir naquele exato momento ao encontro de seu bebê. Inicialmente, Mia recusa, mas Bebe argumenta que já está há um ano sem ver sua filha, e a questiona, perguntando: *E se fosse Pearl?* Há um silêncio entre as duas, e a câmera em *campo/contracampo*. Então, Mia na mesma hora empresta a chave. Bebe vai até a festa de aniversário de sua filha e toda a tensão é figurada pela movimentação da câmera.

O espectador, inicialmente acompanha o carro estacionando na casa, ao mesmo tempo em que a vela do bolo é acesa por Elena (vale lembrar que o fogo como metáfora será debatido no item 3.4 desta tese). Posteriormente, acompanha os seus pés chegando à casa, por meio da *câmera subjetiva e travelling*, posteriormente há um enfoque para os parabéns e um jogo de *campo/contracampo*. O espectador vê Elena chamando os convidados, seu esposo filmando, a neném no colo da família McCullough, tudo ocorrendo ao mesmo tempo. Essa tensão é intensificada também com Mia transando com o dono do restaurante, que lhe deu carona, que por meio da estratégia *shot/reaction shot*, o espectador tem acesso ao seu drama psicológico e como utiliza o sexo, para

alivar sua própria pressão psicológica. A próxima seção desta tese, 3.3, analisará também as questões de sexualidade feminina.

Há um novo corte e o espectador, é levado novamente para a cena do aniversário em que Mia vai entrando na casa, há vários *close-ups* de Elena sorrindo, Mia transando, Bebe caminhando, a família McCullough assoprando a velinha do bolo.

Ao adentrar na casa, há novamente um jogo de *campo e contracampo* entre Bebe e sua filha, e posteriormente um *zoom –in*, no rosto de Bebe, com um movimento da câmera em *travelling*. Nesse *close-up* Bebe grita desesperadamente e todos da festa passam a ter o conhecimento de que ela é a mãe biológica da criança.

Figura 30: Episódio 3 – 52’39



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Na cena, Bebe não consegue nem chegar perto de sua filha, pois é retirada da festa por convidados. Desse modo, tanto na trama como na fábula, Bebe Chow tem o conhecimento que sua filha está com a família McCullough, em processo de adoção, por meio de Mia. No entanto, no livro, Bebe tenta fazer contato com eles de várias formas, também sem sucesso. No enredo:

- Eu bato e bato - dizia Bebe. - Toco a campainha e ninguém abre, então eu bato e bato. Vejo a mulher lá dentro. Espiando de trás da cortina para ver se vou embora.

Mia a levou até a mesa, onde havia deixado um prato de macarrão pela metade.

- Pearl, pegue água para Bebe. E talvez um chá. - Ela se sentou na outra cadeira e se debruçou sobre a mesa para segurar a mão de Bebe. - Você não deveria ter ido até lá desse jeito. Não pode esperar que eles deixem você entrar do nada.

Eu ligo primeiro!

Bebe secou o rosto com o dorso da mão e Mia pegou um guardanapo na mesa, empurrando-o na direção dela. Na verdade, era um velho pano florido do brechó, mas Bebe o usou para secar os olhos.

- Eu procuro eles na lista telefônica e ligo logo depois de falar com você. Ninguém atende. Só cai na secretária eletrônica. Que recado deixar? Então tento de novo, e de novo, a manhã inteira, até que finalmente alguém atende às duas da tarde. Ela

atende. [...].

Digo a ela quem eu sou - falava Bebe. - Digo: "É Linda McCullough?" E ela diz que sim e eu digo: "Meu nome é Bebe Chow, sou a mãe de May Ling." E do nada ela desliga o telefone na minha cara.

Mia balançou a cabeça.

- Eu ligo de novo e ela atende e desliga na hora. Então eu ligo para ela outra vez e dá ocupado. Bebe limpou o nariz com o guardanapo e o amassou. - Então vou até lá. Dois ônibus e tenho que perguntar para o motorista onde trocar, depois ando mais um quilômetro e meio até a casa deles. Aquelas casas enormes... Todo mundo lá dirige, ninguém quer pegar ônibus para trabalhar. Toco campainha, ninguém atende, mas ela está olhando lá de cima, olhando para baixo. Toco campainha de novo e de novo e falo: "Sra. McCullough, sou eu, Bebe, só quero falar com voce", e então cortina fechada. Mas ela ainda lá dentro, esperando eu ir embora, como se eu fosse embora quando minha bebe está lá dentro. Então eu continuo batendo e tocando. Mais cedo ou mais tarde ela ter que sair e aí posso falar com ela. - Bebe olhou para Mia.-So quero ver minha bebê de novo. Acho que posso falar com esses McCullough e fazer eles entenderem. Mas ela não sai.

Bebe ficou em silêncio por um bom tempo e olhou para as próprias mãos, então Pearl viu a pele vermelha e machucada na lateral dos pulsos. Percebeu que ela deve ter batido na porta por muito, muito tempo, pensando também no quanto Bebe devia ter sofrido, ainda estava sofrendo, e em como a Sra. McCullough devia estar apavorada trancada dentro de casa. (NG, 2018, p. 159- 161).³⁶

³⁶ "I knock and knock," Bebe was saying, "I ring the doorbell and they don't answer so I knock and knock. I can see that woman inside. Peeking out from behind the curtain to check if I go away."

Mia guided her to a chair- her own, with a plate of half-finished noodles still in front of it. " Pearl, get Bebe some water. And maybe make some tea." She sat down in the other chair and leaned across the table to take Bebe's hand. "You shouldn't have just gone over there like that. You couldn't expect them to just let you come right in."

"I call her first!" Bebe wiped her face on the back of her hand, and Mia took a napkin from the table and nudged it toward her. It was actually an old flowered handkerchief from the thrift store, and Bebe scrubbed at her eyes. "I look them up in the phone book and call them, right after I hang up with you. Nobody answer. I just get the machine. What kind of message I am going to leave? So I try them again, and again, all morning, until finally somebody answer at two o'clock. She answer."

Across the kitchen. Pearl set the kettle on the stove and clicked on the burner. She had never met Bebe before, though her mother had mentioned her once or twice. Her mother hadn't said how pretty Bebe was - big eyes, high cheekbones, thick black hair swept up into ponytail - or how young. To Pearl, anyone over about twenty seemed impossibly adult, but she guessed that Bebe might be twenty-five or so. Definitely younger than her mother, but there was something almost childish in the way she spoke, in the way she sat with her feet primly together and her hands clasped, in the way she glanced up at Mia helplessly, as if she were Mia's daughter, too, that made her think of Bebe as if she were another teenager. Pearl did not realize, nor would she for a while yet, how unusually self-possessed her mother was for someone her age, how savvy and seasoned.

"I tell her who I am," Bebe was saying. "I say, This is Linda McCullough?" And she say yes, and I tell her, 'My name is Bebe Chow, I am May Ling's mother.' Just like that, she hang up on me." Mia shook her head.

"I call her back and she pick up the phone and hang it up again. And then I call her again and I get just a busy signal." Bebe wiped her nose with the napkin and crumpled it into a ball. "So I go over there. Two buses and I have to ask the driver where to change, and then I walk another mile to their house. Those huge houses - everybody over there drive, no one wants take a bus to work. I ring the front doorbell, and nobody answer, but she watching from upstairs, just looking down at me. I ring the bell again and again and I calling, 'Mrs. Mc Cullough, it's me, Bebe, I just want to talk to you,' and then the curtain closed. But she still in there, just waiting for me to go away. Like I am going to go away when my baby is in there.

"So I keep on knocking and ringing. Sooner or later she have to come out and then I can talk to her." She

Assim, na obra literária, Bebe passa, a saber, da existência da família McCullough, por uma ligação de Mia no fim do capítulo 9: “- Bebe – disse ela, quando alguém atendeu. – É Mia, do trabalho. Acho que você precisa saber de uma coisa.”. No capítulo 10, em diálogo com Mia, Bebe conta que fez várias tentativas de encontro que não foram bem-sucedidas, conforme excerto acima.

Outra inovação na ficção seriada ocorre no final do episódio 3 – 70 centavos, há uma cena em que a filha mais nova de Elena Richardson, Izzy, entra no ônibus e faltam exatamente 70 centavos de dólares para pagar a sua passagem.

Figura 31: Episódio 3 – 53’56



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

No entanto, o motorista não se opõe, e a garota americana segue a viagem, ou seja, não é expulsa pelo motorista; como ocorreu na cena de Bebe Chow e sua filha, ao tentar comprar leite. Esse paralelo, entre os episódios, deixa de forma explícita como o ambiente de Shaker Heights é racista. Conforme nos ensina Silvio Almeida:

O mesmo se passa com o racismo, porque as características biológicas ou culturais só são significantes de raça ou gênero em determinadas circunstâncias históricas, portanto, políticas e econômicas. Daí a importância de se depreender o peso das classificações raciais, não apenas na moldura dos

glanced at Mia. "I just want to see my baby again. I think, I can talk with these McCulloughs and get them to understand. But she will not come out."

Bebe fell silent for a long time and looked down at her hands, and Pearl saw the skin, reddened and raw, along the sides of her fists. She must she have been banging on the door for a long time, long time, she realized, and she thought simultaneously of how much pain Bebe must have been in, must still be in, and how terrified Mrs. McCullough, locked inside the house, must have felt. (NG, 2020, p. 145-147).

comportamentos individuais, ou de grupos, mas na definição de estratégias políticas, estatais e não estatais. (ALMEIDA, 2019, p.43).

O cenário do racismo ocorre quando há a raça como fator de discriminação. Além disso, na definição de racismo estrutural, Silvio Almeida indaga que é preciso também olharmos para os seguintes pilares mundiais: Estado, direito, ideologia e economia. Na cena, esses pilares são bem evidentes na figuração das personagens. Em paralelo, temos Bebe Chow, mulher amarela asiática imigrante e mãe solo pobre, em oposição, a Izzy Richardson, mulher branca americana e rica. Logo, a partir da diferença de contextos históricos e sociais, a estrutura social também é afetada por preconceitos e estereótipos, no nosso convívio social, que classificam os indivíduos, nesse caso por raça e classe.

Vale ressaltar que dentro dos estudos feministas, as feministas brancas apontam para as mulheres orientais ou asiáticas também de forma discriminatória. Nas palavras de Rafia Zakaria:

Em seu artigo de 1851, “The Enfranchisement of Women” [A emancipação das mulheres], Harriet Taylor invoca a imagem de uma mulher não emancipada na mente de suas leitoras: a mulher “oriental ou asiática” que foi mantida em isolamento e, por isso, tinha a “mente servil”. Mais tarde, as sufragistas foram além; um panfleto de 1879 alegava que “se a saúde física de uma mulher é reconhecidamente enfraquecida devido ao confinamento em um espaço limitado, sua saúde mental também sofre por meio das desvantagens legislativas... É injusto privá-la de liberdade política e, à maneira oriental, prendê-la entre quatro paredes”. Outras usavam termos como “sujeição abjeta” e “nossas cruelmente mutiladas irmãs do Oriente” ao descrever as mulheres desafortunadas que elas imaginavam como pessoas desesperadamente necessitadas de sua atenção e assistência. (ZAKARIA, p.37-38, 2021).

Nesse discurso, há ainda o reforço da imagem da “branca salvadora”, ou seja, mulheres brancas classificando e argumentando em nome de outras mulheres marginalizadas. Lembrando que, as mulheres marrons e amarelas não tinham voz e consequentemente não eram ouvidas para suas reais necessidades, inclusive, respeitando suas crenças, por isso, também a importância do feminismo decolonial, que oferece voz a borda, as minorias, BHABHA (1998). Além disso, é evidente que o racismo estrutural também está atrelado pela falta dos pilares (Estado, direito, ideologia e economia) já mencionados por Silvio Almeida. Portanto, é fundamental que essas mulheres tenham voz e sejam representadas, como Celeste Ng propõe em suas obras, que denunciam essas violências enfrentadas, principalmente, pelas mulheres e homens asiáticos. Como produtora executiva, também pôde contribuir com essa perspectiva na série.

Na transposição, após a festa de aniversário, no episódio 4 - A Teia de Aranha, Elena desconfia que Mia contou para Bebe, sobre a família McCullough. Elena em diálogo com Mia menciona que teve acesso ao boletim de ocorrência, da polícia, sobre a festa.

Figura 32: Episódio 4 - 16'15



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, o espectador já sabe que Elena tem uma relação amistosa com a polícia. Porém, aqui de forma evidente, esse privilégio aparece novamente, assim como antes quando ela teve acesso às fichas criminais de Mia. Portanto, é fato que Elena tem privilégios de acesso a informação dentro da polícia. Na cena esse diálogo ocorre: Elena: “A chinesa foi à casa dos McCullough de chevette azul. Você não tem um?” Mia: “Tenho, eu e todos os pobres do país.” Elena: “Com um adesivo de Shaker Heights?”

Ainda no episódio 4, Elena vai ao restaurante que Mia trabalha, e nessa cena, a tensão é retratada a todo momento, pela câmera em *travelling* que segue o movimento de Elena, por meio da *câmera subjetiva* e também a técnica de *campo/contracampo*, podemos ver a alternância de focos entre as protagonistas. Inicialmente, o telespectador é levado pelo olhar de Elena, em que ao mesmo tempo vê Bebe e Mia, trabalhando juntas, enfatizando sua surpresa para o telespectador.

Figura 33: Episódio 4 - 25'54



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Na montagem, o jogo de câmeras é fundamental no drama, e a técnica utilizada de *campo/contracampo* faz a alternância das reações entre as protagonistas. Quase nenhuma palavra é verbalizada, há apenas o tom de surpresa e há novamente o uso da *câmera subjetiva* e *shot/reaction-shot*, ou seja, o olhar subjetivo de cada protagonista, acompanhado também de sua reação psicológica. De acordo com Randon Johnson:

[...] O filme explora, classicamente, o *campo/contracampo*, que alterna a pessoa que vê com que a pessoa presumivelmente vê. Essa técnica é usada com os quatro protagonistas humanos e com a cachorra. Uma sequência alterna planos de Baleia olhando e arfando com planos do preá correndo para o mato.

O filme também subjetiviza por meio de movimentos de câmera: *travellings* com a câmera na mão evocam a experiência de cruzar o sertão; um movimento vertiginoso sugere a tontura e queda do menino mais novo. Outras técnicas envolvem exposição (um plano do sol cega e tonteia o personagem); foco (a visão de Baleia fica fora de foco depois de Fabiano lhe dar um tiro); e ângulo (o menino mais velho inclina sua cabeça para ver a casa, também se inclina). Também vale a pena notar que câmera filma a cachorra e os meninos em seu próprio nível, sem condescendência. [...] (JOHNSON, p. 55-56, 2013).

Essa técnica de *campo/contracampo* também é muito utilizada no decorrer da minissérie, especialmente, entre Mia e Elena, principalmente quando ambas estão em embate. Após isso, Elena decide investigar Bebe, liga para o dono do restaurante e o chantageia para que ele passe informações pessoais de sua funcionária Bebe Chow. Como ele se vê acuado, pois anteriormente, já tinha ajudado Mia dando informações falsas para Elena, a mesma o acusa, ele então não contesta. Ainda nesse episódio, Elena

decidi fazer uma visita para Bebe Chow e a chantageia com suborno, para que ela deixe a filha com a família McCullough.

Figura 34: Episódio 4 - 36'15



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Há novamente a técnica de *campo/contracampo* e de *close-up*, nesse frame temos a visão de Bebe para Elena, e durante toda a cena isso ocorre entre Elena e Bebe. Há um tenso debate entre elas, em que Elena inclusive menciona que eles poderiam arrumar um advogado de imigração enquanto mostra para ela um cheque. Na cena há a técnica de *close-up* no cheque, dizendo ainda que poderia ter visto e morar legalmente no país. Bebe não aceita, não olha o valor e devolve o cheque, há um novo *close-up* no cheque. Conforme o diálogo que segue: Elena: “É o valor? Podemos chegar a um acordo. Qual seria o valor?” Bebe: “A senhora tem filhos?” Elena: “Sim, tenho quatro”. Bebe: “Por quanto os vende?” Elena: “Sabia que era para ser presa pelo o que fez?” Bebe: “Só quero minha filha.” Elena: “Ela não é sua!” Bebe: “Sempre serei a mãe dela!” Elena: “Não brigue com eles, Bebe. Você vai perder. É melhor aceitar o dinheiro ou não terá nada.” Esse debate é finalizado quando Bebe questiona Elena sobre sua própria maternidade, ela se irrita e vai embora.

Nessa cena, é explícita a xenofobia de Elena para com Bebe. Além disso, há novamente a retratação de Elena como “branca salvadora”, acreditando e pressupondo que pode salvar Bebe economicamente. De acordo com Silvio Almeida, é importante entendermos a definição de supremacia branca:

A supremacia branca é uma forma de hegemonia, ou seja, uma forma de dominação que é exercida não apenas pelo exercício bruto do poder, pela pura força, mas também pelo estabelecimento de mediações e pela formação de consensos ideológicos. A dominação racial é exercida pelo poder, mas

também pelo complexo cultural em que as desigualdades, a violência e a discriminação racial são absorvidas como componentes da vida social [...] (ALMEIDA, 2018, p.58-59).

Caso, antes o espectador, tivesse dúvida que Elena fazia as suas ações por ter um bom coração, como vimos no episódio 1, ao alugar sua casa para Mia mais barato, aqui fica evidente que ela quer comprar o silêncio de Bebe, e utiliza aqui seu privilégio de classe. Nesse sentido, podemos também inferir a sua supremacia branca, ao querer dominar Bebe, pelo dinheiro. Ainda nessa cena, Elena fica consternada, quando Bebe a contra-argumenta, ou seja, ela rebate os pensamentos de Elena. Com a devolutiva da pergunta, fazendo pensar e/ou a repensar suas ações, quando inverte a sua lógica de raciocínio, se ela venderia seus filhos. Conforme nos ensina bell hooks:

O teólogo Jame Cone foi um dos poucos intelectuais negros insurgentes que estimou constantemente um questionamento crítico da “branquitude”, ao mesmo tempo que problematizava construções de uma identidade branca dentro da cultura da supremacia branca. Em sua obra *A Black Theology of Liberation* [Uma teologia negra da libertação], Cone incita as pessoas a entenderem a negritude como um “símbolo ontológico” que é o significante mais puro do que significa “opressão” nos Estados Unidos. Cone convoca as pessoas brancas, negras e os demais grupos não negros a se posicionar contra a supremacia branca ao escolher valorizar, até mesmo amar, a negritude. (HOOKS, 2019, p.48).

Tanto na fábula como na trama, é explícito que essas contestações ora de Bebe ora de Mia, criam visibilidade para as minorias, bem como, denunciam as violências sentidas por elas. De acordo com o pensamento de bell hooks, é importante que as pessoas independentemente de sua cor se posicionem contra qualquer tipo de supremacia branca. Nessa perspectiva, as narrativas enfatizam esse posicionamento a dar voz às minorias, BHABHA (1998).

Nas narrativas, esses sofrimentos figurados por Bebe Chow em seu convívio social, também perpassam as histórias das protagonistas, Mia Warren e Elena Richardson (uma vez que, Bebe é colega de trabalho de Mia e Elena já era amiga de Linda), ou seja, cada protagonista assume um lado, Mia acredita que Bebe deve ficar com a criança, já Elena que Linda deve permanecer com ela. Posteriormente, toda a comunidade de Shaker Heights terá esse debate televisionado e fazendo parte dos assuntos do bairro, inclusive como matéria de jornal. Vale ressaltar que a obra literária é iniciada, trazendo dois temas centrais do enredo em seu primeiro parágrafo:

Todo mundo em Shaker Heights só falava de um assunto naquele verão: como Isabelle, a última filha da família Richardson, havia perdido a cabeça e ateado fogo à casa. O boato durante toda a primavera girara em torno da pequena Mirabelle McCullough - ou, dependendo do lado em que a pessoa

estava May Ling Chow -, e agora, enfim, surgia algo novo e sensacional para se debater. Pouco depois do meio-dia daquela manhã de sábado, em maio, os clientes que empurravam seus carrinhos na Heinen's escutaram os motores uivantes dos carros de bombeiros que seguiam depressa em direção ao lago dos patos. Ao meio-dia e quinze, quatro carros de bombeiros já formavam uma fila vermelha e desordenada ao longo da Parkland Drive, onde os seis quartos da casa dos Richardson estavam em chamas, e todos no raio de um quilômetro viam a fumaça que se erguia acima das árvores feito uma nuvem de tempestade negra e densa. Mais tarde as pessoas diriam que tinham notado os sinais: Izzy era um pouco lunática, sempre houvera algo estranho na família Richardson, e assim que ouviram as sirenes naquela manhã souberam que alguma coisa terrível tinha acontecido. Aquela altura, é claro, Izzy já teria ido embora havia muito tempo, sem deixar ninguém para defendê-la, e as pessoas poderiam dizer o que quisessem e o fariam. Mas, no instante em que os carros de bombeiros chegaram, e durante um bom tempo depois disso, ninguém sabia o que estava acontecendo. Vizinhos se amontoavam o mais perto possível da barreira improvisada - uma viatura de polícia estacionada transversalmente a algumas centenas de metros de distância e observavam os bombeiros desenrolarem as mangueiras com as expressões sombrias de homens que reconheciam uma causa perdida. Do outro lado da rua, os gansos mergulhavam as cabeças no lago em busca de algas, nem um pouco comovidos. (NG, 2018, p. 9-10).³⁷

A comunidade Shaker Heights é envolvida a todo o momento nas narrativas, para as histórias em que as protagonistas estão envolvidas, com o intuito também de entendermos de fato, de forma gradual, como esse local aparentemente sem grandes conflitos é também preconceituoso e racista. É importante ressaltar que a temática do fogo, será discutida posteriormente no item 3.4 nesta tese.

Na série, ainda no quarto episódio - A Teia de Aranha, após Elena sair da casa de Bebe, ela retorna para a sua casa e encontra Mia trabalhando. Nesse episódio, as protagonistas de fato assumem lados opostos, brigando e verbalizando as tensões vividas, como se os não ditos, os silêncios, os preconceitos, as sutilezas explodissem de uma vez.

³⁷ Everyone in Shaker Heights was talking about it that summer: how Isabelle the last of the Richardson children, had finally gone around the bend and burned the house down. All spring the gossip had been about little Mirabelle McCullough - or, depending which side you were on, May Ling Chow-and now, at last, there was something new and sensational to discuss. A little after noon on that Saturday in May, the shoppers pushing their grocery carts in Heinen's heard the fire engines wail to life and careen away, toward the duck pond. By a quarter after twelve there were four of them parked in a haphazard red line along Parkland Drive, where all six bedrooms of the Richardson house were ablaze, and everyone within a half mile could see the smoke rising over the trees like a dense black thundercloud. Later people would say that the signs had been there all along: that Izzy was a little lunatic, that there had always been something off about the Richardson family, that as soon as they heard the sirens that morning they knew something terrible had happened. By then, of course, Izzy would be long gone, leaving no one to defend her, and people could-and did-say whatever they liked. At the moment the fire trucks arrived, though, and for quite a while afterward, no one knew what was happening. Neighbors clustered as close to the makeshift barrier - a police cruiser, parked crosswise a few hundred yards away-as they could and watched the firefighters unreel their hoses with the grim faces of men who recognized a hopeless cause. Across the street, the geese at the pond ducked their heads underwater for weeds, wholly unruffled by the commotion. (NG, 2020, p. 1-2).

Do ponto de vista de Elena, Mia é manipuladora e não é uma boa mãe, a questiona sobre como ela cria a sua filha e a compara com Bebe dizendo que são péssimas mães. Do ponto de vista de Mia, Elena teve oportunidades e privilégios para fazer as suas escolhas, por ser branca e rica. Na cena, Elena não a entende, e afirma que Mia está apelando para o racismo. Mia evidencia que Elena foi racista quando implorou para que ela trabalhasse na casa dela como empregada. Elena consternada decide mandar Mia embora, e a questiona se foi um plano dela e de Bebe entrar na vida dela para pegar o bebê; questionando o porquê aceitou o emprego.

As técnicas utilizadas na construção dessa cena se dão em *primeiro plano*, *campo/contracampo* e também pelo *personagem off*. Essa dualidade vivenciada por cada protagonista, ocorre também na construção das cenas, como técnica de montagem. O telespectador tem acesso ao posicionamento das duas, seja em relação ao comportamento corporal, seja pela divergência de ideias.

Figura 35: Episódio 4 – 39'17



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Figura 36: Episódio 4 – 39'53



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nesse sentido, Mia Warren verbaliza o motivo de ter aceitado o emprego na mansão: “*Aceitei esse emprego para proteger minha filha, de você*”. Nesse episódio, o espectador descobre que, na verdade, ela aceita o trabalho de empregada para se manter mais próxima de sua filha, com medo que ela sofresse nesse âmbito familiar. Elena em choque não entende, como a sua família poderia ser um risco para Pearl, e ressalta que achava que era amiga delas. Nessa cena, Mia verbaliza: “*Mulheres brancas sempre querem fazer amizades com a empregada. Eu não era a sua empregada, Elena. E nunca fui sua amiga.*” Mia e Elena rompem seu relacionamento de patroa e empregada, mas as tensões continuam na história com o embate da polêmica da maternidade, seja na própria relação com os filhos, seja no caso de Bebe Chow.

Nesse episódio o racismo é de fato verbalizado, a mulher negra assume a sua voz e demonstra para a mulher branca o que de fato está sentindo, e faz as correlações de raça, gênero e classe. Além disso, é uma das cenas que a última voz é a de Mia e não de Elena, Mia ao sair deixa a chave e bate a porta. A leitura em paralelo aqui demonstra como é importante analisar esses dois lados, as tensões da diegese, que nos promove também ao debate da minoria. Nesse caso, vivido por Mia, como figuração da mulher negra em nossa sociedade, bem como, suas dores. Conforme nos ensina Homi Bhabha:

Os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem ou neguem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais. A incomensurabilidade dos valores e prioridades culturais que o crítico pós-colonial representa não pode ser classificada dentro das teorias do relativismo ou pluralismo cultural. (BHABHA, p. 242, 1998).

Desse modo, a própria construção das narrativas pela perspectiva do outro, pode promover um processo de alteridade no leitor e no espectador. Na série, essas questões ficaram mais evidentes, principalmente, ao compararmos os episódios e contrapondo suas cenas. Afinal, os eventos que poderiam passar despercebidos voltam com cenários distintos para que não haja dúvida para o telespectador. Esse movimento de montagem, da forma, também é revelador de conteúdo, e enfatiza a denúncia social, sobretudo, pelo olhar das minorias.

Ainda nessa linha, com o decorrer da narrativa televisiva, Elena investiga Mia, tanto na obra literária como na série. Aqui ainda há outra inovação da ficção seriada, pois no livro ela dirige sem parar até Pittsburgh; já na série no retorno dessa viagem ela dorme na rua. No episódio 5, intitulado “*Duo*”, na minutagem – 46’35, Elena também dorme no seu carro, uma comparação com o início da narrativa, em que Mia também dormiu com sua filha, no primeiro episódio. A polícia também para o carro de Elena, e aqui há uma tratativa totalmente diferente do que foi vivenciada por Mia e sua filha no início da série.

Figura 37: Episódio 5 - 46’36



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Com Elena, ocorre o seguinte diálogo: Policial: “*Tudo bem. Olá, dona.*” Elena: “*Oi.*”. Policial: “*Eu a vi dormindo, e queria saber se estava bem.*” Elena: “*Obrigada seu guarda. Estava descansando. A viagem é longa.*” Policial: “*Certo, mas é melhor ir agora. Este bairro não é seguro.*” Elena: “*Obrigada.*”. Nesse episódio, ao lidar com uma mulher branca dormindo no carro, o policial é gentil, diferentemente do que foi com Mia, uma mulher negra. Ainda na cena, após agradecer, Elena ao olhar ao seu redor, e a câmera enfatiza um homem negro tirando a neve do carro dele.

Figura 38: Episódio 5 - 46'59



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Essa técnica no cinema se dá pela *câmera subjetiva*, é como se o telespectador estivesse vendo pelos olhos de Elena. Além disso, em toda a construção da diegese é preciso considerar também as seguintes estratégias videográficas, conforme Flavio Aguiar aponta:

Conclusões desta nossa primeira parte, a partir de acontecimentos tão dramáticos como os que evocamos:

1. Uma imagem estática contém em si um processo narrativo.
2. Uma narração não é apenas um suceder de imagens; é, potencialmente, a evocação de uma estrutura que pode ser visualizada como uma simultaneidade.
3. A mídia (no caso, vimos a TV, mas também poderíamos, e vamos fazê-lo, ter partido do cinema), a recolha de acontecimentos históricos e a ficção se valem de processos fabulativos que são semelhantes, sejam análogos, homólogos ou simplesmente parecidos; o que varia radicalmente é o compromisso e o contrato estabelecidos entre produtores, atores e público em torno de conceitos como "verdade", "verossimilhança", coerência" e "consistência".
4. Quanto à TV, formulamos a hipótese (ainda não a conclusão) de que seus processos se apóiam de modo pronunciado numa estrutura herdeira dos albores do mundo burguês moderno, qual seja o folhetim, e não apenas em suas obras de ficção, como as telenovelas. (AGUIAR, p. 118-119, 2013).

Nessa concepção, a minissérie de forma gradativa vai mostrando para o telespectador, como ocorre o racismo estrutural dentro de Shaker Heights, cidade que aparentemente não é racista. A estratégia da narrativa em episódios enfatiza em sua forma, dialogando com o folhetim, em criar novas tensões, a cada episódio aumenta o debate racial, do implícito para o explícito. Assim, o preconceito, a discriminação, e o racismo estão nas entranhas de Shaker Heights (ALMEDA, 2018). Isso pode ser demonstrado nas relações de convívio com a polícia, evidenciado nas diferenças de privilégios entre brancos e negros, pobres e ricos, americanos e imigrantes, etc. Além

disso, foi também evidenciado nas relações sociais de convívio entre os moradores desse local, sobretudo, nas vivências de Mia e Elena.

No episódio 8 - Encontrar um Jeito, Mia está fazendo compras em um supermercado, coloca uma fita sobre a história de Shaker Heights, de sua fundação, que ironicamente conta que a cidade não é racista. Mia já enfurecida com todas as violências experimentadas por ela e sua filha ao longo da diegese, escuta a fita com desdém, enquanto anda dentro do mercado. Ao andar com o carrinho de compras, há um corte e a câmera aponta em *close-up* para a mão de uma mulher branca, que esconde a bolsa ao ver Mia, mulher negra. A técnica da *câmera subjetiva* é também empregada, pois o espectador é levado a ver o que Mia está vendo.

Figura 39: Episódio 8 – 12'55



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nesse contexto, com essa cena a denúncia de que Shaker Heights é uma cidade racista, é explícita. Ademais, o espectador é levado novamente em um processo de alteridade em que sente, o que Mia está sentindo, preconceito, discriminação, raiva, etc. Conforme Silvio de Almeida nos explica, o racismo é um processo político que ocorre no nosso convívio social, e o modo de sentir cotidianamente e repentinamente é uma constante na vida da população negra. Dessa forma, é fundamental identificarmos meios de reconhecer os preconceitos e estereótipos para combatê-los. De acordo com bell hooks, precisamos conhecer a história pelo ponto de vista da experiência negra:

Nomear que a branquitude representa na imaginação negra é geralmente falar de terror. É preciso encarar histórias escritas que apagam e negam, que reinventam o passado para tornar a visão atual da harmonia racial e pluralismo mais plausível. Para carregar o fardo da memória, uma pessoa deve estar disposta a empreender uma jornada a lugares há muito inabitados, procurando nos encontros da história, por laços do inesquecível, tudo o conhecimento que foi suprimido. Njeri lamenta que “ninguém realmente nos conhece”. Ela escreve: “A ignorância institucionalizada de nossa história, de nossa cultura, nossa existência diária é tanta que, geralmente, nós mesmos

não nos conhecemos”. Teorizando a experiência negra, buscamos revelar o encoberto, restaurar assim como desconstruir, para que novos caminhos, diferentes jornadas, sejam possíveis. De fato, em “Travelling Theory” [Teoria da Viagem], Edward Said discute que a teoria pode “ameaçar a alteração dos fatos, e todo o sistema burguês do qual depende a coisificação, com a destruição”. A necessidade de teorizar a experiência negra é desafiada constantemente e subvertida por vozes conservadoras relutantes de se moverem de suas posições fixas. [...] (HOOKS, 2019, p. 396).

É evidente que para que a população negra possa contar a sua história, ela precisa ser ouvida, ter voz, e, sobretudo, ser teorizada. Por isso, a importância de criarmos um debate em diálogo com a sociedade e fundamentado em diferentes meios de comunicação. No corpus desta tese, conforme demonstrado no capítulo 2, houve a participação de uma equipe multidisciplinar para que outros temas fossem acrescentados, como por exemplo, o preconceito e discriminação racial, principalmente, pelo olhar feminino e negro da produtora executiva e atriz Kerry Washington.

Desse modo, a escolha em como contar a história também ocorre a partir de um lugar de fala. Conforme nos ensina Djamila Ribeiro, o lugar de fala de quem tem vivências e experiências, de uma determinada posição, de um lugar que essa voz ocupa socialmente, etc. Afinal, há diferentes perspectivas para uma mesma realidade, por isso é fundamental sabermos ouvir e conhecer os pontos de vista dos grupos minoritários. Por fim, a interseccionalidade, como método de análise, nos ajuda a evidenciar diferentes opressões, de raça, gênero, classe e sexualidade.

3.3 Os monólogos da vagina: a urgência das redescrições da(s) sexualidade(s) feminina(s)

“o amor
que algumas garotas
têm por
outras garotas
é
muito delicado
& muito suave
& muito lindo pra caralho,
&
essas garotas
merecem
ter
histórias melhores
do que aquelas
em que
são assassinadas
porque amam
com todo
o coração
delas.

- o amor nunca é uma fraqueza.”

(LOVELACE, 2017, p.191)

Na contemporaneidade, com os avanços da lei e da ciência, em especial, quando ‘foi nos dado’ o direito sobre a escolha de ser mãe ou não, pelo uso do anticoncepcional, o direito ao divórcio, ao estudo e, conseqüentemente, a uma independência financeira, outras demandas puderam ser discutidas na esfera pública, como por exemplo, a questão da orientação sexual e do casamento homoafetivo, os quais ainda hoje são considerados como temas tabus. Sendo assim, quando uma pessoa é retratada fora desse centro, ou seja, fora do que a sociedade impõe como heteronormativo, há uma redescrição, uma possibilidade de escutar o outro, para além do socialmente imposto pelo patriarcado.

Nessa concepção, a minissérie ao recriar a orientação sexual de Mia Warren, protagonizada pela atriz Kerry Washington, e Izzy Richardson, vivenciada por Megan Stott, incita ao ser transmitida na televisão hoje, mesmo sendo ambientada na década de 90, um debate contemporâneo em diálogo com a comunidade LGBTQIAPN+. Além disso, traz um debate necessário para entendermos que o sistema capitalista, em que vivemos, contribui para diferentes formas de opressões e conflitos raciais e sexuais. Conforme nos ensina Silvio Almeida:

O Estado, desse modo, não é um mero instrumento dos capitalistas. Pode-se dizer que o Estado é de classe, mas não de uma classe, salvo em condições excepcionais e de profunda anormalidade. Em uma sociedade dividida em classes e grupos sociais, o Estado aparece como a unidade possível, em uma

vinculação que se vale de mecanismos repressivos e material-ideológicos. E quando a ideologia não for suficiente, a violência física fornecerá o remendo para uma sociedade estruturalmente marcada por contradições, conflitos e antagonismos insuperáveis, mas que devem ser metabolizados pelas instituições - o poder judiciário é o maior exemplo dessa institucionalização dos conflitos. **Esses fatores explicam a importância da construção de um discurso ideológico calcado na meritocracia, no sucesso individual e no racismo a fim de naturalizar a desigualdade.**

O conflito social de classe não é o único conflito existente na sociedade capitalista. Há outros conflitos que ainda que se articulem com as relações de classe, não se originam delas e, tampouco desapareceriam com ela: são conflitos raciais, sexuais, religiosos, culturais e regionais que podem remontar a períodos anteriores ao capitalismo, mas que nele tomam uma forma especificamente capitalista. Portanto, entender a dinâmica dos conflitos raciais e sexuais é absolutamente essencial a compreensão do capitalismo, visto que a dominação de classe se realiza nas mais variadas formas de opressão racial e sexual. A relação entre Estado e sociedade não se resume à troca e produção de mercadorias, as relações de opressão e de exploração sexuais e raciais são importantes na definição do modo de intervenção do Estado e na organização dos aspectos gerais da sociedade. (ALMEIDA, 2018, 74-75, grifos nossos).

Nesse contexto, a minissérie avança no debate de questões de raça e classe, já mencionadas na obra literária, ao inovar com a figuração de uma protagonista negra, denunciando também o preconceito e a discriminação racial e de classe (conforme já demonstramos na seção anterior). Além disso, a narrativa televisiva contribui também com a discussão sobre a sexualidade e sexismo em nosso convívio social. De acordo com Silvio Almeida, a partir da compreensão dos conflitos de classe, da nossa sociedade capitalista, podemos entender como ocorre também as opressões e dominações sexuais. Logo, a recriação das personagens Mia e Izzy aprofunda os temas de preconceito e discriminação por orientação sexual.

Mia Warren é figurada como mulher negra (apenas na minissérie), mãe solo, artista e bissexual (apenas na minissérie). Essa protagonista, por ser mãe solteira e barriga de aluguel, rompe com o papel da mulher construído para ser mãe dentro de uma família padronizada, ou seja, ser casada, e na nossa sociedade patriarcal, com um homem. De acordo com bell hooks:

Quando nós mulheres negras nos relacionamos com nossos corpos, nossa sexualidade, de formas que põem o reconhecimento erótico, o desejo, o prazer e a satisfação no centro de nossos esforços para criar uma subjetividade radical da mulher negra, podemos criar representações novas e diferentes de nós como sujeitas sexuais. Para isso precisamos estar dispostas a transgredir as barreiras de tradição. Não devemos nos furtar do projeto crítico de interrogar e explorar abertamente as representações da sexualidade da mulher negra que aparecem em todo lugar especialmente na cultura pop. [...] (HOOKS, 2019, p. 153 - 154).

Essa transgressão de barreiras, da mulher negra, pode ser vista no arco narrativo da personagem Mia, durante toda a série. Já na obra literária, a raça de Mia não é mencionada, e em ambas as narrativas, tanto na fábula como na trama, ela toma a decisão de ser mãe solo. Mia desiste de entregar sua filha Pearl Warren, para os pais biológicos e decide fugir para cuidar sozinha de sua filha, escondendo de Pearl o real motivo por terem uma vida nômade. O espectador e o leitor só têm o conhecimento sobre o porquê de suas fugas quase no final da minissérie e do livro, após o convívio da família Warren com a família Richardson. Vale ressaltar que, a temática da maternidade será aprofundada na próxima seção em 3.4 Maternidades Plurais.

O corpo de Mia é figurado rompendo as tradições, do que é ser mulher, uma vez que ela rompe com o socialmente esperado, em uma sociedade patriarcal. Afinal, esse ser mulher está arraigado com o conceito de família, e conseqüentemente de ser mãe e esposa. Nessa concepção, há de forma direta uma educação heteronormativa gerada pelas sociedades capitalistas, em que não há o questionamento para outras formas de orientação sexual. Logo, é esperado que essa mulher case e tenha filhos, inclusive há vários discursos religiosos que afirmam essa construção como sendo algo natural e até mesmo divino.

O ato de analisarmos esses discursos sociais, muitas vezes internalizados, é fundamental para entendermos quais são os vocabulários utilizados e propagados em nosso convívio social, inclusive, para repensarmos a nossa linguagem, que também pode ser opressora. Nessa linha, o teórico Rorty (2007) ilumina o nosso olhar para a contemporaneidade:

Em vez disso, sugere que talvez convenha pararmos de fazer aquelas coisas e fazer outras, mas não defende essa sugestão como base de critérios antecedentes comuns ao velho e ao novo jogos de linguagem. Isso porque, na medida em que a nova linguagem for realmente nova, tais critérios não existirão (RORTY, p.35, 2007).

Essa discussão da redescritção do nosso vocabulário nos estimula a olhar para a diferença, para o outro, de novas formas. É fundamental destacar que, historicamente, há uma construção para o ser mulher, do que era socialmente aceito ou não, especialmente, do ponto de vista do patriarcalismo. Na nossa sociedade patriarcal, a mulher a todo o momento histórico foi castrada de direito e educação, tornando-se dependente de uma figura masculina considerada responsável pela propriedade. Desse modo, o ser mulher nessa sociedade condiz com uma prática sexual heteronormativa,

pois inclusive sua função maternal é fundamental para a constituição da sociedade capitalista.

De forma paralela, podemos também trazer a sexualidade das protagonistas a fim de evidenciar as opressões sexuais, em que cada uma sente e vivencia dentro de suas possibilidades, e de seu contexto social. Elena como a figuração do comportamento ideal, heteronormativo e representação da família burguesa, exatamente como a sociedade capitalista exige. Já Mia, como a figuração, na obra literária como assexuada, e na série da mulher negra bissexual escolhendo ser mãe solo e mais livre de papéis sociais. Por isso, a importância de entendermos os discursos e ações de Elena e Mia, primeiramente, a fim de evidenciarmos as opressões sociais que cada uma delas sofre. Posteriormente, como as protagonistas, como mulheres e mães, interferem, de forma consciente ou não, na educação sexual de suas filhas, como modelos ou não, do que seguir e/ou fazer (item que será aprofundado na próxima seção 3.4 Maternidades Plurais).

Na série, no episódio 2 – Com semente e tudo, há uma complexidade dessas relações entre as protagonistas, que são tensionadas tanto pela discriminação racial, como por opressões sexuais. Na diegese, Elena está investigando Mia, e Mia já trabalhando na mansão, recebe um fax com várias fichas criminais com o seu nome, ou seja, ela passa, a saber, que Elena está colocando-a na posição de sujeito racializado, como suspeita, conforme debatido na seção anterior em 3.2. Violências à luz do racismo e da xenofobia. Na cena há um desconforto entre Mia e Elena, pois Mia a princípio não falou sobre o assunto e Elena queria conferir os documentos, sem conversar com Mia. Com o decorrer da cena, Elena confere as fichas e ao ver que Mia não era nenhuma das criminosas ficou mais tranquila e segue normalmente para a recepção, com suas amigas, como anfitriã do clube de leitura.

Nesse arco narrativo, Mia prepara uma mesa linda (mesmo estando indignada ao ver as fichas criminais quando estava trabalhando como doméstica na mansão dos Richardson), para a recepção que Elena iria oferecer nesse dia. O livro a ser discutido é: *“Os Monólogos da Vagina”* de Eve Ensler, conforme já demonstrado na seção anterior, uma obra que contribui para o feminismo branco. Nas palavras de Rafaia Zakaria:

O artigo de Ensler na Glamour demonstra como o complexo do salvador branco se intersecciona com o feminismo no século XXI. Uma mulher branca assume a tarefa de “falar por” “outras” mulheres estupradas e brutalizadas, posicionando-se como sua salvadora, o canal pelo qual a emancipação precisa passar. Esse é também um exemplo de como a condição do “de lá” existe como um parâmetro em relação ao qual o sucesso das mulheres do

Ocidente pode ser julgado. “Como somos sortudas”, as leitoras do artigo de Ensler são encorajadas a concluir, balançando a cabeça enquanto lamentam as circunstâncias das mulheres que vivem em partes menos civilizadas do mundo. É notável que nomear ou apagar as identidades de mulheres de cor está inteiramente no capricho da mulher branca que conta a história. Em casos em que pessoas deveriam ser mencionadas nominalmente, como as enfermeiras e outras funcionárias do hospital (que talvez tirassem a atenção do papel central da mulher branca como salvadora), elas são deixadas de fora; em outros, quando a confidencialidade seria de grande ajuda, como não fotografar vítimas como “Nadine”, nos é dito que ela concordou em ser fotografada se o seu nome fosse alterado. (ZAKARIA, p.32-33, 2021).

A autora nos alerta em questionarmos como as mulheres brancas podem se manter em um papel de branca salvadora, especialmente, a não dar voz a outras mulheres oprimidas. Na série, há uma roda de conversa feita por mulheres brancas, que se reúnem para discutir a obra. Além disso, ainda nessa cena, é evidente o incômodo de todas as mulheres presentes, com exceção de Mia, mulher negra, em discutir os temas abordados na peça de teatro. Posteriormente, no episódio 3 – o telespectador tem o conhecimento de mulheres que não foram participar nesse dia por conta do tema.

O debate, sugerido pela ginecologista de Elena, as deixam desconfortáveis, propondo que essas mulheres olhem para a sua própria feminilidade. Há vários comentários entre elas de desconforto ao falar sobre o clitóris, inclusive uma dela diz: *‘Não é sempre assim. Mês passado lemos: A Nova Paixão de Stella.’*

Figura 40: Episódio 2 – 32’36



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, a autora Celeste Ng participa, conforme demonstramos no capítulo 2, ela é a personagem que está de rosa. A outra personagem, que menciona que não é sempre assim, ressalta a leitura de uma comédia romântica. Nesse ínterim, Mia, ao trabalhar como doméstica e ao servir, está prestando atenção no que está sendo comentado pelas mulheres no grupo. Ela consegue perceber várias gafes que Elena está falando, pois claramente não entendeu o livro. Mia então entra na conversa e salva Elena, interpretando os seus comentários como uma metáfora. De acordo com Richard Rorty é preciso entender a definição de metáfora:

“[...] Os românticos atribuem a metáfora a uma faculdade misteriosa, chamada ‘imaginação’, uma faculdade que supõem encontrar-se no próprio centro do eu, no âmago profundo do coração. Enquanto o metafórico parece irrelevante para os platônicos e positivistas, o literal afigura-se irrelevante para os românticos. É que os primeiros julgam que o objetivo da linguagem é representar uma realidade oculta que está fora de nós, e os últimos crêem que sua finalidade é expressar uma realidade oculta que está dentro de nós.” (RORTY, p.50, 2007).

Nessa acepção, a metáfora deveria ser vista como a figuração da nossa visão de mundo e posicionamentos internos, com o que de fato acreditamos. É importante retornar aos espelhamentos, com o intuito de iluminar as tensões da narrativa televisiva, para o entendimento dessa reunião entre mulheres, e a retratação da branca salvadora. No cinema, conforme os estudos de Ismail Xavier, a metáfora também pode se vista como estratégia na construção da cena:

Dentro do projeto de revelação do mundo para o olhar, os efeitos do *close-up* logo adquirem a condição de emblema das virtudes da nova arte. Mais do que a montagem - sua condição prévia -, o *close-up*, na França e nos Estados Unidos, atrai o elogio dos cinéfilos como ponto de condensação de um drama que se faz pelo movimento dos olhos o que vê e o que é visto-e pela trama formada pela sucessão de detalhes enganadores e reveladores. Como movimento em direção à intimidade, é visto como potência maior do cinema que, muito cedo, impressionou a todos pela sua capacidade de devastação das intenções ocultas, do pequeno gesto fora do alcance dos interlocutores, do movimento facial que trai um sentimento. Não foi preciso a manifestação da crítica: cineastas e produtores conduziram as experiências reveladoras da força dramática do rosto isolado na tela, e Griffith, usando a tradicional metáfora, muito antes de 1920 já instruía seus atores para a importância dos olhos – “janela da alma” -, trazidos para perto no *close-up*, disponíveis para o exame. (XAVIER, 2003, p.40).

A maioria das cenas da minissérie utiliza a técnica se *close-up*, essa estratégia conforme nos ensina Ismail Xavier, transmite ao espectador a metáfora da janela da alma, de cada personagem. Nessa concepção, podemos perceber as reações de cada personagem, especialmente, das protagonistas. Afinal, há também uma relação entre planos *campo/contra-campo* evidenciando ora o rosto de uma ora o da outra.

Ainda no episódio 2, a ironia da cena do clube de leitura também é evidente, ao nos depararmos com a concepção do trabalho doméstico, que ocorre para além do esperado, ou dito, socialmente. Mia, figurando a classe oprimida, entra na conversa elitizada e demonstra que sabe sobre o que as mulheres da classe dominante estão discutindo, ou seja, ela como classe oprimida tem mais conhecimento científico do que sua patroa, classe opressora.

Figura 41: Episódio 2 – 34'56



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Aqui já temos um embate do que é esperado para um senso comum, em que muitas vezes as domésticas são orientadas a não dar sua opinião ou a não falar em reuniões, e sim apenas servir. Por fim, podemos também utilizar essa cena para a construção e reconstrução das protagonistas, conforme propomos no item 3.1 desta tese. Como técnica de montagem há o uso da *câmera alta* no rosto de Mia acima do rosto de Elena, pois a mesma está sentada, bem como *campo e contracampo*. Essa técnica também passa a impressão de que Mia está acima de Elena, nesse caso, na composição da cena. Dessa forma, há uma escolha técnica de montagem televisiva, para transmitir também essa mensagem para o espectador.

Com o decorrer da diegese, com o discurso de Mia, ironicamente, o espectador tem o conhecimento de que biologicamente, muitas das mulheres ali presentes nunca viram o seu próprio clitóris, inclusive, Elena posteriormente relata isso para Mia, ao ficarem sozinhas. Outro fator importante, é que quando Mia defende Elena, ao se

utilizar da vagina como metáfora (RORTY, 2007), podemos entender também de forma irônica, que ela está sugerindo um reconhecimento interno do que somos e não apenas para algo físico, desperta ainda em Elena para de fato ela reconhecer seus privilégios e concomitantemente também pode educar o espectador. Em 35'46, Mia diz: *“Como podemos nos enxergar quando temos medo de ver realmente quem somos?”* No debate, é Mia que se sobressai e não as mulheres brancas.

Vale salientar que essa opressão sentida por nós mulheres, inclusive em não nos reconhecermos, tanto fisicamente e muitas vezes em essência (psicologicamente e emocionalmente), também está atrelada à opressão patriarcal. Conforme nos ensina Luiza Bairos:

O uso do conceito mulher traz implícito tanto a dimensão do sexo biológico como a construção social de gênero. Entretanto, a reinvenção da categoria mulher frequentemente utiliza os mesmos estereótipos criados pela opressão patriarcal – passiva, emocional etc. – como forma de lidar com os papéis de gênero. Na prática, aceita-se a existência de uma natureza feminina e outra masculina, fazendo com que as diferenças entre homens e mulheres sejam percebidas como fatos da natureza. **Dessa perspectiva, a opressão sexista é entendida como um fenômeno universal sem que, no entanto, fiquem evidentes os motivos de sua ocorrência em diferentes contextos históricos e culturais.** Para definir opressão, o feminismo lança mão do conceito “experiência”, segundo o qual “opressiva” seria qualquer situação que a mulher defina como tal, independentemente de tempo, região, raça ou classe social. Cabe notar que essa definição, ao mesmo tempo em que reforça um dos aspectos definidores do feminismo em relação a outros sistemas de pensamento – a importância da subjetividade em oposição a objetividade –, também abre a porta para as generalizações. Isso, associado ao maior acesso aos meios de propagação de ideias por certos grupos, sem dúvida contribuiu para que experiências localizadas fossem tomadas como parâmetro para as mulheres em geral. (BAIROS, 2023, grifo nosso).

Sendo assim, Luiza Bairos traz a pauta para a diferença de lutas dentro do feminismo, bem como, na própria definição do ser mulher, evidenciando que esse conceito pode ser universal, mas não deveria ser. Na série, a construção dos papéis sociais do que é esperado por ser mulher também pode ser questionada. Ainda no debate a ginecologista questiona Elena, em 34'27, *“Eu não tenho filhos. Minha vagina é irrelevante? e a Linda, por falar nisso?”*. Posteriormente, o espectador terá conhecimento de que Linda, melhor amiga de Elena, teve vários abortos espontâneos. Desse modo, as perguntas que são feitas podem levar também o espectador a questionar, por exemplo, o papel da maternidade. Este, por sua vez, é enfatizado também como opressão em nossa cultura pela sociedade patriarcal, inclusive em nossos dias, e será analisado no próximo item 3.4 Maternidades Plurais, desta tese.

Ainda, no episódio 2, após a finalização do clube de leitura. Elena e Mia conversam sozinhas. Nesse momento, Mia explica para Elena que viu a ficha criminal

no fax e que mentiu que tinha referência. Ela menciona que como mãe solo, já teve problemas anteriores para alugar um imóvel, por isso, pediu para que o seu chefe no restaurante Lucky Palace ligasse para ela simulando que ela de fato teria uma referência. No entanto, isso não fazia dela uma criminosa.

Aqui então, há uma nova tensão, sobre os privilégios que cada uma tem. Elena, como patroa, convida Mia, como empregada, para tomar uma taça de vinho e ambas conversam sobre maternidade e principalmente sobre a sexualidade de cada uma delas. Vale ressaltar que nesse diálogo, Elena acredita que está conversando como uma amiga. No entanto, essa dinâmica já foi evidenciada na seção anterior no item 3.2 Violências à luz do racismo e da xenofobia, sobretudo, com a análise e desfecho do episódio 4.

Nessa cena ainda, é preciso evidenciar a tensão sobre a sexualidade feminina. A conversa entre as protagonistas se dá também a partir de um quadro de aranha que Elena viu na casa de Mia, no início do episódio 2.

Figura 42: Episódio 2 – 12’37



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nas palavras de Mia, ela conta que teve ajuda de uma amiga para fazer o quadro, que em sua visão retrata também a sua própria sexualidade. Além disso, esse diálogo também aponta para uma provocação em expor “*Partes nossas que temos medo de enxergar.*” Vale ressaltar, que essa obra de arte, pode ser vista como uma metáfora (RORTY, 2007), ou seja, para ampliar o olhar feminino para a sua própria sexualidade, para além dos papéis sociais e consequentemente das opressões sociais.

Figura 43: Episódio 2 – 44'03



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nesse diálogo, a série traz a pauta em como nós mulheres podemos nos reconhecer, tanto internamente como externamente. A metáfora do quadro, sugere ir além do conhecimento do seu corpo físico, provocando assim, um autoconhecimento do que queremos, do que somos e buscamos, de reconhecer inclusive nossos medos e anseios. (RORTY, 2007). Além disso, podemos ver também a técnica de *close-up* nos rostos de cada protagonista, reafirmando a janela da alma de cada uma. (XAVIER, 2003).

Na cena, o espectador tem o conhecimento de que Elena, ao figurar uma mulher heterossexual, nunca sequer tinha se permitido olhar sua própria vagina, sem domínio e conhecimento de seu corpo, nesse caso, fisicamente. Já Mia, ao figurar, uma mulher bissexual traz consigo toda a liberdade e autonomia de sua própria sexualidade. Essa dualidade pode ser figurada também no retrato que Mia fez, ao misturar a aranha com a sua própria vagina e ao mencionar que teve ajuda, fica subentendido que ela não estava sozinha ao fazer a fotografia. Posteriormente, o espectador saberá que quem estava com ela nesse dia foi a sua professora Pauline Hawthorne, protagonizada por Anika Noni Rose.

Portanto, há uma redescritção da sexualidade feminina do ponto de vista patriarcal, e ao domínio do corpo da mulher, meramente como ato de reprodução sexual, do ponto de vista do patriarcado. A liberdade, o prazer é colocado em xeque, principalmente, quando há o debate da sexualidade, para além de regras e padrões

sociais, em especial, na construção de gênero e na imposição do que é esperado em ser mulher dentro da nossa sociedade capitalista. De forma paralela, cada protagonista traz consigo essa dualidade nas suas vivências profissionais e pessoais, bem como, em seus âmbitos familiares. Elena ao tentar seguir as regras e padrões sociais esperados, e Mia ao tentar seguir seu próprio impulso de vida.

Conforme nos ensina bell hooks a retratação do corpo feminino negro, para além de estereótipos sociais, é pouco explorado dentro do Cinema. Em suas palavras:

Há poucos filmes que exploram questões da sexualidade feminina de formas que intervêm e rompem com as representações convencionais. O curta-metragem *Dreaming Rivers* [Rios de Sonhos] (1989), feito pelo coletivo negro britânico Sankofa, justapõe a representação idealizada da mulher negra como mãe com a de sujeita sexual, mostrando adultos infantilizados encarando suas ideias estreitas de identidade de mulher negra. O filme destaca a sexualidade autônoma da mulher negra madura, que existe separada do seu papel como mãe e curadora. *The Passion of Remembrance* [A paixão da recordação] (1986), outro filme do Sankofa, apresenta novas representações vibrantes do corpo negro e da sexualidade da mulher negra. Numa cena erótica brincalhona, duas mulheres negras, um casal de lésbicas, vestem-se para sair. Como parte de sua celebração celebratória, elas dançam juntas, pintam os olhos, admiram suas imagens no espelho, exultantes com seus corpos negros. Rebolam ao som de uma canção que repete o refrão: “vamos nos soltar” sem conjurar imagens de uma sexualidade colonizada barata em exposição para a imaginação racista/machista. O prazer delas como a imagem sugere, emerge de um contexto erótico baseado em compromisso com políticas e feministas e antirracistas. Quando olham no espelho e focam em partes específicas do corpo (os lábios volumosos e os bumbuns), o olhar é de reconhecimento. Vemos o seu prazer e alegria de ser quem são. (HOOKS, 2019, p. 152-153).

A série avança ao figurar Mia como bissexual e, sobretudo, ao demonstrar sua autonomia e liberdade, em ter domínio desse corpo feminino negro, para além das representações sociais, conforme demonstrado por hooks. Esse retrato dessas mulheres no corpus, e do entendimento de suas próprias sexualidades são fundamentais também para identificarmos, o machismo e o sexismo, dentro do nosso contexto contemporâneo.

Nessa linha, no episódio 3, Mia foi contratada por Elena como fotógrafa para registrar o aniversário da bebê Mirabelle McCullough que na verdade era May Ling Chow, filha de Bebe (conforme já analisado na seção anterior). Durante a festa, quando ela está trabalhando, há uma conversa entre Bill Richardson, o esposo de Elena, e o anfitrião da festa, Sr. McCullough, esposo de Linda ao olharem Mia trabalhando. Nas palavras do Sr. McCullough: “*É a mulher que vai todos os dias na sua casa? – E a Elena não se importa?*” Bill Richardson: – “*Foi ideia dela.*” Sr. McCullough: *Está de sacanagem. Eu queria ser você.*”

Figura 44: Episódio 3 – 39´56



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, há uma sexualização do corpo negro, por parte do anfitrião de forma explícita. Nesse ângulo de visão, o espectador vê pelo olhar de Bill Richardson, ou seja, pelo ponto-de-vista dele, *câmera subjetiva*. Bill Richardson não se opõe e abaixa a cabeça, dizendo que é ideia de Elena ter Mia em sua casa todos os dias. Aparentemente, o espectador pode achar que o Sr. Richardson não compactua desse ponto de vista machista e sexista, porém, de forma implícita ele também concorda, especialmente, por não defender Mia, ou seja, perpetua o mesmo discurso. O patriarcado aqui opera também na relação de poder, entre oprimido e opressor, em gênero, classe e raça.

Além disso, essas relações de poder também podem ser destacadas dentro desse funcionamento estrutural do sistema patriarcal, inclusive, a partir do ponto de vista, do que é esperado socialmente pelas mulheres brancas heteronormativas ricas. Estas, por sua vez, em sua maioria, são educadas para não conversarem sobre sexo, especialmente, pelo pretexto da moralidade. Essa prática é baseada muitas vezes em dogmas religiosos, como, se falar “sobre isso” fosse um pecado. Outra falácia, muito comum encontrada em nossa sociedade, principalmente, a partir da construção conceitual de religião, família e gênero. Desse modo, as próprias mulheres se autorregulam e coagem umas às outras.

Nessa concepção, ainda nessa festa de aniversário. Elena encontra a mãe de April (amiga de infância de Izzy sua filha caçula), e a questiona por não ter ido ao clube de leitura em sua casa. A amiga responde de forma ríspida e irônica que: “*O tópico me pareceu inconveniente*”.

Figura 45: Episódio 3 – 40'18



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, há várias tensões que são jogadas para o espectador, especialmente, no que se refere a questão dessa sexualidade imposta, nesse convívio social; primeiramente entre as mulheres adultas e posteriormente entre suas próprias filhas. A mãe de April questiona Elena perguntando se sabe o que sua filha fez. Vale ressaltar que Izzy já está sofrendo *bullying* na escola. Izzy e Elena não possuem um bom relacionamento, e sua filha não se sente acolhida pela mãe, consequentemente quase não conversam.

Vale ressaltar que nessa festa, o espectador consegue visualizar a dualidade que as protagonistas enfrentam. Por um lado, Elena que é cobrada socialmente pela discussão do clube de leitura e a criação de sua filha, por outra mulher branca heterossexual e rica. Por outro lado, em como Mia é enxergada pelo anfitrião e seu patrão na festa, a partir de um olhar machista e sexista. Nesse sentido, essa dualidade também está no âmbito social e de convívio entre elas, muitas vezes no mesmo espaço, mas em que cada uma está sendo julgada, de uma forma ou de outra, seja por homens e mulheres.

Portanto, é fundamental entendermos esse ser mulher, e os outros distintos papéis sociais, como o de ser mãe, dentro desse sistema patriarcal, que impõe regras e que são impostos no maternar de cada uma delas. Afinal, é preciso analisar como cada protagonista trata seus filhos, podendo inclusive reproduzir um discurso opressor, bem como, como cada uma delas sente essas opressões sociais (tanto as mães e

principalmente, suas filhas, também como mulheres), sobretudo, em nossa sociedade capitalista.

Na obra literária, fica evidente que tanto Elena como Bill não conversavam com os filhos sobre sexo. Ao final da fábula, quando Elena acredita que Trip seu filho mais velho e Pearl fizeram um aborto, por meio do narrador onisciente podemos evidenciar que:

Passou a manhã inteira pensando no que fazer. Confrontar Trip? Confrontar Pearl? Confrontar os dois juntos? Elena e o marido não conversavam com os filhos sobre suas vidas amorosas. Ela só tinha abordado Lexie e Izzy quando as duas haviam menstruado pela primeira vez para falar sobre suas responsabilidades. (“Vulnerabilidades”, corrigira Izzy, saindo do quarto.) Mas, em geral, preferia acreditar que seus filhos eram inteligentes o bastante para tomar as próprias decisões, que a escola os tinha preparado bem com todo o conhecimento necessário. Se estavam aprontando — como pensava naquilo com eufemismo —, ela não precisava e nem queria saber. Ficar diante de Trip e daquela menina e dizer que sabe o que eles têm feito parecia algo tão mortificante quanto despir os dois. (NG, 2018, p.369-370).³⁸

Além disso, nesse trecho, por meio do narrador onisciente é demonstrado que Izzy sempre corrige de alguma forma a sua mãe. Dessa forma, é importante ressaltar que Izzy Richardson como filha de Elena, colabora com essas tensões familiares, principalmente, do ponto de vista de Elena, que não gosta de ser confrontada.

Izzy é figurada como a caçula da família, adolescente branca, solteira, estudante e lésbica (apenas na minissérie). O seu arco narrativo é recriado com outras tensões, em especial, por sofrer *bullying* na escola e por ser lésbica. Izzy é vista como a “louca”, a “ovelha negra” da família, por desobedecer às regras sociais e familiares, e, assim, é entendida como um problema e sua voz sempre é silenciada. É importante destacar que os conflitos que Izzy enfrenta ocorrem concomitantemente com a sua sexualidade, tanto no âmbito público, escola, como no privado, família.

A mãe de Izzy, Elena, é extremamente controladora e tenta a todo o momento fazer com que a caçula obedeça às suas regras. Na maioria das vezes Izzy contrargumenta, mas Elena a trata apenas como uma rebelde. Esse embate entre mãe e filha é

³⁸ All morning she thought about what to do. Confront Trip? Confront Pearl? Confront them both together? She and her husband did not speak to the children about their love lives—she’d had a talk with Lexie and Izzy, when their periods had started, about their responsibilities. (“Vulnerabilities,” Izzy had corrected her, and left the room.) But in general she preferred to assume that her children were smart enough to make their own decisions, that the school had armed them well with knowledge. If they were up to things—as she euphemistically thought of it—she didn’t need, or want, to know. To stand in front of Trip and that girl and say to them, I know what you’ve been doing—it seemed as mortifying as stripping them both naked. (NG, 2020, p. 354-355).

retratado desde o primeiro episódio e nos auxilia a constatar que a família Richardson é um retrato da concepção de uma família burguesa, conforme argumenta Maria Lugones:

[...] O sistema de gênero é heterossexualista, já que a heterossexualidade permeia o controle patriarcal e racializado da produção – inclusive de conhecimento – e da autoridade coletiva. Entre os homens e as mulheres burgueses brancos, a heterossexualidade é compulsória e perversa, provocando uma violação significativa dos poderes e dos direitos dessas mulheres e servindo para a reprodução e controle sobre a produção. As mulheres burguesas brancas são circunscritas nessa redução de suas personalidades e poderes através do acesso sexual obrigatório (LUGONES, p.78, 2020).

Elena retrata a mãe responsável pela educação dos filhos, inclusive trabalha apenas meio período para ter mais contato com eles. Esse controle também é estabelecido na sua vida sexual, ela e o marido transam apenas de quarta e sábado, maneira que ela encontrou para controlar a gravidez após o nascimento da quarta filha Izzy. A rotina e a ordem familiar são estabelecidas por meio de um planner que fica na cozinha elaborado pela mãe e é seguida por todos os membros, com exceção da caçula que não se encaixa aos padrões que a mãe tenta moldá-la.

Na obra literária *Izzy*, é retratada pelos irmãos para Pearl (filha de Mia) da seguinte forma:

[...] — É a única coisa que Izzy realmente leva a sério — explicou Lexie.
 — Não — retrucou Trip. — Izzy leva tudo muito a sério. Esse é o problema dela.
 — O irônico — disse Lexie, certa tarde — é que daqui a dez anos vamos ver Izzy no Springer.
 — Sete — corrigiu Trip. — Oito, no máximo. “Jerry, me tire da prisão!”
 — Ou “Minha família quer me internar” — emendou Lexie, concordando.
 Moody se remexeu, incomodado, em seu assento. Lexie e Trip tratavam Izzy como se ela fosse um cachorro que pudesse ficar raivoso a qualquer instante, mas aqueles dois sempre tinham se dado bem.
 — Ela é um pouco impulsiva, só isso — disse ele a Pearl.
 — Um pouco impulsiva? — questionou Lexie, rindo. — Você ainda não a conhece direito, Pearl. Vai ver só.
 Então as histórias começaram a jorrar aos montes, e Jerry Springer foi temporariamente esquecido.
 Aos dez anos, Izzy fora pega de surpresa entrando na organização de proteção aos animais Humane Society, numa tentativa de soltar todos os gatos.
 — São como prisioneiros no corredor da morte — dissera ela.
 Aos onze, sua mãe — convencida de que Izzy era estabanaada ao extremo — a inscrevera em aulas de dança para melhorar sua coordenação motora. O pai insistiu que ela tentasse por pelo menos um semestre antes de desistir. Em todas as aulas, Izzy se sentava no chão e se recusava a se mexer. No dia da apresentação, Izzy escreveu NÃO SOU SUA MARIONETE — com a ajuda de um espelho e uma caneta hidrográfica — na testa e nas bochechas logo antes de subir no palco, onde ficou de pé, completamente imóvel, enquanto os outros, desconcertados, dançavam ao seu redor.
 — Achei que mamãe fosse morrer de vergonha — disse Lexie. — E no ano passado? Mamãe achou que ela estava usando muitas roupas pretas, então

comprou um monte de vestidinhos bonitos. Izzy os enfiou em uma sacola de compras, pegou o ônibus até o centro da cidade e deu tudo para uma pessoa na rua. Mamãe a colocou de castigo por um mês.

— Ela não é louca — protestou Moody. — Só não pensa. (NG, 2018, p. 58-59).³⁹

Na transposição, a minissérie retrata desde o primeiro episódio, que Izzy vivencia o *bullying*, o desconforto com sua ex-melhor amiga de infância e os conflitos com a mãe. Ela coloca fogo no seu próprio cabelo, não se enquadra nas roupas que a sua mãe escolhe, recusa-se a tocar na orquestra e escreve na própria testa: *‘Não sou sua marionete’*.

Figura 46: Episódio 1 – 42’49



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

³⁹[...] “The only thing Izzy actually takes seriously,” Lexie explained. “No,” Trip countered, “Izzy takes everything too seriously. That’s her problem.”

“The ironic thing,” Lexie said one afternoon, “is that in ten years we’re going to see Izzy on Springer.”

“Seven,” Trip said. “Eight at most. ‘Jerry, Get Me Out of Jail!’”

“Or ‘My Family Wants to Commit Me,’” Lexie agreed.

Moody shifted uncomfortably in his seat. Lexie and Trip treated Izzy as if she were a dog that might go rabid at any minute, but the two of them had always gotten along. “She’s just a little impulsive, that’s all,” he said to Pearl.

“A little impulsive?” Lexie laughed. “You don’t really know her yet, Pearl. You’ll see.” And the stories began to pour out, Jerry Springer temporarily forgotten.

Izzy, at ten, had been apprehended sneaking into the Humane Society in an attempt to free all the stray cats. “They’re like prisoners on death row,” she’d said. At eleven, her mother—convinced that Izzy was overly clumsy—had enrolled her in dance classes to improve her coordination. Her father insisted she try it for one term before she could quit. Every class, Izzy sat down on the floor and refused to move. For the recital—with the aid of a mirror and a Sharpie—Izzy had written NOT YOUR PUPPET across her forehead and cheeks just before taking the stage, where she stood stock-still while the others, disconcerted, danced around her.

“I thought Mom was going to die of embarrassment,” Lexie said. “And then last year? Mom thought she wore too much black and bought her all these cute dresses. And Izzy just rolled them up in a grocery bag and took the bus downtown and gave them to some person on the street. Mom grounded her for a month.” “She’s not crazy,” Moody protested. “She just doesn’t think.” (NG, 2020, p. 48-49).

Nessa cena, há como técnica de montagem o *close-up* entre mãe e filha, bem como, a posição da câmera em *campo e contracampo*. A câmera enfoca Izzy e sua mãe ao mesmo tempo, tal recurso transmite para o espectador a tensão desse momento:

[...] Mas porque câmera e montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena; em particular, aquela proximidade extrema do corpo que faz com que o rosto, as mãos e os olhos alcancem um patamar inusitado de expressão e significação, desde que na exploração desse potencial específico o cineasta seja capaz de criar um estilo. (XAVIER, 2003, p. 87).

Ainda nessa cena, a qual ocorre durante a apresentação da orquestra, percebemos a existência de uma mensagem direcionada em específico para a mãe e a ex-amiga, ao mesmo tempo em que a personagem demonstra sua coragem perante o convívio social, pois, expõe tal ação para todo o público presente na apresentação, ou seja, para relações interpessoais fora do espaço privado. A técnica utilizada é a de *close-up* tanto da filha como da mãe, em que o espectador, é levado a sentir a emoção de ambas. Além disso, Izzy também reforça o seu posicionamento e não ser manipulada, que ela sabe exatamente o que se passa nas suas relações sociais, especialmente, a discriminação que sofre por sua sexualidade e conseqüentemente não se encaixar em normas e padrões sociais.

Ainda no episódio 1, Mia e Izzy se conhecem. Há uma inovação na ficção seriada ao retratar essa cena, sobretudo, pelo olhar da arte. Mia ao chegar à mansão vê Izzy na frente da casa pintando um móvel com um spray. Ela tira duas fotografias de Izzy, uma dentro de seu carro e outra já bem próxima, deixando que Izzy perceba. Há o seguinte diálogo: Izzy: “*O que você está fazendo?*” Mia: “*Cadê a Pearl?*” Izzy: “*Minha mãe odiaria isso, pisar na grama.*” Mia: “*E quanto a spray preto?*”. Izzy: “*Ela está vendo TV com o pessoal*”. Mia: “*Conhece uma marca chamada Rust-Oleum? É duas vezes melhor, pela metade do preço. Nós artistas temos que nos unir.*”

Figura 47: Episódio 1 – 51’46



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Vale lembrar que, no segundo episódio, ocorre a sua aproximação com Mia Warren, quando Mia começa a trabalhar de empregada doméstica na mansão. Esse processo de identificação só aumenta no decorrer da série, principalmente, por terem um diálogo livre de preconceitos e a arte como um amor em comum. Na obra literária, podemos ver a seguinte descrição de quando as personagens se conhecem:

— Ah — disse a menina. — É você. A aprendiz de doméstica. Digo, a inquilina-barra-faxineira.
Mia soubera da versão da história por Pearl no dia anterior.
— Eu me chamo Mia — disse ela. — Imagino que você seja Izzy.
Izzy sentou-se em um dos banquinhos altos e acrescentou:
— A louca.
Mia limpou cuidadosamente a bancada.
— Ninguém falou nada assim para mim.
Enxaguou a esponja e colocou-a no lugar para secar.
Izzy ficou calada e Mia começou a limpar a pia. Quando terminou, ligou a grelha. Então pegou um pedaço de pão, cobriu-o de manteiga e salpicou açúcar generosamente, colocando tudo no forno até o açúcar derreter, formando um caramelo borbulhante e dourado. Pôs outra fatia de pão por cima, cortou o sanduíche ao meio e colocou o prato diante de Izzy; era uma sugestão, não uma ordem. Algo que às vezes fazia para Pearl, quando a menina estava tendo o que Mia chamava de “um dia daqueles”. Izzy, que ficou observando em silêncio ainda que com interesse, não disse nada mas puxou o prato. Pela sua experiência, quando alguém tentava fazer algo para ela, era por dó ou desconfiança, mas aquele gesto simples pareceu ser apenas o que era: uma pequena gentileza sem compromissos. Quando ela comeu o último pedaço do sanduíche, lambeu a manteiga dos dedos e ergueu os olhos.
— Então, quer saber o que aconteceu? — indagou, e a história toda veio à tona. (NG, 2018, p.99-100).⁴⁰

⁴⁰ “Oh,” she said. “It’s you. The indentured servant. I mean, the tenant slash-cleaning lady.”

Mia had heard a thirdhand version of events from Pearl the day before. “I’m Mia,” she said. “I’m guessing you’re Izzy.”

Izzy settled herself onto a bar stool. “The crazy one.”

Na obra literária, essa aproximação se dá pelo viés do trabalho doméstico e não da arte. No episódio 2, há outra inovação em que Mia está vendo os desenhos de Izzy no quarto dela, aqui já trabalhando na mansão. Izzy a surpreende e Mia mostra os desenhos balançando a cabeça, questionando-a por esse gesto. Há o seguinte diálogo: Izzy: “São só uns rabiscos bizarros.” Mia: “Adoro coisas bizarras.” Elas riem. Posteriormente, há um corte e há um *close-up* em um pão saindo do forno.

O ato de cuidado que Mia teve com Izzy é transposto na minissérie, quando faz o pão para ela. Mia entrega o pão para Izzy e há o seguinte diálogo: Izzy: “Valeu”. Mia: “De nada”. “Faço isso para a Pearl, quando ela está em um dia ruim.” Izzy: “Quem falou que foi ruim?” Izzy: “Viu o calendário doentio?” Mia: “Difícil não ver.” “Foi muito ruim.” Izzy: “Foi. Um monte de bullying. Sabe... Fiona Apple tem razão. O mundo é uma palhaçada.” [...] Mia: “E você não vai fazer nada? Se não se defender, quem vai?”

Figura 48: Episódio 2 – 17’49



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Mia wiped the counter carefully. “No one’s said anything like that to me.” She rinsed the sponge and set it in its holder to dry.

Izzy lapsed into silence and Mia began to scour the sink. When she had finished, she turned on the broiler. Then she took a piece of bread from the loaf in the bread box, spread it with butter and sprinkled it thickly with sugar, and set it in the oven until the sugar had melted to a bubbling, golden caramel. She set another piece of bread on top, cut the sandwich in two, and set it in front of Izzy—a suggestion, not a command. It was something she did sometimes for Pearl, when she was having what Mia called “a low day.” Izzy, who had been watching silently but with interest, said nothing but pulled the plate toward her. In her experience, when someone tried to do something for her, it came from either pity or distrust, but this simple gesture felt like what it was: a small kindness, with no strings attached. When she had finished the last bite of sandwich, she licked butter from her fingers and looked up.

“So you want to hear what happened?” she asked, and the whole story emerged. (NG, 2020, p. 86-87).

Nesse contexto, Mia demonstra uma escuta ativa para Izzy e uma preocupação real com seus conflitos, aos poucos uma relação de confiança mútua é estabelecida. Nesse episódio, ela inclusive verbaliza o *bullying* que sofre na escola para Mia. Na escola, essa agressão ocorre em vários episódios e de várias formas, seja no apelido ‘Ellen’ (por conta de Ellen DeGeneres, que em 1997 assumiu ser lésbica nos EUA), a foto de uma mulher lésbica em sua partitura, na capa de uma revista como tema: ‘*Sou Gay sim*’ colocada no seu armário de forma anônima, enfim, apresentando os vários momentos em que Izzy sentiu-se muito sozinha.

Figura 49: Episódio 1 – 7’33



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

A minissérie traz para o mundo ficcional questões reais do cotidiano americano, como, por exemplo, a comparação com Ellen DeGeneres e a capa de revista apontando sua sexualidade. Além disso, dialoga também com o seu contexto narrativo, ao retratar uma história que se passa na década de 1990, trazendo verossimilhança para a narrativa, com a estratégia de trazer a revista bem como temas tabus da época, que inclusive ainda se mantém em nossa sociedade, sobretudo, por meio da violência. Dessa forma, também contribui para a uma crítica social ao promover entre seus telespectadores a relevância dessas pautas, para além das câmeras.

É importante ressaltar que essas violências também fazem parte de um discurso de opressão social. A crítica feminista Butler (2003) enfatiza que a diferença sexual não é meramente um fato anatômico, uma vez que a construção e a interpretação da diferença anatômica é ela própria, um processo histórico e social. Logo, o par sexo-gênero não está solidificado, pois encontra-se em constante construção. Em suas palavras:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher, decorre de que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Com uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações (BUTLER, 2003, p. 58).

A estudiosa questiona a definição do ser mulher, propondo uma revisão da terminologia e essa definição deveria estar aberta para modificações. Nessa concepção, Butler combate aos padrões socialmente impostos do que essas mulheres devem ou podem ser, inclusive nos ajuda a entender essas opressões no convívio social. No entanto, é sabido que isso ainda não ocorre, especialmente, em nossa sociedade autoritária e sexista, como é demonstrado na série, no qual o discurso dominante inclusive se dá em questões familiares.

Um aspecto desta questão é exposto no episódio 3, durante um jantar da família Richardson, quando ocorre uma discussão entre os irmãos, na qual Trip diz: *‘Por isso te chamam de Ellen’*.

Figura 50: Episódio 3 – 12’15



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Aqui fica evidente que os irmãos sabiam que Izzy sofria *bullying* e ninguém fazia nada. No jantar, o pai levanta a voz e diz: *‘Trip! Já chega!’*, Izzy sai da mesa; a família continua jantando e a mãe pergunta: *‘Desculpe. Por que chamam a sua irmã de Ellen?’* Moody responde: *‘Como a DeGeneres, mãe.’* Elena diz: *‘Por ser engraçada?’* Moody responde: *‘Não.’* Há um silenciamento na mesa, a família continua jantando normalmente. Desse modo, esta cena explícita a questão da opressão social, de como ela é constante, inconsciente e facilmente reintegrada no cotidiano feminino, afinal, os irmãos por não combaterem o preconceito vivenciado por Izzy, também se tornam preconceituosos, seja nas suas relações privadas, no caso da família, seja nas relações públicas, escola.

Nas palavras de Homi Jehangir Bhabha:

O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição "recebida". Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, p. 21, 1998).

A personagem Izzy figura também as minorias, especialmente, ao trazer o debate sobre sua própria sexualidade em seu âmbito familiar. É a partir do ponto de vista dela, da filha caçula, que a família Richardson precisa repensar seus próprios padrões e valores. Nesse sentido, é nesse jantar que Elena descobre sobre a orientação sexual da filha. Logo, há uma redescritção da história, um realinhamento das fronteiras como nos ensina Bhabha, entre privado (família e festa de aniversário) e público (escola) e vice e versa.

Posteriormente, no episódio 4, ao conversar com o marido, ela constata que o marido já sabia sobre Izzy. Ele diz: *'Pelo menos ela falou para um de nós, poderia ser pior.'* Izzy se sente deslocada em relação a sua família, demonstrando ter mais confiança no pai do que na mãe para falar sobre seus conflitos, inclusive, nessa cena é explícito que o pai sabe antes da mãe sobre a escolha sexual da filha. No entanto, não é demonstrado como ocorrem esses diálogos, para o espectador o pai sabe da orientação sexual da filha, aparentemente não a julgando, mas, ao mesmo tempo, o pai assume apenas uma posição de mediador de conflitos dentro da família.

Na obra literária, por meio do narrador onisciente, a relação entre o pai e a filha caçula é retratada da seguinte forma:

O Sr. Richardson era mais tolerante com Izzy. A Sra. Richardson fora quem a segurara nos braços, quem ouvira todos os prognósticos dos médicos, os avisos terríveis sobre o que poderia acontecer com ela. Recém-formado na faculdade de direito, o Sr. Richardson estava ocupado montando o próprio escritório, trabalhando até tarde para tentar virar sócio. Para ele, Izzy parecia um pouco teimosa, mas ficava feliz em vê-la tão destemida depois de um início de vida aterrorizante. Ele se deleitava com sua inteligência, com seu espírito. Na verdade, achava que ela lembrava a mãe quando mais nova: sentia-se atraído por aquela faísca, aquela certeza de propósito, pela maneira como ela sempre sabia o que pensar e tinha um plano, pela grande preocupação com o certo e o errado — o lado mais fogueira dela, que parecia, depois de tantos anos em segurança no subúrbio, ter esfriado, reduzindo-se a uma brasa.

— Está tudo bem, Elena — dizia ele à Sra. Richardson. — Ela está bem. Deixe-a quieta.

No entanto, a Sra. Richardson não podia deixar Izzy quieta, e a sensação se espalhou por todos eles: Izzy provocando, a mãe reprimindo, então, depois de um tempo, ninguém mais se lembrava de como a dinâmica começara, só sabiam que existia desde sempre. (NG, 2018, p.145).⁴¹

A construção de Bill Richardson se dá na retratação de um pai, esposo e advogado que cumpre o esperado pelo patriarcado, ou seja, figura o homem que sai para trabalhar e que traz o sustento para a sua família. No entanto, ele não se envolve com profundidade nas relações familiares, ficando muitas vezes em uma posição de não enfrentamento, seja na relação de sua esposa com a filha, seja com ele mesmo e Elena. Assim, como vimos anteriormente, ele não enfrenta Elena em várias situações, tais como: quando a mesma decide permanecer na cidade após o término da faculdade deles; na decisão dela em ter muitos filhos; no controle dela em transar duas vezes por semana; ao Elena alugar o imóvel para Mia e posteriormente ao contratá-la para trabalhar na casa deles como doméstica; ao perceber que muitas vezes ela trata Izzy com hostilidade, etc. Enfim, Bill assume um papel de submissão às vontades de sua esposa e consequentemente de uma posição mais confortável dentro do seu ambiente familiar.

No cinema, essa retratação desse estereótipo da figura masculina fracassada ocorre na análise dos textos de Nelson Rodrigues, por Ismail Xavier, especialmente, atrelando as histórias de mulheres fortes. Segundo Ismail Xavier:

Glorinha, sem dúvida, marca a presença da tradição da *femme fatale*, a mulher como anjo-demônio: ela é mais uma dessas figuras jovens, filhas mimadas de pais ricos que fazem da humanidade um instrumento de seus desejos e caprichos, tal como Engraçadinha (*Asfalto selvagem*). No entanto, seja enquanto figura “perversa” de um egoísmo sem limites ou como inocência equivocada, essas jovens são desenhadas como resultado de um percurso familiar em que o “pecado de origem” não lhes pertence. O momento da queda está afeto à geração anterior, responsável última pela desgraça. No xadrez do dramaturgo, o nó da questão é a figura do pai incapaz de cumprir o papel que a tradição lhe reserva, “chefe da casa” que encarna ele

⁴¹ Mr. Richardson was more tolerant of Izzy. It had been Mrs. Richardson who had held her, Mrs. Richardson who had heard all the doctors’ prognoses, the dire warnings about what might be in store for her. Mr. Richardson, newly graduated from law school, was busy building his practice, working long hours in an attempt to make partner. To him, Izzy seemed a trifle willful, but he was glad to see her undaunted after such a terrifying start. He delighted in her intelligence, in her spirit. In fact, she reminded him of her mother, when she’d been younger: he’d been drawn to that spark, that certainty of purpose, how she always knew her mind and had a plan, how deeply concerned she was with right versus wrong—the fiery side of her that seemed, after so many safe years in the suburbs, to have cooled down to embers. “It’s okay, Elena,” he would say to Mrs. Richardson. “She’s fine. Let her be.” Mrs. Richardson, however, could not let Izzy be, and the feeling coalesced in all of them: Izzy pushing, her mother restraining, and after a time no one could remember how the dynamic had started, only that it had existed always. (NG, 2020, p. 131).

próprio a transgressão da norma ou a fraqueza que mina, do interior, a ordem familiar. Não por acaso, é aí que se concentra o lado patético dos desenlaces, quando, como pai corruptor ou marido fraco, a figura masculina fracassa. [...] (XAVIER, 2003, p.319).

Esse símbolo em retratar um homem fraco, também é uma estratégia da minissérie para analisarmos como o patriarcado é fraco em sua essência. Uma vez que para a constituição da família burguesa, socialmente, Bill Richardson é forte e respeitado, principalmente, no sistema capitalista, como detentor de riquezas e provedor de sua família. Vale lembrar, que Elena escolhe trabalhar apenas meio período, em seu desejo em ficar mais perto de sua família, ou seja, a família Richardson não precisa de sua contribuição financeira de forma estrutural para sobreviverem. Nessa concepção, a família é estável financeiramente e aparentemente, socialmente, a vivência familiar é tranquila. Porém, ao nos depararmos com os conflitos internos é possível notar que a essência familiar é cheia de tensões e faíscas, que tendem a explodirem conforme o andamento da narrativa, tanto na fábula como na trama.

Outro ponto relevante, que o espectador só tem o conhecimento por meio de um flashback no episódio 7, é a explicação sobre o rompimento entre Izzy e a ex-amiga. Na cena, elas estão em uma festa de calouros do ensino médio e participam de uma brincadeira, em que são desafiadas a ficarem sozinhas dentro de um armário e a se beijarem. No desenrolar do flashback, a amiga não quer beijá-la e há o seguinte diálogo: Izzy: *‘Mas a gente sempre faz isso’*, a amiga responde: *‘Não com calouros do outro lado da porta’* Izzy argumenta: *‘Não só com os seus pais na sala’*. Com isso, o espectador compreende que elas eram namoradas.

Figura 51: Episódio 7 – 2'56



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020)

Ainda nesse arco narrativo, elas se beijam e os calouros abrem a porta, no que a amiga empurra Izzy e diz para todos que foi molestada; a partir daí começa o *bullying*. É importante ressaltar que a amiga não consegue assumir a sua orientação sexual publicamente, subordinando-se, portanto, a um padrão heteronormativo demandado pelo patriarcalismo, e consequentemente por sua família. Todos esses dramas são vivenciados pela adolescente ao mesmo tempo em que busca encontrar a sua identidade e sente-se sozinha e excluída do seio de sua família.

Por outro lado, seu processo de identificação com Mia é muito rápido, Izzy ama arte e, ao longo da narrativa, descobre que Mia também é artista, pedindo inclusive para ser sua assistente. Na obra literária, essa passagem é retratada da seguinte forma:

Porém, o efeito mais duradouro dos palitos de dente acabou sobrando para a própria Izzy. Não parava de pensar no sorriso de Mia aquele dia na cozinha, a capacidade que ela viu ali de se deleitar com travessuras, com o desrespeito às regras. Sua mãe teria ficado horrorizada. Izzy reconheceu uma alma semelhante à sua, uma centelha subversiva parecida com a que sentia se acender dentro dela várias vezes. Em vez de passar a tarde inteira no quarto, Izzy começou a descer quando Mia chegava e a ficar na cozinha enquanto ela preparava o jantar, para diversão de seus irmãos. Izzy os ignorava. Estava fascinada demais com Mia para se importar. E então, alguns dias depois, Mia abriu a porta da casinha na rua Winslow e deparou com Izzy do lado de fora.

— Quero ser sua assistente — disparou Izzy.

— Não preciso de assistente — disse Mia. — E não sei se sua mãe iria gostar.

— Não ligo. — Izzy levou a mão ao batente, como se tivesse medo de que Mia fechasse a porta na sua cara. — Só quero aprender sobre o que você faz. Posso misturar seus produtos químicos, ou organizar seus papéis, tanto faz. Qualquer coisa.

Mia hesitou.

— Não posso bancar uma assistente.

— Você não precisa me pagar. Faço de graça. Por favor. — Izzy não costumava pedir favores, mas algo em sua voz indicou a Mia que aquilo era mais uma necessidade do que um desejo. — O que quer que precise ser feito, eu faço. Por favor.

Mia olhou para Izzy, aquela menina rebelde, louca e impetuosa subitamente tímida, enfraquecida e desesperada. Ela a fazia lembrar-se, por mais estranho que fosse, de si mesma naquela idade, andando pelo bairro, escalando cercas e muros em busca da foto certa, gastando o dinheiro da mãe com filmes de forma desafiadora e com uma determinação quase excessiva. Algo dentro de Izzy alcançou qualquer coisa dentro dela e pegou fogo.

— Está bem — disse Mia, abrindo mais a porta para deixar que Izzy entrasse. (NG, 2018, p.116-117).⁴²

Essa aproximação com Izzy, ocorre instantaneamente, na obra literária a autora retrata Mia e Izzy como se fossem almas gêmeas. Essa interação e identificação, no entanto, é o oposto com sua mãe Elena. Nessa perspectiva, Izzy além de não seguir as regras também tem dificuldade de conversar com a mãe sobre seus conflitos internos e, consequentemente, sobre sua orientação sexual, conforme já demonstrado.

Logo, podemos afirmar que outras camadas foram adicionadas nas vivências e experiências das personagens femininas Izzy e Mia, especialmente, no que se refere ao debate contemporâneo que perpassa um olhar para as minorias, corroborando o que afirma Linda Hutcheon:

Os negros e as feministas, os etnicistas e os gays, as culturas nativas de “Terceiro Mundo” não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e excentricidade percebida por todos. E tem havido efeitos libertadores como

⁴² The toothpicks’ most lasting effect, however, turned out to be on Izzy herself. She kept thinking of Mia’s smile that day in the kitchen, the capability she saw there to delight in mischief, in breaking the rules. Her own mother would have been horrified. She recognized a kindred spirit, a similar subversive spark to the one she often felt flaring inside her. Instead of shutting herself up in her room all afternoon, she began to come down when Mia arrived and linger in the kitchen while she cooked—much to her siblings’ amusement. Izzy ignored them. She was too fascinated by Mia to care. And then, a few days later, Mia answered the door of the little Winslow house to find Izzy outside.

“I want to be your assistant,” Izzy blurted out.

“I don’t need an assistant,” Mia told her. “And I’m not sure your mother would like it.”

“I don’t care.” Izzy put her hand on the doorframe, as if afraid Mia might slam the door in her face. “I just want to learn about what you’re doing. I could mix up your chemicals or file your papers or whatever. Anything.”

Mia hesitated. “I can’t afford an assistant.”

“You don’t have to pay me. I’ll do it for free. Please.” Izzy was not used to asking favors, but something in her voice told Mia that this was a need, not a want. “Whatever needs doing, I’ll do it. Please.”

Mia looked down at Izzy, this wayward, wild, fiery girl suddenly gone timid and dampened and desperate. She reminded Mia, oddly, of herself at around that age, traipsing through the neighborhood, climbing over fences and walls in search of the right photograph, defiantly spending her mother’s money on film. Single-minded almost to excess. Something inside Izzy reached out to something in her and caught fire.

“All right,” Mia said, and opened the door wider to let Izzy inside. (NG, 2020, p. 103-104).

efeito de deslocamento da linguagem da alienação (da não identidade) para o lugar da descentralização (diferença) [...] e o novo “e também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades (HUTCHEON, p. 90, 1991).

Dessa forma, é preciso analisar essas tensões no texto para além do centro, ou seja, visualizar como as bordas retratam e se configuram do socialmente esperado. Nesse contexto, é preciso observar que há uma redescritção da história do ser mulher, em especial, pela mudança da orientação sexual das personagens Mia e Izzy. Por isso, é importante uma leitura feminista de algumas cenas quando a temática sobre a sexualidade dessas personagens é demonstrada para o espectador.

Tal questão pode ser exibida no episódio 2, o qual se inicia com um flashback, em Maio de 1983, de Mia mais jovem transando dentro do carro com um homem. Na cena, há uma câmera em *travelling* que demonstra inicialmente um carro balançando, enfatizando depois os personagens em primeiro plano transando. Além disso, há um *close-up* para uma pequena estátua da liberdade, que está pendurada no retrovisor interno, e depois nos rostos dos personagens. Quando sua bebê acorda, o espectador vê a bebê no carro, e Mia interrompe o ato sexual. Na cena ela diz: ‘*Oi querida Pearl!*’ e para o homem diz: ‘*Você tem que ir embora!*’.”

Figura 52: Episódio 2 – 1’23



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Há uma metáfora dessa cena ao atrelar a estátua da liberdade com a liberdade sexual de Mia, conforme nos ensinou Smail Xavier, ao definir também o *close-up* como a janela da alma. Por outro lado, o espectador é levado a questionar o maternar de Mia, pois ela está transando no carro no banco da frente com a filha dormindo no banco de trás. Quando a bebê acorda, ela pede para que o homem vá embora. Na cena, não sabemos quem é esse personagem e nem onde eles estão. Por fim, sua maternidade é colocada em cheque, pois expõe a sua filha em uma situação de liberdade individual.

Ainda nesse episódio, Pearl está fumando maconha com Moody e conversando sobre sexo, ao retratar a sexualidade da mãe, Pearl diz: *‘Com quem ela quiser, quando quiser’* e diz que Mia sempre fala: *‘Sexo não precisa ser só sexo’*. A partir do ponto de vista de Pearl, temos acesso a essa perspectiva de Mia que consequentemente também pode passar essa leveza para a sua filha sobre esse tema. Assim, podemos também observar que há uma oposição sobre o pensar a sexualidade a partir das protagonistas, bem como, em como podem repassar isso para as suas filhas.

No final do episódio 3, Mia faz sexo com um colega de trabalho e logo que terminam ela diz: *‘É melhor ir embora’*. Nessas cenas, é possível observar que o sexo se dá com os homens sem envolvimento afetivo, Mia é retratada como livre sexualmente, o sexo ocorre quando há vontade, seja no seu carro (quando jovem), seja em sua casa ou quando e onde ela quiser. Entretanto, essas cenas de sexo, sem vínculo afetivo e/ou sob o discurso opressor da sociedade patriarcal, podem incitar um julgamento em relação ao comportamento sexual de Mia.

Por outro lado, as cenas homoafetivas com vínculo afetivo giram em torno de seu relacionamento apenas com a professora, Pauline Hawthorne, durante a sua gravidez. É importante salientar que Mia aceita ser barriga de aluguel, pois soube que perderá a sua bolsa de estudos na faculdade não tendo, portanto, condições de permanecer estudando. Mia tem vários empregos para se sustentar e mesmo com o auxílio da bolsa, ela tem dificuldade para sobreviver. A professora percebendo a situação de Mia se aproxima cada vez mais dela, oferecendo ajuda. Contudo, Mia não aceita, evidenciando assim seu orgulho.

Na obra literária, essa aproximação de Mia com sua professora também ocorre, mas não de forma sexual. No livro, inclusive, Pauline já é compromissada, como podemos evidenciar:

— Não existem acidentes — dizia Pauline muitas vezes.

Mia descobriu que esse era o mantra preferido dela, tanto no que dizia respeito à fotografia quanto à vida real. Na casa de Pauline e Mal, nada era simples. Na casa dos pais de Mia, as coisas eram boas ou ruins, certas ou erradas, úteis ou desnecessárias. Não havia meio-termo. Ali ela descobriu que tudo tinha nuance, um lado não revelado ou profundidades inexploradas. Tudo merecia ser analisado com mais atenção.

Depois daquelas sessões, Pauline e Mal sempre insistiam que Mia ficasse para o jantar. Àquela altura elas já sabiam sobre os três empregos, e Mal sempre a fazia repetir o prato e a mandava para casa com potes repletos de restos de comida, que ela devolvia na visita seguinte. Gostariam, inclusive, de encorajá-la a passar a noite lá, a se acomodar no quarto de hóspedes e ficar de vez, se alguma das duas conseguisse pensar em uma forma de sugerir aquilo.

Afinal Mia era orgulhosa, isso era óbvio. Embora aceitasse a hospitalidade delas com gratidão, depois da primeira visita fez questão de nunca chegar de mãos vazias. Levava-lhes pequenas coisas que ela mesma fazia: várias folhas catadas no Central Park e presas com uma fita, como um buquê avermelhado; uma cestinha minúscula feita de grama; certa vez, um desenho das duas que ela fizera com nanquim e até mesmo um punhado de pedrinhas brancas, depois de Pauline ter mencionado que começara a trabalhar em um projeto com pedras. Estava claro para Pauline e Mal que aqueles presentes atenuavam a culpa que Mia sentia por tudo o que elas lhe ofereciam — comida, conhecimento, afeto — e que, sem aquilo, o orgulho de Mia a impediria de voltar lá.

E elas queriam muito que voltasse. Na época do Natal já estava claro para todos — Pauline, Mal, os outros professores de Mia e seus colegas de turma — que Mia era imensamente talentosa. (NG, 2018, p. 257-258).⁴³

Na fábula, a aproximação ocorre pelo talento de Mia, e também por sua professora identificar a sua situação socioeconômica. Já na transposição, a minissérie adiciona uma relação homoafetiva entre elas. No episódio 6, nos é revelado que Mia aceita ser barriga de aluguel e que a sua primeira relação sexual ocorre, grávida, com a professora.

⁴³ [...] “Nothing is an accident,” Pauline would say, again and again. It was her favorite mantra, Mia had learned, in both photography and in real life. In Pauline and Mal’s house, nothing was simple. In her parents’ house, things had been good or bad, right or wrong, useful or wasteful. There had been nothing in between. Here, she found, everything had nuance; everything had an unrevealed side or unexplored depths. Everything was worth looking at more closely.

After these sessions, Pauline and Mal would always press Mia to stay for dinner. They knew, by now, about the three jobs, and Mal would urge extra servings on her, would send her home with Tupperware full of leftovers, which she would return on the next visit. They would, in fact, have encouraged her to stay the night, to settle into one of their guest rooms and stay for good, if either of them could have thought of a way to suggest it.

Because Mia was proud: this was quite obvious. Although she accepted their hospitality gratefully, after that first visit she made a point of never arriving empty-handed. She brought them little things she had made: bunches of leaves gathered in Central Park and bound with a ribbon into a ruddy bouquet; a thumb-size basket woven from grass; once, a little sketch of the two of them she’d drawn in ink, even a handful of pure-white pebbles after Pauline mentioned she’d begun a new project with stones. It was clear to both Pauline and Mal that these gifts eased Mia’s guilt over all they offered her—their food, their knowledge, their affection—and that otherwise Mia’s pride would prevent her from coming back. (NG, 2020, p. 243-244).

Figura 52: Episódio 6 – 32'42



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Ainda nesse episódio, Mia recebe a visita do seu irmão e o espectador tem o conhecimento de que a família dela não sabe sobre a gravidez. Posteriormente, seu irmão sofre um acidente e Mia retorna para a casa de seus pais. Nesse arco narrativo, os pais de Mia descobrem que ela está grávida e que seria barriga de aluguel; eles a repugnam, inclusive proíbem-na de comparecer ao enterro do próprio irmão. Vale ressaltar, que os pais de Mia são evangélicos e têm seus valores éticos e morais, baseados nessa religião, que confrontam com os valores de sua filha. Assim, Mia decide fugir com o carro do seu irmão, sem moradia fixa, cria a sua filha até a adolescência, afastando-se inclusive de Pauline e de sua família, após o acidente e morte de seu irmão. Na obra literária essa passagem ocorre da seguinte forma:

Ela teve que puxar o banco para a frente de forma que pudesse alcançar a embreagem, afinal as pernas dele sempre foram mais compridas que as suas. Então empurrou a marcha com a mão e, após um instante de incerteza, encontrou a marcha a ré, e a casa escurecida foi desaparecendo sob a luz dos faróis conforme o carro se afastava.

Ela dirigiu a noite toda e chegou ao Upper West Side ao nascer do sol. Nunca tivera que estacionar em Manhattan e deu a volta no bairro por dez minutos até enfiar o carro em uma vaga estreita na 72a rua. Em seu apartamento, afundou na cama emprestada e cobriu-se com a colcha. Ela sabia que passaria muito tempo sem ter a chance de dormir em uma cama tão confortável quanto aquela. Quando acordou, o sol do fim de tarde já mergulhava no rio Hudson e ela foi trabalhar. Apenas as coisas que trouxera consigo, que eram suas de verdade, entraram na mala: as roupas apertadas demais, os vestidos largos e estampados que comprara no brechó, algumas colchas velhas, lençóis desbotados, alguns talheres, uma caixa de negativos e suas máquinas fotográficas. Ela dobrou com cuidado os vestidos chiques de grávida que ganhara dos Ryan e os colocou dentro de um saco de papel.

Ao terminar, sentou-se com uma caneta e uma folha de papel. Viera pensando no que escrever durante todo o longo trajeto de Pittsburgh até ali, e

no fim das contas decidira mentir. “Não existe um jeito fácil de dizer isso”, escreveu ela. “Perdi o bebê. Estou muito envergonhada e sinto muitíssimo. Vocês não me devem nada pelo nosso acordo, mas sinto que eu devo a vocês. Aqui está o dinheiro para ressarcir-los pelas consultas médicas. Espero que seja o bastante. Foi tudo o que pude pagar.” Ela colocou o bilhete sobre uma pilha de notas, os novecentos dólares que economizara dos seus salários. Então enfiou tudo dentro do saco com os vestidos de maternidade.

O porteiro de sempre estava de folga naquela noite, e como Mia estava de casaco, o porteiro noturno não pareceu notar sua barriga. Aceitou a sacola para os Ryans sem olhar para o rosto dela, e Mia seguiu para o Rabbit estacionado a vários quarteirões dali. Em sua barriga, o bebê chutou uma vez, depois se virou de lado, como que se preparando para dormir.

Ela dirigiu a noite toda, atravessando Nova Jersey e a Pensilvânia, os quilômetros de estrada passando velozes na escuridão. Quando o sol começou a nascer, ela saiu da autoestrada perto de Erie e dirigiu até encontrar uma rua tranquila do interior. Depois de estacionar bem longe do acostamento, trancou todas as portas, subiu no banco de trás e cobriu-se com a colcha velha. Achou que teria cheiro de sabão em pó, de casa, e se preparou para uma onda de nostalgia. Mas a colcha, tendo ficado intocada em sua cama durante o último ano, não tinha cheiro de nada — nem de limpeza nem de poeira, nenhum cheiro —, então, puxando-a por cima da cabeça para proteger seus olhos do sol, Mia dormiu.

Ela dirigiu febrilmente daquela forma durante uma semana inteira: dirigia até que a exaustão a obrigasse a parar, dormindo até se sentir descansada o bastante para voltar à direção, ignorando o relógio, a luz e a escuridão de cada dia. Parava de vez em quando ao passar por uma cidade para comprar pão, manteiga de amendoim, maçãs, e para encher o galão de água no banco do carona em um bebedouro. Em meio a seus pertences, ela havia escondido dois mil dólares guardados de suas gorjetas e salários desde que chegara a Nova York: na caixa de negativos, no porta-luvas, no lado direito do sutiã.

Ohio, Illinois, Nebraska, Nevada. Então, de repente, o turbilhão populoso de São Francisco, o Oceano Pacífico se agitando azul-acinzentado e branco diante dos seus olhos, e ela não conseguiu ir mais além. (NG, 2018, p. 284-286).⁴⁴

⁴⁴ She drove all night and reached the Upper West Side as the sun was rising. She’d never had to park in Manhattan before and circled the neighborhood for ten minutes before squeezing into a spot on 72nd Street. In her apartment, she sank into her borrowed bed and wrapped herself in the quilt. It would be a long time, she knew, before she would sleep in a bed this comfortable again. When she woke, the late afternoon sun was already sinking over the Hudson, and she got to work. Only the things she’d brought with her, that were truly hers, went into her bag: her too-tight clothes, the handful of loose muumuus she’d bought herself at Goodwill, a few old quilts, some faded bedsheets, a handful of silverware. A file box of negatives, and her cameras. The fancy maternity dresses from the Ryans she folded neatly and placed in a paper grocery bag.

Once she’d finished, she sat down with a pen and a piece of paper. She’d been thinking about what to say all the long drive from Pittsburgh, and in the end, she’d decided to lie. “There is no easy way to say this,” she wrote. “I lost the baby. I’m so ashamed and so sorry. You don’t owe me anything from our agreement, but I feel I owe you. Here is money to pay you back for the medical appointments. I hope it’s enough—it’s all I can spare.” She placed her note on top of a stack of bills—nine hundred dollars of her saved-up wages. Then she bundled them into the bag with the maternity dresses.

The regular doorman was off duty that night, and with Mia’s coat nestled around her, the night doorman didn’t seem to notice her belly. He accepted the parcel for the Ryans without once glancing at her face, and Mia headed back to the Rabbit, parked several blocks away. In her belly, the baby kicked once, then turned over, as if settling into sleep.

She drove all night, through New Jersey and Pennsylvania, miles of highway whipping by in the dark. As the sun began to rise, she turned off the highway just outside Erie and drove until she found a quiet rural road. Once she’d parked well off the roadside, she locked all the doors, climbed into the backseat, and wrapped herself in her old quilt. She’d expected it to smell like detergent, like home, and she braced herself for a whirl of nostalgia. But the quilt, having lain on her bed untouched for the past year, smelled

Na transposição, Mia passa a série toda mudando de casa e sem endereço fixo, respeitando apenas suas escolhas individuais. Não há qualquer problema, obviamente, no fato de uma mulher acolher as suas próprias escolhas e vontades. No entanto, essa atitude de Mia, impacta significativamente a vida de sua filha Pearl, especialmente, pela falta de diálogo em dizer o real motivo dessas mudanças, na falta de convívio familiar, na não criação de vínculos sociais e/ou amigos, etc. Além disso, a menina vive mudando de escola e precisando se adaptar a diferentes ambientes, não sendo considerada a opinião dela sobre isso, na maioria das vezes. Logo, essa escolha de uma vida nômade também é significativa na criação de sua filha e consequentemente no seu modo de se relacionar socialmente.

O espectador não tem o conhecimento dos motivos que Mia tem, e/ou de seus segredos. Em vários episódios, Mia sempre tem pesadelos e nesses sonhos, ela sempre parece estar sendo perseguida por alguém. No entanto, o desenrolar desse desfecho ocorre apenas quando Elena investiga Mia. Já na obra literária, o leitor sabe disso por meio do narrador onisciente. Vale ressaltar que Elena também conta tudo isso para Pearl, sendo uma outra inovação da série. Essa temática será melhor analisada na seção 3.4 Maternidades Plurais, desta tese. Por fim, ainda na obra literária não há menção de relações afetivas e/ou sexuais de Mia com qualquer outra pessoa.

No sétimo episódio da série, Mia em uma conversa com Izzy verbaliza o seu amor por Pauline, ao lembrar-se da dor que sentiu quando o irmão morreu: *‘Também naquele dia que descobri que a pessoa por quem me apaixonei também me amava.’* Izzy questiona: *‘Quem era ele?’* e Mia revela: *‘Ela! Pauline.’* O amor de Mia apesar de ser recíproco por Pauline, não é vivenciado socialmente por vários fatores, inclusive por conta dos desafios do convívio social, de sua escolha em fugir deixando a sua amada

like nothing—not clean, not dusty, no smell at all—and pulling it over her head to shield her eyes from the sun, Mia fell asleep.

All week she drove this way, as if in a fever: driving until exhaustion forced her to stop, sleeping until she was rested enough to drive again, ignoring the clock, the light and dark of each day. She stopped now and then, when she passed a town, to buy bread, peanut butter, apples, to refill the gallon jug in the passenger seat with water at a fountain. Throughout her belongings she had hidden two thousand dollars, saved up from her tips and wages since she’d come to New York: in the box of negatives, in the glove compartment, in the right cup of her bra. Ohio, Illinois, Nebraska. Nevada. And then, suddenly, the teeming swirl of San Francisco, the Pacific churning blue-gray and white before her, and she could go no further. (NG, 2020, p. 270-272).

para trás, e posteriormente a morte da professora. Logo, Mia redescreve sua sexualidade feminina, ao decidir ser barriga de aluguel, criar sua filha sozinha e ser livre sexualmente (com ou sem vínculo afetivo, independente de gênero).

Figura 53: Episódio 7 – 46'07



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Sendo assim, há na minissérie a redescritção desse corpo feminino tanto pela construção da identidade de Izzy e como também pelas escolhas de Mia. Nessa concepção, a série além de questionar essa imposição e regulamentação do corpo entre as mulheres, como demonstramos, inova ao recriar, do seu texto fonte, a personagem Mia Warren.

No livro, a personagem Mia é retratada como assexual, já na série há várias cenas, demonstrando total domínio de seu corpo e consequentemente de sua sexualidade, por meio de sua autonomia e liberdade dos padrões sociais. É importante ressaltar que as ações de Mia, na série, e sua relação com o sexo também provocam conceitos e entendimentos por parte de sua filha, na construção dos seus próprios relacionamentos, que vê a mãe livre sexualmente. Por outro lado, essa liberdade é ao mesmo tempo questionada quando Pearl se identifica com o modelo oposto, no decorrer das narrativas, figurado por Elena, que segue uma sexualidade socialmente aceita, heteronormativa. Ainda na obra literária, a orientação sexual de Izzy não é mencionada.

Nesse âmbito, a minissérie contribui ainda em dar noção à sociedade a aceitação de sujeito subalterno. Conforme nos ensina Homi Jehangir Bhabha:

Tomando como deixa a instância subalterna "duplamente inscrita", eu poderia argumentar que é a dobradiça *dialética* entre o nascimento e a morte do sujeito que precisa ser interrogada. Talvez a acusação de que uma política

do sujeito resulte em um apocalipse oco é em si uma reação a sondagem pós-estruturalista da noção de negação progressiva - ou recusa - no pensamento dialético. O subalterno ou o metonímico não são *nem vazios nem cheios, nem parte nem todo*. Seus processos compensatórios e vicários de significação são uma instigação a tradução social, a produção de algo mais além, que não é apenas o corte ou lacuna do sujeito, mas também a interseção de lugares e disciplinas sociais. Este hibridismo inaugura o projeto de pensamento político defrontando-o continuamente com o estratégico e o contingente, com o pensamento que contrabalança seu próprio "não-pensamento". Ele tem de negociar suas metas através de um reconhecimento de objetos diferenciais e níveis discursivos articulados não simplesmente como conteúdos, mas em sua interpelação como formas de sujeições textuais ou narrativas - sejam estas governamentais, judiciais ou artísticas. (BHABHA, p. 103, 1998).

O estudioso demonstra a importância em entendermos o sujeito subalterno para além de padrões sociais, políticos, jurídicos e sociais. O convívio na nossa sociedade patriarcal e capitalista na maioria das vezes generaliza o que as pessoas podem ser, em especial, na construção de papéis e condutas sociais. Além disso, regularizam os corpos por meio da oposição de gênero e da heterossexualidade compulsória, sobretudo, os das minorias. Por fim, ao entendermos a complexidade do sujeito a partir da definição de Bhabha, entendemos também que a construção, tanto de Mia como de Izzy, se dá por meio das intersecções sociais e que a compreensão desse termo está em processo de transformação, em devir.

Por fim, a filósofa Djamilia Ribeiro evidencia a necessidade de ampliarmos o nosso olhar, a partir das diferenças sociais, com o intuito de questionarmos inclusive os padrões sociais que nos cercam. Em suas palavras:

Audre Lorde, feminista negra caribenha e lésbica, também nos traz uma visão importante sobre a importância de lidarmos com as diferenças que nos circundam. Em muitos dos seus escritos, Lorde ressaltou a importância de não se hierarquizar opressões e sua própria dificuldade em se sentir pertencida a algum movimento, posto que no movimento feminista dizia-se que a questão era de gênero; no movimento negro, racial; e no LGBTT, de orientação sexual. Como mulher, negra e lésbica, ela se via obrigada a escolher contra qual opressão lutar sendo que todas a colocavam em um determinado lugar. A autora dizia que não podia negar uma identidade para afirmar outra, pois fazer isso não seria transformação real e sim reformismo, assim como Sojourner Truth apontava no século XIX. Lorde enfatiza a importância de se ampliar o olhar e nos instiga a fazer o questionamento: até que ponto se legitima o poder que se condena? (RIBEIRO, 2019, p. 50).

Esse posicionamento em não hierarquizar opressões e de questionar os poderes que nos condenam é fundamental para enxergarmos a sociedade pelo olhar da diferença, das minorias e do sujeito subalterno. Afinal, é a partir de um olhar mais empático, que a todo o momento Celeste Ng nos ensina, tanto como autora do livro como produtora executiva da série, a vermos os diferentes pontos de vista. Nessa perspectiva, Djamilia

Ribeiro retoma a importância do olhar interseccional como método de análise, conforme já demonstramos nesta tese, no capítulo 1. Celeste Ng nos convida ainda a sentir e experimentar as angústias, anseios, medos, amores... de cada personagem com o intuito de nos tornar mais humanos. Vale ressaltar, que a produção da minissérie contou com diferentes perspectivas e histórias de vida distintas de cada colaborador, que em sua maioria foram mulheres, conforme demonstramos no capítulo 2, contribuindo assim para a complexidade das personagens femininas.

Logo, ao analisarmos as personagens Mia e Izzy, é notável que a minissérie contribui para a complexidade dos temas que elas trazem e que as circundam. Desse modo, a partir dessas recriações, a minissérie contribui ainda para inserirmos discussões tão fundamentais e que se fazem necessárias para a nossa sociedade atual. Evidencia e denuncia uma sociedade machista e sexista que precisa ser superada, inclusive por nós mulheres, ao não reproduzirmos um discurso opressor entre nós e, principalmente, entre mães e filhas.

3.4 Maternidades Plurais

“ela se recusa a ser *apenas*
a filha de alguém.

ela se recusa a ser *apenas*
a irmã de alguém.

ela se recusa a ser *apenas*
a esposa de alguém.

ela se recusa a ser *apenas*
a mãe de alguém.

- o potencial dela é ilimitado.”

(LOVELACE, 2021a, p.72)

A escolha pela maternidade, ou não, tanto no romance como na minissérie, pode enviesar os olhos do leitor/espectador para compreender essas narrativas, como melodrama ou conflitos familiares. A família é um ponto muito bem construído nas narrativas e retratam, de forma concreta, a oposição de classes, valores, privilégios, etc. Sendo assim, é fundamental entender o constructo histórico do corpo feminino:

Elas estão preocupadas com o corpo vivido, o corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas. Para elas, o corpo não é nem bruto, nem passivo, mas está entrelaçado a sistemas de significado, significação e representação e é constituído deles. Por um lado, é um corpo signifiante e significado; por outro lado é um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais econômicas. Este grupo diversificado tende a suspeitar da distinção sexo/gênero e a se interessar menos pela questão de construção cultural da subjetividade do que pelos materiais com os quais tal construção é feita. (GROSZ, 2020, p. 75-76).

Nessa concepção, é preciso compreender que a construção do corpo feminino, e a definição do ser mulher estão atreladas às condições que elas podem ter ou não. Além disso, há uma educação histórica, para a concepção da família, em que as mulheres deveriam seguir a concepção da moralidade a qual eram designadas, cumprindo papéis como os de mãe e esposa. Elena simboliza muito bem esse papel social, mesmo se questionando sobre o aborto na série, mantém a gravidez e seu casamento. Já Mia, promove desconstruções ao optar por ser barriga de aluguel, prosseguindo com a gravidez e sendo mãe solo.

Essa vivência entre as protagonistas, como já vimos, ocorre quando Mia e Pearl mudam-se para Shaker Heights e alugam a casa da protagonista Elena Richardson. A história das protagonistas se aproxima por serem mães, explicitado nos dramas familiares e nos conflitos nos desafios na educação dos filhos, e posteriormente por Mia

também aceitar o trabalho de doméstica na casa de Elena. Na narrativa, Elena afirma a todo o momento não ser racista, mas propaga preconceitos inclusive dentro de sua família, conforme já demonstramos em 3.2 Violências à luz do racismo e da xenofobia.

Tal comportamento implica numa constante tensão dentro desses núcleos familiares distintos (Warren e Richardson), afinal a família Richardson, com exceção de Izzy e às vezes Moody, não se dá conta de seus preconceitos e privilégios. Essas tensões são evidenciadas ao longo do enredo, nas vivências de todos os personagens, tanto nos adultos quanto nos jovens. A trajetória desse convívio familiar entrelaça também os adolescentes da trama, como por exemplo, Pearl e Moody que têm a mesma idade e se aproximam, pois começam a estudar juntos. Nesse contexto, Pearl, filha de Mia, passa a frequentar a mansão dos irmãos, mantendo contínuo contato com eles, afinal todos estudam na mesma escola. Por isso, analisar as falas das mães e de seus filhos é essencial para entendermos essa reprodução de um discurso opressor ainda no contexto contemporâneo.

Sendo assim, as protagonistas aparentemente antagônicas se aproximam pelo contexto da maternidade. Essas mulheres compartilham fases da vida, e experienciam questões universais, cada qual com a sua verdade/realidade. Principalmente, na questão maternal e na construção ou desconstrução da maternidade, as personagens são evidenciadas, por possibilidades e necessidades distintas, mas que levará a um mesmo papel social, o de serem mães. De acordo com, Lucila Scavone:

A perspectiva de gênero nos possibilitou abordar a maternidade em suas múltiplas facetas. Ela pôde ser abordada tanto como símbolo de um ideal de realização feminina, como também, símbolo da opressão das mulheres, ou símbolo de poder das mulheres, e assim por diante, evidenciando as inúmeras possibilidades de interpretação de um mesmo símbolo. Além disso, ela pôde ser compreendida como constituinte de um tipo de organização institucional familiar, cujo núcleo central articulador é a família. E, mais ainda, foi possível compreendê-la como um símbolo construído histórico, cultural e politicamente resultado das relações de poder e dominação de um sexo sobre o outro. Esta abordagem contribuiu para a compreensão da maternidade no contexto cada vez mais complexo das sociedades contemporâneas. (SCAVONE, n. 16, p. 137-150, 2001).

Nessa perspectiva, essa dissonância gerada pela maternidade, pelas personagens, adultas e adolescentes, pode comprometer a discussão de outros temas sociais. Na verdade, o leitor/espectador pode entender o enredo apenas como narrativas de histórias familiares. Afinal, o enredo utiliza o drama familiar no decorrer de toda a sua composição, o que pode colaborar para o espectador/leitor interpretar o enredo

simplesmente, como melodrama. Ismail Xavier define o melodrama no contexto capitalista:

Vale mais, para Brooks, a constatação de que o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e o mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2003, p.91).

No enredo, a maternidade é um dos grandes temas vivenciados pelas protagonistas. Celeste Ng, ao construir suas personagens demonstra situações e privilégios distintos. Na elaboração de Elena, há a criação de uma mulher que desde a infância é educada a cumprir a função social da “Rainha do Lar”. Não há um auto-questionamento de suas ações, mas o desejo/crença em seguir o padrão social de Shaker Heights, tendo sua vida pautada na ânsia por ser mãe e no desejo em criar os seus filhos:

- Muitos filhos - dissera ela ao Sr. Richardson, quando se casaram - , pelo menos três ou quatro. E com um intervalo pequeno entre eles – acrescentou[...]

Haviam concordado em ter os filhos cedo para que a Sra. Richardson, pudesse voltar ao trabalho depois. Por um lado, ela queria ficar em casa, cuidando dos filhos, mas sua própria mãe sempre havia desprezado mulheres que não trabalhavam.

- Desperdiçando o seu potencial – resmungava ela. – Você tem uma cabeça boa Elena, não vai ficar em casa tricotando, não é?

Ela sempre insinuava que uma mulher moderna era capaz – ou melhor, era obrigada – a ter tudo. Portanto, após cada parto, a Sra. Richardson voltava para o trabalho, redigia as histórias agradáveis e comportadas que seu redator pedia, voltava para casa para bajular os pequenos e esperar a chegada do bebê seguinte.

Só com Izzy a série encantada de filhos terminou. No início, a Sra. Richardson teve enjoos matinais terríveis, acessos de tontura e vômito que não passaram com o fim do primeiro trimestre, mas persistiram — aliás, ainda mais fortes — à medida que as semanas passavam. Lexie estava com quase três anos, Trip, com dois, Moody, só um. Com três filhos pequenos em casa e a Sra. Richardson incapacitada, a família julgou necessário contratar uma empregada; um luxo com o qual se acostumariam e que manteriam até a adolescência dos filhos, com o surgimento de Mia. (NG, 2018, p. 140).⁴⁵

⁴⁵ [...] “Lots of kids,” she had said to Mr. Richardson when they’d gotten married, “at least three or four. And close together,” she’d added, thinking of the O’Shaughnessy’s again, how it was an off year that didn’t have an O’Shaughnessy in the grade. Everyone knew them; they were a dynasty in Shaker Heights,

Essa retratação na transposição é feita, principalmente, na minissérie, no episódio 6 - “O Inquietante”. Há uma inovação na ficção seriada em que o espectador passa a conhecer a história das protagonistas jovens, pela estratégia de *flashback*, trazendo outras perspectivas para as suas visões de mundo. No cinema, essa estratégia conforme nos ensina Ismail Xavier:

[...] Nesse caso, como o flashback evolui de forma linear, temos uma continuidade de ação que “presentifica” o passado e faz esquecer a moldura da fala agonizante de Geni. A força das cenas postas diante do olhar tem o mesmo efeito que o longo flashback no cinema: em geral, esquecemos que as imagens são produto de uma narração interna e correspondem a um ponto de vista específico e, se não tomarmos cuidado, transformaremos o que é versão em fato verdadeiro. O modo dramático (o senso de estarmos diante da cena em visão direta, sem mediações) prevalece, em nosso sentimento, sobre o modo épico, embora “saibamos” que a própria trama criou o narrador interno e sua mediação na exposição dos conflitos. [...] (XAVIER, p. 82, 2013).

O flashback dentro da minissérie ocorre com o intuito de conhecermos os diferentes pontos de vista das protagonistas. Além disso, por meio da subjetividade em que cada uma relembra a sua própria história de vida, bem como, suas decisões para a vida adulta. Vale lembrar, que essa técnica nos aproxima ainda mais das “verdades” em que cada uma carrega consigo, bem como, expõe os seus “conflitos internos”. Por fim, essa dualidade de sentimentos se dá tanto pelo movimento em paralelo, quanto no uso em contar a narrativa pela estratégia de flashbacks, como na elaboração das

a huge and boisterous and exceedingly handsome clan that always seemed to be suntanned and windswept, like the Kennedys. Mr. Richardson, who had two brothers himself, agreed.

So they’d had Lexie first, in 1980, then Trip the next year and Moody the year after that, and Mrs. Richardson had secretly been proud of how fertile her body had proved, how resilient. She would push Moody in his stroller, with Lexie and Trip tagging along behind her, each clutching a handful of her skirt like baby elephants trailing their mother, and people on the street did a double take: this slender young woman couldn’t possibly have borne three children, could she? “Just one more,” she’d said to her husband. They had agreed to have the children early, so that afterward Mrs. Richardson could go back to work. A part of her wanted to stay home, to simply be with her children, but her own mother had always scorned those women who didn’t work. “Wasting their potential,” she had sniffed. “You’ve got a good brain, Elena. You’re not just going to sit home and knit, are you?” A modern woman, she always implied, was capable—nay, required—to have it all. So after each birth, Mrs. Richardson had returned to her job, crafted the pleasant, wholesome stories her editor demanded, come home to fawn over her little ones, waited for the next baby to arrive.

It wasn’t until Izzy that the charmed row of children came to an end. For starters, Mrs. Richardson had had terrible morning sickness, bouts of dizziness and vomiting that didn’t end with the first trimester but continued on unabated—if anything, more vigorously—as the weeks went on. Lexie was nearly three, Trip two, Moody just one, and with three very Young children at home and Mrs. Richardson incapacitated, the Richardsons found it necessary to engage a housekeeper—a luxury they would become accustomed to, and which they would continue all the way into the children’s teenage years, all the way up to Mia.[...] (NG, 2020, p. 125-127).

personagens, por meio de conflitos internos. Além disso, na transposição há ainda novos fluxos de consciência despertados pela inovação seriada.

Nesse sentido, Elena é mãe de três crianças e no primeiro dia que retorna para o trabalho, descobre a quarta gravidez, dessa vez, não planejada. Ao se deparar com a possibilidade de frear novamente a sua carreira profissional, como jornalista, questiona/pensa sobre a possibilidade de um aborto. Esse pensamento sobre o aborto, apenas acontece na série, em diálogo com a sua mãe:

Na cena, Elena: “Acabei de voltar e já vou sair dos trilhos de novo? E a Sandra foi promovida a diretora desde...” Mãe: “Me impressiona você ter trabalhado tanto tempo. A obsessão que sua geração tem... Tudo bem ser mulher e deixar os homens serem homens.” Elena: “Você não sabe como é amar o emprego.” Mãe: “Ninguém lê o jornal pro qual você trabalha. E o Bill falou que mal te pagam.” Elena: “Ele falou isso?” Mãe: “Deveria facilitar as coisas para você.” Elena: “Tudo seria mais fácil sem outro bebê.” Mãe: “Fala como se fosse uma opção.” Elena: “E é. Seguramos faixa dizendo isso”. Mãe: “Você tem dinheiro e recursos. Não há motivo para não ter outro bebê.” Elena: “Não querer é um motivo?” Mãe: “Não para pessoas como nós.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 6).

Figura 54: Episódio 6 – 21’16



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Essa cena é construída por meio da técnica *campo/contracampo*, da *câmera subjetiva* e do *close-up*, dos rostos das personagens. A mãe de Elena dá a palavra final, ou seja, alerta que não há liberdade de escolha, para pessoas como elas. Nesse diálogo, é evidente como o contexto patriarcal promove o que é esperado ou não da mulher. Nas palavras de Elizabeth Grosz:

A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras de mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado. (GROSZ, 2020, p. 67).

Um dos símbolos desse patriarcado se dá no marido de Elena, Sr. Richardson, o qual fica muito feliz com a novidade, uma vez que em nenhum momento ele considera os anseios de sua mulher, em relação à carreira profissional e/ou sua vida pessoal. No romance fonte ocorre o retrato do casal da seguinte forma:

Então ela foi para a Denison no outono seguinte, com um futuro ambicioso e ilustre planejado para si mesma. No segundo dia de aula, conheceu Bill Richardson, alto e bonito fazendo a linha Clark Kent, e no fim daquele mês os dois estavam namorando. Fizeram planos castos para o futuro: depois da formatura, teriam um casamento tradicional em Cleveland, uma casa em Shaker, muitos filhos, faculdade de direito para ele, um trabalho de repórter iniciante para ela, e seguiram meticulosamente o plano. Pouco depois de se casarem e se acomodarem em um duplex alugado em Shaker, o Sr. Richardson começou a faculdade de direito e a Sra. Richardson recebeu uma proposta para trabalhar como repórter júnior no Sun Press. Era um jornal pequeno, focado em notícias locais, e o pagamento era proporcionalmente baixo. Ainda assim, ela decidiu que era um lugar promissor para começar a carreira. Talvez com o tempo pudesse pular para o Plain Dealer, o jornal “de verdade” de Cleveland, embora, é claro, nunca fosse querer sair de Shaker, afinal não imaginava criar uma família em outro lugar. Ela cobriu obedientemente todas as coletivas de imprensa locais, a política da cidade, os efeitos regionais causados pelas novas regulações, de pontes à plantação de árvores, dividindo suas responsabilidades com o outro repórter iniciante, Dwight, um ano mais novo que ela. Era um bom ambiente de trabalho, que lhe permitiu tirar seis semanas de licença-maternidade depois do parto de Lexie e então de Trip e de Moody. Porém, quando Izzy chegou, a Sra. Richardson ainda estava no Sun Press. Era repórter sênior, mas ainda relegada à cobertura de pequenas histórias e pequenas notícias. Enquanto isso, Dwight tinha se mudado para Chicago, onde iria trabalhar no Tribune. Seria por causa do tempo que passara afastada ou pelo fato de que — como ela começava a perceber — não tinha vontade alguma de lidar com histórias difíceis e tragédias amargas? Ela nunca teria certeza absoluta. Contudo, quanto mais tempo passava, menos probabilidade ela teria de se mudar para outro local, e a questão se tornou semelhante à do ovo ou da galinha. Ninguém no Plain Dealer, ou em qualquer outro lugar, na verdade, parecia interessado em contratar uma repórter de quase quarenta anos, com quatro filhos e todas as obrigações que vinham junto, que nunca havia feito a cobertura de uma história relevante, e não importava se isso era o ovo ou a galinha. (NG, 2018, p. 133).⁴⁶

⁴⁶ So she'd headed to Denison the following fall instead, with an ambitious and illustrious future plotted out for herself. On the second day of classes she met Billy Richardson, tall and handsome in the Clark Kent vein, and by the end of the month they were going steady. Chastely they made plans for the future: after graduation, a white wedding in Cleveland, a house in Shaker, lots of children, law school for him, a cub reportership for her—a plan they followed meticulously. Soon after they married and settled into a rented duplex in Shaker, Mr. Richardson started law school and Mrs. Richardson was offered a position as a junior reporter at the Sun Press. It was a small paper, focused on local news, and the pay was commensurately low. Still, she decided, it was a promising enough place to start. In time, perhaps, she'd be able to make the jump over to the Plain Dealer, Cleveland's “real” newspaper—though of course she'd never want to leave Shaker, could not imagine raising a family anywhere else.

She dutifully covered all the local news conferences, city politics, the regional effects of new regulations on everything from bridges to tree planting, sharing responsibilities with the other junior reporter, Dwight, who was a year younger. It was a good workplace, allowing her to take six weeks of maternity leave after Lexie's birth, then Trip's, then Moody's. By the time Izzy came around, however, Mrs. Richardson found herself still at the Sun Press—senior reporter, now, but still relegated to covering the small stories, the small news. Dwight, meanwhile, had moved to Chicago to take a job at the Tribune. Was it because of the time she'd taken off, or the fact —as she was starting to realize—that she had no desire to tunnel into hard stories and bitter tragedies? She would never be quite certain, but the more time

Na obra literária, há a descrição em como Elena Richardson não avança na carreira por conta de não optar por mudanças, a priori, por querer seguir uma vida regrada e posteriormente, pela sua quantidade de filhos. Por outro lado, seu esposo Billy Richardson avança na carreira dele, com o passar dos anos. Ele acredita e representa a convenção social do que é esperado pela família burguesa e se mantém como provedor dessa estrutura. De acordo com a filósofa Elisabeth Badinter:

O segundo problema levantado pelo trabalho feminino, e em particular o da mãe, é a dupla jornada de trabalho, geradora de insatisfações na medida em que é muito desigualmente partilhada com o cônjuge. Todas as pesquisas mostram que tanto as mulheres que trabalham fora como as que permanecem em casa fazem o essencial do trabalho doméstico e parental, e que os homens participam muito pouco dessas tarefas. Embora as mulheres que têm uma atividade profissional dediquem menos tempo ao trabalho doméstico e ao cuidado dos filhos, são sempre elas que realizam a maior parte de um e de outro, em detrimento do seu tempo de lazer. [...] (BADINTER, 1985, p. 345 – 346).

Essa realidade é vivenciada ainda nos dias atuais, por nós mulheres, em maioria pela dupla jornada de trabalho e pouco apoio masculino na elaboração das tarefas domésticas e cuidados com os filhos. A personagem Elena no intuito de assumir o mínimo controle dessa situação familiar, depois de sua quarta filha, passa a frear o sexo, na tentativa de assumir o controle do seu corpo, há dias rígidos para o ato sexual. Nessa perspectiva, assume esse posicionamento como se fosse uma responsabilidade apenas dela.

Ainda na elaboração desse episódio 6, o lugar de fala (RIBEIRO, 2019) das protagonistas jovens, tanto Elena como Mia, são retratadas a partir das possibilidades e privilégios que cada uma teve dentro do seu contexto. Essa estratégia em dar voz, para as personagens femininas em processo de formação, da fase juvenil para a adulta, ajuda o espectador a ter mais empatia e alteridade em relação às suas escolhas, para além de um ponto de vista de julgamento, de certo ou errado. Conforme nos ensina Richard Rorty, na sua definição de solidariedade humana, que ocorre quando há o processo de enxergar o que é diferente no outro, o que eu não conheço, ou seja, a partir também da minha redescrição de conceitos. (Rorty, 2007).

O espelhamento escolhido ao contar as narrativas das protagonistas em aparente oposição, e, especialmente, quando há a demonstração da “verdade” de cada uma,

passed, the less probable it seemed that she could move elsewhere, and it became a question of chickens and eggs. No one at the Plain Dealer, or anywhere else for that matter, seemed to be interested in taking on a reporter nearing forty, with four children and all the attendant obligations, who had never covered a big story, and it didn't matter whether that was the chicken or the egg. (NG, 2020, p. 119-120).

demonstra o lado humanizado delas, com seus medos, fragilidades, anseios e lidando com a construção dos próprios sentimentos, ao tomarem decisões em suas próprias vidas. Esse processo de identificação se dá a partir das personagens complexas, como nos ensina Antonio Candido (1974).

Nesse episódio 6, há um flashback de Elena solteira, com seu namorado Jamie. Este, por sua vez, pode simbolizar a paixão reprimida que ela deixou de vivenciar, uma vez que, enquanto namoravam, ele deixa claro em não querer uma vida padronizada em Shaker Heights. Nesse contexto, há um rompimento desse relacionamento. Na obra literária, por meio do narrador onisciente, sobre esse desfecho:

[...]Na primavera do seu último ano no ensino médio, certo dia Jamie Reynolds a puxou para um canto depois da aula de história.

- Vou largar a escola – dissera ele. - Vou para a Califórnia. Venha comigo.

Ela venerava Jamie desde o sétimo ano, quando ele admirara um soneto que ela havia escrito para a aula de inglês. Agora, com quase dezoito anos, ele tinha cabelo comprido e uma barba desgrehada, detestava qualquer forma de autoridade e tinha um Volkswagen dentro do qual, segundo ele, poderiam morar.

- Vai ser que nem acampar - acrescentara -, só que podemos ir para qualquer lugar.

Ela quisera muito ir com ele, a qualquer parte, beijar aquele sorriso torto e tímido. Mas como comprariam comida, onde lavariam as roupas, onde tomariam banho? O que seus pais diriam? Os vizinhos, os professores, os amigos? Ela dera um beijo na bochecha de Jamie e chorara quando ele, finalmente, sumira de vista.

Meses depois, já na Universidade de Denison, ela estava sentada com os colegas de turma e assistia ao recrutamento aleatório ao vivo na imagem granulada da televisão da sala comunitária. A data de nascimento de Jamie - 7 de março - fora segunda selecionada. Então ele estaria entre os primeiros a serem chamados para lutar, pensou ela, e perguntou-se aonde teria ido, se sabia o que o aguardava, se iria se apresentar ou se fugiria. Ao seu lado, Billy Richardson apertou sua mão. A data de nascimento dele fora das últimas a ser escolhida e, de qualquer maneira, por ser estudante universitário, ele conseguira um adiamento. Quando os dois se formassem, a guerra já teria terminado. Eles se casariam, comprariam uma casa, se estabeleceriam. Ela disse a si mesma que não tinha nenhum arrependimento. Fora uma loucura cogitar aquilo mesmo que por apenas um instante. O que sentira por Jamie naquela época não passara de uma paixão minúscula e passageira. (NG, 2018, p. 201-202).⁴⁷

⁴⁷ [...] The spring of their senior year, Jamie Reynolds had pulled her aside after history class one day. "I'm dropping out," he said. "Going to California. Come with me." She had adored Jamie since the seventh grade, when he had admired a sonnet she'd written for English. Now, at almost eighteen, he had long hair and a shaggy beard, a dislike for authority, a VW van in which, he said, they could live. "Like camping out," he'd said, "except we can go anywhere," and she had wanted so badly to go with him, anywhere, to kiss that crooked, bashful smile. But how would they pay for food, where would they do their laundry, where would they bathe? What would her parents say? The neighbors, her teachers, her friends? She'd kissed Jamie on the cheek and cried when, at last, he was out of sight.

Months later, off at Denison, she sat with classmates and watched the draft lottery live on the grainy common-room television. Jamie's birthday— March 7—had come up on the second pick. So he would be among the first to be called to fight, she thought, and she wondered where he had gone, if he knew what awaited him, if he would report, or if he would run. Beside her, Billy Richardson squeezed her hand. His birthday was one of the last drawn, and anyway, as an undergraduate, he had been granted a deferral. He

No romance fonte, não há um novo encontro com Jamie, ele é retratado apenas como um namorado na adolescência, tanto pelo narrador onisciente quanto por meio de fluxo de consciência da personagem. Já na minissérie, há um reencontro entre eles, também no episódio 5 - Duo, na fase adulta. Nessa transposição, há outra inovação, pois na série Jamie figura também o papel de Michael. Na obra literária, Michael é apenas um amigo de Elena, e ela lembra dele apenas quando está no processo de investigação de Mia. Nas palavras de Celeste Ng:

A Sra. Richardson desligou o telefone. Seu coração estava acelerado. Então, depois de vários minutos de reflexão, abriu seu caderno de endereços e discou o número do seu amigo Michael, que trabalhava no New York Times. Os dois tinham se conhecido na faculdade, quando escreviam para o jornal *Denisonian*, e, embora ele tivesse ido de lá para o *Stamford Advocate* e logo em seguida para o departamento de notícias do Times, enquanto Elena tinha voltado para sua cidade-natal e trabalhado lá mesmo, eles haviam mantido contato. Tinha certeza de que ele já fora apaixonado por ela, mas nunca dissera nada, e ambos eram casados havia anos. Recentemente ele fora indicado ao Pulitzer, mas perdera para alguém da Associated Press que escreveu sobre as mortes em Ruanda.

— Michael — disse ela. — Pode me fazer um favor?

Uma semana depois, Michael retornaria sua ligação confirmando o que ela já suspeitava: com truques jornalísticos que só ele conhecia, conseguira encontrar contas de hospital em nome de Mia Warren em 1981, do St. Elizabeth's, no centro de Manhattan. Tinham sido pagas por Joseph Ryan e interrompidas em fevereiro de 1982, quando Mia devia estar com seis meses de gravidez, e se a Sra. Richardson tinha alguma dúvida sobre as origens de Pearl, deixou de ter. Teria que pensar no que fazer com aquela informação, se é que faria algo. Coitados dos Ryan: queriam tanto um bebê que foram capazes de providenciar tudo aquilo para conseguir um. Sim, ela sabia um pouco sobre isso, concluiu, pensando em Linda e Mark McCullough. Mas também sentiu uma pontada de empatia por Mia, coisa que até então não tinha sentido e nem planejara sentir: como devia ter sido doloroso pensar em abrir mão da filha.

O que teria feito naquela situação?, perguntou a Sra. Richardson a si mesma inúmeras vezes, antes do telefonema de Michael, e semanas — meses — depois. Toda vez, diante daquela escolha impossível, ela chegava à mesma conclusão. Eu nunca teria me metido numa situação como essa, dizia a si mesma. Teria feito escolhas melhores ao longo do caminho.

Por enquanto, a Sra. Richardson guardou suas anotações na pasta, que marcara discretamente com um “M.W.”. No dia seguinte, voltaria de carro para casa. (NG, 2018, p. 295).⁴⁸

was safe. By the time they graduated, the war would be over and they would marry, buy a house, settle down. She had no regrets, she told herself. She'd been crazy to have considered it even for a moment. What she had felt for Jamie back then had been just a tiny, passing flame. (NG, 2020, p. 188-189).

⁴⁸ Mrs. Richardson hung up. Her heart was pounding. Then, after several minutes of careful thought, she flipped open her address book and dialed her friend Michael, who worked at the New York Times. They'd met in college, working on the *Denisonian*, and though Michael had jumped from there to the *Stamford Advocate* and then quickly to the news desk at the Times, while she had returned home and gone local, they had stayed in touch. He had once, she was quite sure, been in love with her, though he'd never said anything about it, and they'd both been married for years now. Recently he'd been nominated for a Pulitzer, though he'd lost out to someone from the AP reporting on the killings in Rwanda. “Michael,” she said. “Can you do me a favor?”

No livro, é importante destacarmos o ponto de vista de Elena em relação às escolhas de Mia, e vice-versa. Essa técnica da narrativa ocorre a todo o momento, a autora por meio do narrador onisciente, conduz o leitor para que ele consiga compreender vários pontos de vista. Na série, essa técnica também é utilizada, nesse episódio pelos flashbacks das protagonistas, conforme já demonstramos, e por narrar as duas histórias em paralelo, agora do ponto de vista delas jovens.

Na série, Elena ao investigar o trabalho artístico de Mia, lembra de Jamie, por ele ser jornalista no New York Times. Com o decorrer da diegese, Elena encontra-o de surpresa em Nova Iorque na sede do jornal, com o intuito de descobrir informações de Mia. Elena pede para Jamie ajudar na investigação de Mia, e ele propõe um jantar para se encontrarem posteriormente. Na trama, essa passagem é muito importante, pois enquanto Elena investiga Mia, deixa de cumprir suas funções maternas. No dia seguinte do jantar, há uma cena em que Billy Richard ao acordar, olha para o telefone e para a pia com a louça suja. Ele confere as chamadas de telefone, e depois nervoso vai lavar a louça da cozinha.

A week later, Michael would call back and confirm what she had already suspected: through journalistic sleight of hand known only to himself, he had managed to find hospital bills for a Mia Wright in 1981, at St. Elizabeth's in midtown Manhattan. They had been paid for by a Joseph Ryan, and they had stopped in February 1982, when Mia would have been six months pregnant, and if Mrs. Richardson had had any doubts about where Pearl had come from, they would vanish. She would have to think about what—if anything—to do with this information. The poor Ryans: wanting a baby so badly that they'd take such steps to get one. Yes, she knew something about that, she thought, thinking of Linda and Mark McCullough. But she felt a twinge of sympathy for Mia, too, one she hadn't felt before and had never expected to feel: how excruciating it must have been to think about giving her child away. What would she have done if she'd been in that situation? Mrs. Richardson would ask herself this question over and over, before Michael's call and for weeks—and months—after. Each time, faced with this impossible choice, she came to the same conclusion. I would never have let myself get into that situation, she told herself. I would have made better choices along the way. For now, Mrs. Richardson stacked her notes in her folder, which she had discreetly labeled M.W. Tomorrow she would drive back home. (NG, 2020, p. 281-282).

Figura 55: Episódio 6 – 50'34



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Nessa cena, há uma metáfora para a louça no sentido da falta de trabalho de cuidado dessa mulher, e não apenas de Elena como sua companheira e amiga. Além disso, podemos também verificar uma denúncia do sistema patriarcal, em que as ações de cuidado ficam ao encargo na maioria das vezes, apenas da mãe ou da empregada doméstica, e não do pai/homem de família. Apenas quando Elena viaja, ou seja, não está fisicamente na casa e eles estão sem empregada, que Billy se dá conta dos afazeres domésticos. Vale ressaltar, que é a primeira cena que mostra ele fazendo alguma tarefa doméstica. Conforme nos ensina Laura Mulvey, ao analisar a divisão de tarefas retratada pelo olhar masculino no cinema:

Uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo/passivo também controla da mesma forma a estrutura narrativa. De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradieéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. Na medida em que o espectador se identifica com principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. As características glamurosas de um astro masculino não são as mesmas do objeto erótico do olhar, e sim aquelas pertencentes ao mais perfeito, mais completo, mais poderoso ego ideal concebido no momento original de reconhecimento frente ao espelho. O personagem na história pode fazer com que as coisas aconteçam e pode controlar os eventos bem melhor do que o sujeito/espectador, da mesma forma em que a imagem no espelho exibiu um maior controle da coordenação motora. Em contraste com a mulher enquanto ícone, a figura masculina ativa (o ideal do ego no processo de identificação) necessita de um espaço

tridimensional que corresponda àquele do reconhecimento no espelho no qual o sujeito alienado internalizou sua própria representação desta existência imaginária. Ele é uma figura numa paisagem. Aqui, a função do cinema é reproduzir o mais precisamente possível as chamadas condições naturais da percepção humana. A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular), e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos protagonistas), combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isto tende a confundir os limites do espaço da tela. O protagonista masculino fica solto no comando do palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a ação. (MULVEY, apud XAVIER, 1983, p.445-446).

Nessa cena ainda, fica explícito que ele não colabora com os atos de cuidados dentro da casa, que para ele a sua função é de prover financeiramente essa família trabalhando fora de casa e não dentro. Vale ressaltar, que esse pensamento ainda se mantém em nossa sociedade, sobretudo, por meio de falácias em que o homem não precisa “ajudar” com os afazeres domésticos, e/ou ainda quando muitos pais criam seus filhos com diferenças entre “meninos” e “meninas” ao especificarem os atos de serviço, o que pode ser feito ou não, na maioria das vezes operacionalizando e promovendo o trabalho doméstico, a ser elaborado apenas por mulheres.

Por fim, há ainda falácias de que o homem/pai de família pode sair para trabalhar, viajar, estudar, etc. Já a mulher/mãe de família deveria ficar em casa, para estabelecer a ordem familiar, e um discurso machista e sexista de que “lugar de mulher é na cozinha.” Desse modo, a série contribui para repensarmos nessas ações, o espectador é levado a questionar esses posicionamentos. Segundo a filósofa Elisabeth Badinter:

Uma vez que as mães devem limitar seus cuidados à própria família para que esta conheça a felicidade, Rousseau não hesitará em propor uma medida radical: o enclausuramento das mulheres. De maneira suave, quando lhes concede o poder sobre a família: “a mulher deve ser a única a mandar em casa, é mesmo indecente para o homem informar-se do que ali se passa (eis o homem justificado em seu desinteresse pelos assuntos domésticos). Mas a mulher, por sua vez, deve limitar-se ao governo doméstico, não se imiscuir no que ocorre fora, manter-se fechada em casa.” E de maneira brutal, quando afirma: “a verdadeira mãe de família, longe de ser uma mulher de sociedade, não será menos reclusa em sua casa do que a religiosa em seu claustro. A frase põe a nu o fundo do pensamento de Jean-Jacques, que conheceu tal posteridade: a boa mãe é semelhante a boa religiosa ou se esforçará por sê-lo. Mais um passo, e terá direito ao título de “santa”. (BADINTER, 1985, p. 244).

Elena acredita nesse papel, e tem para si, que é uma excelente mãe. Do ponto de vista dela, ela opta por trabalhar meio período fora, como jornalista, e a outra metade, dentro de sua casa, cuidando de sua família. Com o decorrer da diegese, ao se ver em meio a investigação de Mia, é como se Elena colocasse pela primeira vez o trabalho

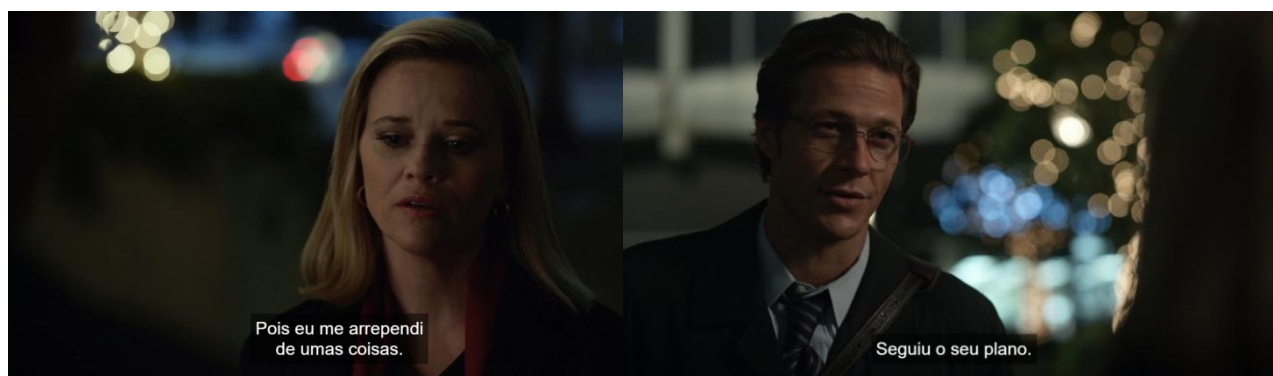
como sua prioridade, e apenas desta vez, se distancia da família. Vale ressaltar que, a família Richardson tem privilégios, em escolher essa dinâmica familiar, pois eles financeiramente são estáveis e não precisam da renda de Elena. Conforme já demonstramos nesta tese em 3.1. (Des) Construção das Protagonistas.

Ainda em relação ao encontro com Jamie na série, Elena sente a necessidade de estar apresentável ao se encontrar com ele, inclusive compra roupas novas. Nesse sentido, ainda no episódio 5 - Duo, há um destaque para a mistura de conflitos que Elena sente, principalmente, ao se questionar em relação ao seu próprio corpo feminino, como mulher, e ainda em ter seguido sua vida sem o primeiro namorado. É importante ressaltar que, há uma preocupação com a sua aparência física para além do papel de mãe e jornalista, e sim como mulher, que quer se sentir atraente/desejada.

Desse modo, quando vai ao reencontro de Jamie, ela se arruma, e faz questão de pagar o jantar. Após o jantar, Elena caminha bebendo pela rua com Jamie e há o seguinte diálogo:

Elena: “Agora, sim, me sinto na faculdade! Nem acredito que estamos bebendo na rua.” Jamie: “É mais legal quando é ilegal. Quanto vamos beber até você admitir a verdade?” Elena: “Verdade?” Jamie: “Por que apareceu no meu trabalho?” Elena: “Já falei, precisava de ajuda.” Jamie: “Você trabalha em um jornal, não precisa de mim.” Elena: “Certo. Depois de tudo o que passamos, achei que poderíamos nos entender. E, sei lá, virar amigos.” Jamie: “Amigos? Sei” Elena: “O que está fazendo?” Jamie: “Levando você para casa. Já ouço muita mentira cobrindo políticos.” Elena: “Qual é. Jamie? Jamie? Eu queria te ver. Saber como estava a sua vida. Se estava feliz com a vida que escolheu ou... Um dia você simplesmente acordou e pronto. Você é assim e não lembra de como chegou a isso. Não se lembra de ter decidido. Aconteceu. Só me pergunto se você já pensou na vida e se arrependeu. Pois eu me arrependi de umas coisas. Volte para o Varick comigo” Jamie: “Como é? Nossa, Elena. Como é ser tão narcisista assim? O mundo não gira em torno de você.” Elena: “Espere. Foi você quem me convidou para jantar. E sugeri a saideira.” Jamie: “Eu queria ver se você admitiria. Assumiria a responsabilidade e se desculparia.” Elena: “Você terminou comigo.” Jamie: “É esse o assunto? Nosso término? Éramos crianças. Estou falando do que você fez comigo.” Elena: “Eu....” Jamie: “Quando você me ligou, achei que você tinha mudado. Mas não mudou. Ainda é a mesma infeliz, com uma vida triste. Seguiu o seu plano. Não tenho que aliviar a sua vida.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 5).

Figura 56: Episódio 5 – 40'50

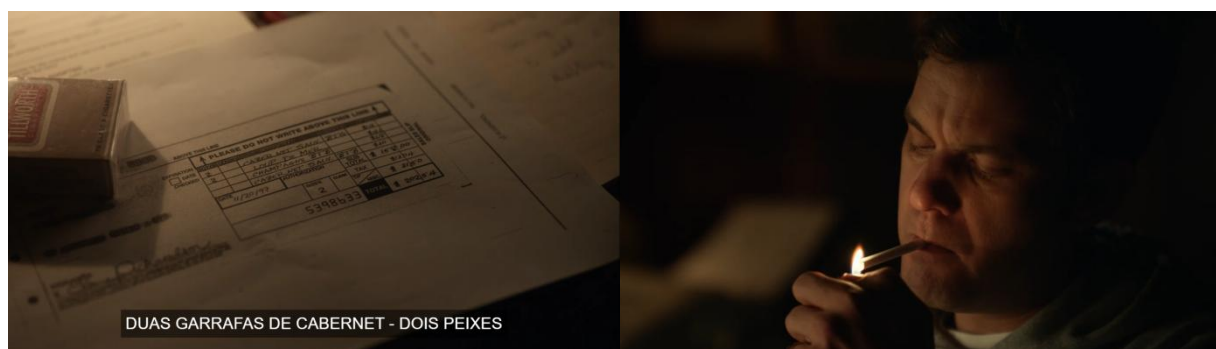


Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

A cena é elaborada a todo o momento em *campo/contracampo*, dessa forma, podemos observar as emoções de ambos. Elena só não traiu o esposo, porque Jamie não quis. Além disso, ele confronta Elena sobre as suas escolhas em seguir uma vida regrada e a faz enxergar o quanto ela só pensa nela mesma. Posteriormente, na cena, Jamie dá as costas para Elena e sai caminhando sem olhar para trás. A partir do movimento em paralelo, em que o ponto de vista de Jamie é demonstrado, Elena tem uma nova perspectiva de suas ações e escolhas, inclusive, ele a faz questionar se ela é realmente feliz, com a vida que escolheu. Aqui há possibilidades de redescrições das crenças de Elena, no que diz respeito ao seguir uma vida ordenada, regimentada e regrada; ademais coloca também em pauta a crença do casamento perfeito.

Vale lembrar que Elena não contou para Billy sobre esse jantar. No entanto, com o decorrer da diegese, no episódio 7- Foto Perfeita, Billy ao pagar as contas, evidencia que ela estava com outra pessoa, ao solicitar a conta do jantar da viagem. Na cena, há um *close-up*, para a conta e posteriormente um *close-up* para o rosto dele, e é a primeira cena que ele acende um cigarro.

Figura 57: Episódio 7 – 56'09



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Afinal, na descrição dos itens de consumo, tudo estava duplicado. Aqui, há um abalo na vida tranquila e estável do marido, e na família tida como ideal. Além disso, podemos também observar o elemento simbólico do fogo, que anuncia a instabilidade familiar. No cinema, essa técnica gerada pelo melodrama, conforme nos ensina Ismail Xavier, coloca em xeque a ordem patriarcal:

De forma variada, esses são exemplos em que estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes nos quais prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. [...] (XAVIER, 2003, p.87).

A figura do homem fraco, acrescentada ao chefe de família fracassado, questiona também o sistema patriarcal, ao questionar o matrimônio perfeito, ou seja, aponta para que as pessoas são humanas e pode haver segredo entre os pares, especialmente, que o chefe de família não tem controle de tudo. Ainda nas palavras de Elisabeth Badinter:

Essa imagem do bom pai mantenedor, responsável pelo conforto da família, sobreviveu até os nossos dias. Mais ele se mata de trabalho, tendo o cuidado de levar pontualmente todo o seu ganho para casa, mais o seu valor é reconhecido. Os filhos e a casa são para ele apenas uma preocupação indireta. Desde que proporcione meios para o funcionamento dessa pequena fábrica, pode calçar tranquilamente os chinelos, esperando que a sopa lhe seja servida. Esse pai viveu, durante décadas, satisfeito, seguro de ter cumprido sua parte... E como não a teria cumprido, se não lhe pediam nada mais que ser um bom trabalhador que volta ajuizadamente, todas as noites, para casa? No máximo esperava-se dele que elevasse a voz, à noite, contra o menino teimoso, ou que felicitasse o aluno estudioso. (BADINTER, 1985, p. 293).

Nessa concepção, há um retrato que a imagem da família ideal se desmantela em suas entranhas. Aparentemente, um casamento perfeito, uma figuração da família burguesa que não se sustenta, principalmente, pelos dramas familiares, tanto individuais como coletivos. A leitura filosófica promove também a redescritção do casamento e consequentemente do ideal familiar. Essas estratégias de composição, tanto do audiovisual como filosófica, contribuem na análise de Billy Richardson, com o intuito de denunciar também o patriarcado, pela construção desse pai de família mantenedor fracassado.

Outro fator relevante, é que tanto na fábula como na trama, também temos acesso aos pontos de vista dos filhos ao longo das narrativas. Na obra literária, o leitor

tem a seguinte perspectiva de Lexie Richardson, filha mais velha de Elena, ao pensar nos pais, e decidir sobre sua própria vida:

Para Lexie, o precedente não era assim tão caro: sua mãe tinha crescido em Shaker e nunca se afastara muito, fora só até a Denison para a graduação, e voltara logo após terminar o curso. Seu pai vinha de uma pequena cidade de Indiana e, depois de tê-la conhecido na faculdade, acabou ficando por ali e voltando com ela para sua cidade natal, onde se tornou doutor em jurisprudência na Universidade Case Western; no começo como colaborador júnior depois sócio de uma das maiores empresas da região. Porém, Lexie, como a maioria dos colegas de turma, não tinha vontade alguma de ficar por Cleveland. [...] (NG, 2018, p. 73).⁴⁹

Lexie, no decorrer da narrativa, acredita nessa família ideal e inclusive é seduzida por esse sonho da família feliz. Enquanto, sua mãe investiga a vida de Mia, e concomitantemente, acompanha o embate entre Bebe e Linda, Elena não se dá conta de que a filha mais velha engravida. Na obra literária:

Durante o jantar daquela noite, quando a Sra. Richardson perguntou como havia sido a audiência do dia, ele falou pouco.

— Linda testemunhou hoje — contou. — Ed Lim foi bem duro com ela. Não foi bom.

Ele quisera completar com para a Sra. McCullough, mas assim que as palavras saíram de sua boca, teve uma ideia, uma forma de manipular aquilo, e mais tarde naquela mesma noite ligou para seus contatos no jornal. Na manhã seguinte, o Plain Dealer publicaria uma matéria mencionando as táticas “agressivas” de Ed Lim, como ele atormentara a pobre Sra. McCullough até fazê-la chorar. Homens como ele, insinuaria o artigo, não deveriam perder a calma — mas não especificaram se “como ele” se referia a advogados ou outra coisa bem diferente. Mas a verdade — como reconheceu o próprio Sr. Richardson — era que um homem asiático raivoso não correspondia às expectativas do público e, portanto, era algo preocupante. Homens asiáticos podiam ser socialmente atrapalhados, incompetentes e ridículos, como Long Duk Dong, ou no máximo inofensivos e um pouco aparvalhados, como Jackie Chan. Não podiam ser raivosos, loquazes, poderosos e possivelmente ter razão, pensou o Sr. Richardson, incomodado. Depois que a matéria foi publicada, várias pessoas que antes estavam neutras passaram a apoiar os McCullough, e algumas que estavam do lado de Bebe ficaram menos fervorosas.

Naquele instante, enquanto a ideia ainda se formava em sua mente, ele disse apenas:

— Vamos ver como as coisas evoluem.

— **Tenho pena dela — falou Lexie abruptamente na outra extremidade da mesa. — De Bebe, quero dizer. Ela deve estar se sentindo péssima.**

— **Espere aí — disse Izzy —, está falando da mesma Bebe que no mês passado chamou de mãe negligente? Lexie corou.**

⁴⁹ For Lexie, the precedent was not quite so clear: her mother had grown up in Shaker and had never gone far—just down to Denison for her undergrad before boomeranging back. Her father had come from a small town in Indiana and, once he’d met her mother at college, simply stayed, moving back with her to her hometown, finishing a JD at Case Western, working his way up from a junior associate to partner at one of the biggest firms in the city. But Lexie, like most of her classmates, had no desire to stay anywhere near Cleveland. [...] (NG, 2020, p. 62).

— Ela deveria ter cuidado melhor da bebê — admitiu. — Mas sei lá. Será que não foi demais para ela? Será que não sabia no que estava se metendo? — E é por isso que gravidez é algo que deve ser levado a sério — interrompeu a Sra. McCullough. — Está me ouvindo, Alexandra Grace? Isabelle Marie? — Ela pegou o prato de vagens com lascas de amêndoa e se serviu de uma colherada. — É claro que ter um bebê é difícil. Muda a sua vida. Obviamente Bebe não estava pronta para isso, nem de forma prática nem emocional. E este talvez seja o melhor argumento para dar a bebê a Linda e Mark.

— **Então a pessoa comete um único erro e acabou?** — **questionou Lexie.**
 — **Não estou pronta para ter um bebê. Mas se eu...** — **Ela hesitou.** — **Se eu engravidasse, você também me obrigaria a abrir mão da criança?**
 — **Lexie, isso nunca aconteceria. Ensinamos você a ser mais sensata que isso.**

Sua mãe devolveu o prato ao centro da mesa e espetou uma vagem com o garfo.

— **Vejam só, o coração de alguém triplicou de tamanho hoje** — **disse Izzy para Lexie.** — **O que houve com você?**

— **Nada** — **respondeu a menina.** — **Estou falando que é uma situação complicada, só isso.** — **Ela pigarrou.** — Brian estava dizendo que nem os pais dele concordam sobre esse assunto.

Moody revirou os olhos.

— O caso que dividiu famílias por toda Cleveland — disse ele.

— John e Deborah têm o direito de ter as próprias opiniões — falou o Sr. Richardson. — Assim como todo mundo nesta mesa. — Seu olhar percorreu o cômodo. — Trip, que história é essa de você ter marcado três gols no jogo de ontem?

Porém, depois do jantar, os pensamentos do Sr. Richardson continuavam confusos.

— Você acha — perguntou ele à Sra. Richardson enquanto tiravam a mesa — que Mark e Linda realmente sabem como criar uma criança chinesa?

A Sra. Richardson o encarou.

— É igual a criar qualquer outra criança, imagino — disse ela rigidamente, arrumando os pratos no lava-louça. — Por que seria diferente?

O Sr. Richardson jogou no lixo os restos de macarrão do prato seguinte e o entregou para ela.

— É claro que tudo o que é importante é igual — concedeu ele. — Mas, digo, quando a menina crescer, vai ter muitas perguntas. Sobre quem ela é, de onde veio. Vai querer saber sobre suas origens. Eles vão conseguir ensinar isso a ela?

— Existem recursos. — Ela fez um gesto de desdém com a mão, deixando pingar sem querer algumas gotas de estrogonofe na bancada. — Não vejo por que eles não podem aprender com ela. Aprender juntos sobre cultura chinesa não os deixaria ainda mais unidos?

A Sra. Richardson tinha vívidas memórias de infância de Linda envolvendo sua boneca Raggedy Ann com um guardanapo e colocando-a delicadamente na cama. Mais do que qualquer um, ela sabia da vontade feroz para ter um bebê, da ansiedade profunda pela maternidade — esse papel mágico, maravilhoso e aterrorizante — de sua amiga. Mia, pensou ela, devia entender melhor que ninguém: não tinha visto aquilo nos Ryan? Será que ela própria não teria sentido o mesmo e por isso fugira com Pearl?

Ela esfregou a bancada com o polegar, sujando o granito, e disse:

— Sinceramente, acho que é uma coisa incrível para Mirabelle. Vai ser criada em um lar onde não se vê raça, onde não se importam, nem por um infinitésimo, com a sua aparência. O que pode ser melhor que isso? Às vezes eu acho — disse ela com ferocidade — que todos nós ficaríamos melhor assim. Talvez todo mundo, ao nascer, devesse ser dado a uma família de outra cultura. Quem sabe isso resolveria o racismo de uma vez por todas.

Ela fechou o lava-louça de forma brusca e saiu da cozinha, os pratos chacoalhando dentro da máquina. O Sr. Richardson pegou uma esponja e

limpou a bancada grudenta. Percebeu que não deveria ter tocado naquele assunto: era pessoal demais para ela; não via a situação com clareza; estava tão próxima que não conseguia perceber a confusão. Para ela, era simples: Bebe Chow fora uma mãe ruim; Linda McCullough fora uma mãe boa. A primeira havia seguido as regras, a segunda, não. Mas o problema das regras, refletiu ele, era que subentendiam um jeito errado e um jeito certo de fazer as coisas, quando, na verdade, na maior parte do tempo havia apenas jeitos, sendo que nenhum deles era exatamente certo ou errado e nada podia indicar com certeza de que lado da linha você estava. Ele sempre admirara o idealismo da esposa, sua crença de que o mundo podia se tornar melhor, mais organizado e talvez até perfeito. Pela primeira vez, ele se perguntou se tinha a mesma opinião. (NG, 2018, p. 327-331, grifos nossos).⁵⁰

⁵⁰ At dinner that evening, when Mrs. Richardson asked how the day's hearing had gone, he said little. "Linda testified today," he said. "Ed Lim was pretty hard on her. It didn't look good." He meant for Mrs. McCullough, but as the words left his mouth an idea occurred to him, a way to spin this, and later that evening he would call his contacts at the paper. The following morning, the Plain Dealer would publish a story mentioning Ed Lim's "aggressive" tactics, how he had badgered poor Mrs. McCullough to the point of tears. Men like him, the article would suggest, weren't supposed to lose their cool—though it was never specified whether "like him" meant lawyers or something else entirely. But the truth was—as Mr. Richardson recognized—that an angry Asian man didn't fit the public's expectations, and was therefore unnerving. Asian men could be socially inept and incompetent and ridiculous, like a Long Duk Dong, or at best unthreatening and slightly buffoonish, like a Jackie Chan. They were not allowed to be angry and articulate and powerful. And possibly right, Mr. Richardson thought uneasily. Once the article came out, a number of people who had been neutral threw their support behind the McCulloughs; some who had been on Bebe's side found their passions cooling.

For now, the idea still forming in his mind, he said only, "We'll see how things shake out."

"I feel bad for her," Lexie said suddenly from the far end of the table. "Bebe, I mean. She must feel so awful."

"I'm sorry," said Izzy, "is this the same Bebe that you referred to last month as a negligent mother?"

Lexie flushed. "She should've taken better care of the baby," she admitted. "But I dunno. I wonder if she just got in over her head. If she didn't know what she was getting into."

"And that's why pregnancy is not something to be taken lightly," Mrs. Richardson cut in. "You hear me, Alexandra Grace? Isabelle Marie?" She lifted the dish of green beans and helped herself to an almond-sprinkled spoonful. "Of course having a baby is difficult. It's life changing. Clearly Bebe wasn't ready for it, practically or emotionally. And that might be the best argument for giving the baby to Linda and Mark." "So one mistake, and that's it?" Lexie said. "I'm not ready to have a baby. But if I—" She hesitated. "If I got pregnant, you'd make me give it up, too?"

"Lexie, that would never happen. We raised you to have more sense than that." Her mother set the dish back in the center of the table and speared a green bean with her fork.

"Well, somebody's heart grew three sizes today," Izzy said to Lexie. "What's with you?"

"Nothing," Lexie said. "I'm just saying. It's a complicated situation, that's all." She cleared her throat. "Brian was saying that even his parents don't agree about it."

Moody rolled his eyes. "The case that tore families all over Cleveland apart."

"John and Deborah are entitled to their own opinions," Mr. Richardson said. "As is everyone at this table." His gaze swept around the room. "Trip, what's this I hear about a hat trick in yesterday's game?"

After dinner, however, Mr. Richardson's thoughts were still clouded. "Do you think," he asked Mrs. Richardson as they cleared the table, "that Mark and Linda really know how to raise a Chinese child?"

Mrs. Richardson stared at him. "It's just like raising any other child, I should think," she said stiffly, stacking the plates in the dishwasher. "Why on earth would it be any different?"

Mr. Richardson scraped the remnants of egg noodles from the next plate into the disposal and handed it over. "Of course everything important is the same," he conceded. "But I mean, when that little girl gets older, she's going to have a lot of questions. About who she is, where she came from. She's going to want to know about her heritage. Will they be able to teach her that?"

"There are resources out there." Mrs. Richardson waved a dismissive hand, inadvertently flicking a few drops of stroganoff onto the counter. "I don't see why they can't learn it alongside her. Wouldn't that bond them all closer, learning about Chinese culture together?" She had vivid childhood memories of Linda swaddling her Raggedy Ann in an old kerchief and gently putting it to bed. More than anyone, she knew how fiercely Linda McCullough had always wanted a baby, how deep that longing to be a mother—that magical, marvelous, terrifying role—ran in her friend. Mia, she thought, ought to understand that

Ao optar, por dar o seu ponto de vista sobre o caso da adoção, Elena também educa a sua filha. Além disso, todos os dramas familiares ocorrem como um caleidoscópio, todos ao mesmo tempo, retratando tantos os temas de maternidade, adoção, preconceito, privilégios, etc, como o posicionamento de cada personagem. No romance, há a demonstração que Billy Richardson começa a se questionar se realmente tinha a mesma opinião que Elena, para esse caso de embate na adoção.

Ainda nessa passagem, é importante ressaltar que após saber que está grávida, Lexie passa a ter mais empatia com Bebe, como vimos por meio do posicionamento de sua irmã Izzy. Além disso, Lexie tenta com o seu questionamento, se caso, ela engravidasse e a mãe nem cogita essa possibilidade. Na visão de Elena, Lexie simboliza a filha ideal e que não dá nenhum tipo de trabalho, afinal desde pequena, Lexie corresponde às expectativas da mãe. Em suma, não há liberdade para Lexie conversar com a sua mãe sobre sua gravidez.

No decorrer do romance fonte, Lexie tenta também dialogar com o seu namorado sobre a possibilidade de terem um bebê. Nas palavras de Celeste Ng:

— Mas olha só como ele é fofo. — Ela fez uma pausa. — Não dá vontade de ter um agora?

Brian ergueu tão abruptamente o corpo na cama que Lexie quase caiu.

— Você está louca — disse ele. — Essa é a maior maluquice que já ouvi na vida. — Ele fez que não com a cabeça. — Nem diga uma coisa dessas.

— Só estou imaginando, Bry. Caramba.

Lexie sentiu um nó na garganta.

— Você está imaginando um bebê. Eu estou imaginando Cliff e Clair me matando. Não iriam nem precisar encostar em mim. Bastaria lançar aquele olhar e eu estaria morto. Na hora. Morte instantânea. — Ele passou a mão no cabelo. — Sabe o que eles diriam? Criamos você para ser melhor do que isso.

— Parece tão terrível assim para você? Nós dois juntos e um bebezinho? —

better than anyone: Hadn't she seen that in the Ryans? Hadn't she, maybe, even felt it herself, hadn't that been

why she'd run away with Pearl? She swabbed at the counter with her thumb, smudging the granite. "Honestly, I think this is a tremendous thing for Mirabelle. She'll be raised in a home that truly doesn't see race. That doesn't care, not one infinitesimal bit, what she looks like. What could be better than that? Sometimes I think," she said fiercely, "that we'd all be better off that way. Maybe at birth everyone should be given to a family of another race to be raised. Maybe that would solve racism once and for all." She shut the dishwasher with a clang and left the room, the dishes inside still rattling in her wake. Mr. Richardson took a sponge and wiped the sticky counter clean. He should have known better than to bring it up, he realized: it was too personal for her; she couldn't see clearly; she was so close that she didn't even realize how unclearly she was seeing. For her it was simple: Bebe Chow had been a poor mother; Linda McCullough had been a good one. One had followed the rules, and one had not. But the problem with rules, he reflected, was that they implied a right way and a wrong way to do things. When, in fact, most of the time there were simply ways, none of them quite wrong or quite right, and nothing to tell you for sure which side of the line you stood on. He had always admired his wife's idealism, her belief that the world could be made better, could be made orderly, could perhaps even be made perfect. For the first time, he wondered if the same held true for him. (NG, 2020, p. 314-318).

Ela agarrou a borda da revista com as unhas. — Achei que quisesse que a gente ficasse junto para sempre.

— Eu quero. Talvez. **Lex, nós temos dezoito anos. Sabe o que as pessoas diriam? O que todo mundo diria? Ah, olha só, outro jovem negro engravidou uma menina antes mesmo de terminarem a escola. Mais pais adolescentes. Provavelmente vão largar os estudos. É isso que todo mundo diria.** — Ele fechou o livro e o jogou na mesa. — Não vou ser esse cara de jeito nenhum. De jeito nenhum.

— Ok. — Lexie fechou os olhos e torceu para que Brian não notasse. — Eu não disse para termos filhos agora, está bem? Estou só imaginando. Tentando visualizar o futuro, só isso. Por mais difícil que fosse admitir aquilo, ela sabia que ele tinha razão. Em Shaker, jovens do ensino médio não tinham filhos. Tinham aulas avançadas, iam para a faculdade. No oitavo ano, disseram que Carrie Wilson estava grávida: todo mundo sabia que seu namorado tinha dezessete anos e que havia largado a escola Cleveland Heights. Tiana Jones, melhor amiga de Carrie, confirmara o boato para várias pessoas. Carrie passou semanas com um ar afetado e misterioso, levando a mão à barriga, até que o Sr. Avengard, o vice-diretor, convocou uma assembleia para dirigir-se a todos os alunos daquela série.

— Soube que há boatos circulando — disse ele, encarando a multidão.

Os rostos lhe pareciam muito jovens: aparelhos móveis e fixos, acne, os primeiríssimos fios de barba. Estas crianças, pensou ele, acham que é tudo brincadeira.

— Ninguém está grávida — disse ele. — Sei que nenhum de vocês, meninas e meninos, seria tão irresponsável.

E, de fato, à medida que as semanas passaram, a barriga de Carrie Wilson permaneceu igualmente lisa e as pessoas acabaram esquecendo tudo aquilo. **Em Shaker Heights, as adolescentes não engravidavam, ou então eram excepcionalmente boas em esconder isso. Afinal, o que as pessoas diriam?** Vadia, era o que os adolescentes na escola diriam. Puta, mesmo que ela e Brian tivessem dezoito anos e fossem adultos perante a lei, mesmo que estivessem juntos há muito tempo. Os vizinhos? Talvez não dissessem nada, não quando ela passasse com a barriga enorme ou empurrando o carrinho, mas assim que entrassem em casa comentariam. Sua mãe ficaria mortificada. Sentiria vergonha e pena, e Lexie sabia que não tinha estrutura para lidar com nenhuma das duas coisas. Só havia algo a fazer, então. **Ela se encolheu na cama, sentindo-se pequena, cor-de-rosa e mole feito um camarão, e abriu mão da sua fantasia, como se soltasse um balão que voa no céu até estourar.** (NG, 2018, p. 219-221, grifos nossos).⁵¹

⁵¹ [...] “But look how cute.” She paused. “Don’t you kind of wish we had one right now?”

Brian sat up, so abruptly Lexie nearly fell over. “You’re crazy,” he said. “That’s the craziest shit I’ve ever heard.” He shook his head. “Don’t even say shit like that.”

“I’m just imagining, Bry. God.” Lexie felt her throat tighten.

“You’re imagining a baby. I’m imagining Cliff and Clair killing me. They wouldn’t even have to touch me. They’d just give me that look and I’d be dead. Instant. Instant death.” He ran his hand over his hair.

“You know what they’d say? We raised you to be better than that.”

“It really sounds that awful to you? Us together, a little baby?” She crimped the edge of the magazine with her fingernails. “I thought you wanted us to stay together forever.”

“I do. Maybe. Lex, we’re eighteen. You know what people would say? Everybody would say, oh look, another black kid, knocked a girl up before he even graduated from high school. More teen parents. Probably going to drop out now. That’s what everybody would say.” He shut his book and tossed it onto the table. “No way am I going to be that guy. No. Way.”

“Okay.” Lexie shut her eyes and hoped Brian wouldn’t notice. “I didn’t say let’s have kids right now, you know. I’m just imagining. Just trying to picture what the future might be like, is all.”

Hard as it was to admit, she knew he was right. In Shaker, high schoolers did not have babies. They took AP classes; they went to college. In eighth grade everyone had said Carrie Wilson was pregnant: her boyfriend, it was well known, was seventeen and a dropout from Cleveland Heights, and Tiana Jones, Carrie’s best friend, had confirmed to several people that it was true. Carrie spent several weeks looking smug and mysterious, rubbing her hand on her belly, before Mr. Avengard, the vice principal, called na

Desse modo, Lexie não consegue enxergar em como prosseguir com sua gravidez, já que é demonstrado para ela apenas o lado negativo da maternidade na adolescência. A leitura em contraste proporciona vários pontos de vista, nesse caso o lado negativo da maternidade, sob a ótica da mãe dela, do namorado e inclusive do local em que mora, ou seja, da sociedade. Nessa concepção, é importante ressaltar que aqui também temos uma metáfora para o ambiente, sobre o convívio em Shaker Heights, provocando o leitor a pensar que não é um lugar livre de preconceitos sociais, como é intitulado em seu próprio regimento entre os moradores, nas regras de convívio do bairro. Logo, Lexie decide fazer o aborto, tomando essa decisão sem conversar de maneira explícita com sua família e nem com seu namorado.

Posteriormente, tanto na fábula como na trama, em paralelo, enquanto ocorre a viagem de Elena para investigar Mia, ainda no episódio 6, Lexie, sua filha mais velha, está fazendo um aborto, sem o seu conhecimento. Na obra literária:

Ao mesmo tempo que sua filha vestia camisola de hospital, a Sra. Richardson tocava a campainha da casa do Sr. e da Sra. George Wright. Tinha dirigido por três horas até Pittsburgh, sem nem ao menos parar para ir ao banheiro ou esticar as pernas. Estava mesmo fazendo aquilo? perguntou-se. Não sabia direito o que diria aos Wright nem que informação exatamente esperava conseguir com eles. Mas havia com certeza um mistério ali, disso ela sabia, e com certeza os Wright tinham a chave para desvendá-lo. [...] (NG, 2018, p. 227 - 228).⁵²

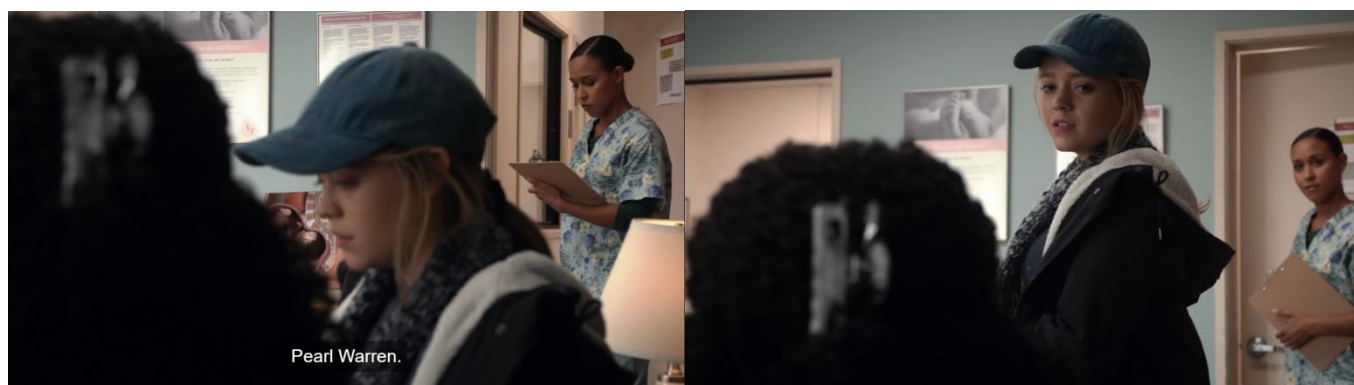
assembly to address the entire grade. "I understand there are rumors flying," he said, glaring out at the crowd. The faces looked so young to him: braces, acne, retainers, the very first bristles of a beard. These children, he thought, they think it's all a joke. "No one is pregnant," he told them. "I know that none of you young ladies and gentlemen would be that irresponsible." And indeed, as weeks passed, Carrie Wilson's stomach remained as flat as ever, and people eventually forgot all about it. In Shaker Heights, either teens did not get pregnant or they did an exceptionally good job of hiding it. Because what would people say? Slut, that's what the kids at school would say. Ho, even though she and Brian were eighteen and therefore legally adults, even though they had been together for so long. The neighbors? Probably nothing, not when she walked by with her belly swollen or pushing a stroller—but when she'd gone inside, they'd all talk. Her mother would be mortified. There would be shame and there would be pity, and Lexie knew she was not equipped to withstand either one.

There was only one thing to do, then. She curled up on the bed, feeling small and pink and tender as a cocktail shrimp, and let her fantasy go, like a balloon soaring into the sky until it burst. (NG, 2020, p. 205-207).

⁵² At the same time that her daughter was changing into her hospital gown, Mrs. Richardson was ringing the doorbell of Mr. and Mrs. George Wright. She had driven the three hours to Pittsburgh in one swoop, without even stopping to use the restroom or stretch her legs. Was she really doing this? she wondered. She was not completely certain what she would say to these Wrights, nor what information, precisely, she hoped to obtain from them. But there was a mystery here, she knew, and she was equally sure the Wrights held the key to it. [...] (NG, 2020, p. 213).

Tanto no livro como na série, esse drama familiar é apresentado pelo núcleo dos adolescentes envolvidos na trama. Nessa transposição, há uma inovação na ficção seriada pela figuração de Pearl como mulher negra, pois Lexie convida Pearl Warren, filha de Mia, para acompanhá-la na clínica, e utiliza o nome de Pearl, a fim de não ser descoberta, por registros médicos.

Figura 58: Episódio 6 – 20'54



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Pearl Warren só entende a situação, quando a enfermeira chama por seu nome e Lexie levanta dizendo que é ela. Na cena, a técnica da *câmera subjetiva* em que Pearl ao ver toda a situação, o espectador também vê pelos seus olhos, por meio do *personagem off*, de acordo com a figura acima. Desse modo, Pearl se dá conta de que não foi chamada como uma amiga/acompanhante, e sim, que Lexie usou o seu nome propositalmente para fazer o procedimento. Conforme nos alerta bell hooks:

Mulheres com privilégio de classe não se sentem ameaçadas quando abortos podem ser feitos somente quando se tem muito dinheiro, porque elas ainda podem fazê-los. Mas há uma multidão de mulheres que não tem poder de classe. Mais mulheres do que nunca estão entrando para as estatísticas de pessoas pobres e indigentes. Sem direito a abortos seguros, baratos ou gratuitos, elas perdem todo o controle sobre o corpo. Se voltarmos a um mundo no qual abortos são somente acessíveis a mulheres com muito dinheiro, arriscamos o retorno de uma política pública que tem por objetivo tornar o aborto ilegal. Já está acontecendo em vários estados conservadores. Mulheres de todas as classes devem continuar a fazer abortos seguros, legais e financeiramente acessíveis (HOOKS, 2019, p. 53-54).

Na cena, mesmo Lexie tendo o direito em seu país de fazer o aborto, fica claro que ela não quer se comprometer nominalmente. Pearl fica sem reação, não consegue falar não para essa situação, que em uma leitura atenta, também é racista. Aqui novamente, há um *close-up* no rosto de Pearl, que permanece em choque, como se não

reconhecesse o que de fato estava acontecendo, mas o seu rosto de decepção é visível. Sendo assim, Lexie faz o aborto, mas é o nome de Pearl que fica registrado no hospital.

Nessa perspectiva, podemos também observar como o discurso patriarcal é reproduzido novamente, a mulher branca internaliza que é superior a mulher negra, como se a vida dela tivesse mais valor.

[...] Isto significa que precisamos assumir a responsabilidade de eliminar todas as forças que dividem as mulheres. O racismo é uma dessas forças. As mulheres, todas as mulheres, são responsáveis pelo racismo que continua a dividir-nos. A nossa vontade em assumir a responsabilidade em eliminar o racismo necessita não de se engendrada por sentimentos de culpa, responsabilidade moral, vitimização, ou raiva. Pode saltar de um sentimento de desejo de solidariedade feminina (Sisterhood) e da realização pessoal, intelectual que o racismo entre as mulheres mina o potencial do radicalismo do feminismo. Pode pular do nosso reconhecimento de que o racismo é um obstáculo do nosso caminho que precisa ser removido. Muitos obstáculos serão criados se nós simplesmente engajarmos-nos em debates sem fim que nos puserem onde estamos. (HOOKS, 2014, p.113).

Esse debate é extremamente necessário para enxergarmos as camadas de privilégios dentro de nossa sociedade. bell hooks nos convoca a enxergarmos o nosso papel social, e demonstra que de fato há feminismos, e que sim também somos responsáveis por propagar diferenças, principalmente, o racismo e preconceitos. Essa leitura em contraste, por meio da análise das personagens, não pode passar despercebida para um espectador, sobretudo, porque é feita muitas vezes pelo silêncio. Ademais, é preciso evidenciar também, na série, quando essas situações de preconceito são de fato verbalizadas.

Tanto na narrativa televisiva como no romance, quando Mia Warren aceita trabalhar de empregada na mansão de Elena, ela também não verbaliza inicialmente o real motivo de ter aceitado. Nas palavras de Celeste Ng:

A verdade era que ela queria estudar a casa dos Richardson quando eles estavam presentes e quando não estavam. A cada dia, Pearl parecia assimilar algo novo da família: uma expressão ("Eu estava literalmente morrendo"), um gesto (um tique com cabelo, um revirar de olhos) Ela é adolescente, repetia Mia para si mesma, então está experimentando novas peles, como qualquer adolescente Mas, no fundo, ficava desconfiada com as mudanças que via. Todas as tardes, estaria lá para dar uma olhada em Pearl, para observar os Richardson que tanto fascinavam sua filha. Todas as manhãs, ela estaria livre para investigar sozinha.

Enquanto faxinava, Mia passou a observar cuidadosamente. Sabia que Trip havia tirado nota baixa na prova de matemática quando achava pedaços de papel rasgado no lixo, e sabia que Moody tinha escrito músicas ao encontrar folhas amassadas na lixeira dele. Sabia que ninguém na família Richardson comia borda de pizza ou bananas machucadas, que Lexie tinha uma queda por revistas de fofoca e- de acordo com sua estante de livros - por Charles Dickens, que o Sr. Richardson gostava de comer sacos inteiros daquelas balas de caramelo com recheio de creme enquanto trabalhava no escritório à noite.

Quando ela terminava de arrumar a casa, uma hora e meia depois, tinha bastante noção do que cada membro da família estava fazendo. (NG, 2018, p. 98-99).⁵³

Desse modo, pelo narrador onisciente, é evidente que Mia aceita o trabalho de doméstica por querer proteger a sua filha, pois ela já é consciente do racismo e sexismo. Conforme, já demonstramos em 3.2 Violências à luz do racismo e da xenofobia. Porém, do ponto de vista de Pearl, inicialmente na narrativa literária não entende a postura da mãe:

— Por que ela pediu para você? — indagou ela com um grunhido.
Mia mordeu a língua, lembrando a si mesma que a filha, afinal de contas, tinha quinze anos.
— Porque está tentando ser gentil com a gente — retrucou, e, por sorte, Pearl não insistiu no assunto.
Porém, no fundo, a menina estava furiosa com a ideia de Mia invadir o que ela considerava seu espaço: a casa dos Richardson. Sua mãe estaria a poucos metros de distância, na cozinha, ouvindo e observando tudo. As tardes no sofá, as brincadeiras das quais sentia fazer parte, até mesmo o ritual ridículo de assistir ao programa de Jerry Springer... estaria tudo arruinado. Dias antes, ela tomara coragem de dar um tapa na mão de Trip quando ele fizera uma brincadeira sobre sua calça: Por que tantos bolsos?, questionara ele. O que está escondendo aí dentro? Primeiro, ele revistara os bolsos ao lado dos joelhos dela, depois os do quadril, e, quando tentara tocar os de trás, ela batera nas mãos dele, e, para sua alegria de apaixonada, ele dissera: “Não fique brava, você sabe que eu te amo”, e passara o braço em torno dos seus ombros. Com sua mãe ali, porém, ela nunca ousaria fazer uma coisa dessas e suspeitava que Trip também não. (NG, 2018, p. 95-96).⁵⁴

⁵³ [...] The truth was that she wanted to study the Richardsons both when they were there and when they weren't. Every day, it seemed, Pearl absorbed something new from the Richardson family: a turn of phrase (“I was literally dying”), a gesture (a flick of the hair, an eye roll). She was a teen, Mia told herself over and over; she was trying on new skins, like all teenagers did, but privately she stayed wary of the changes she saw. Now, every afternoon, she would be there to check on Pearl, to observe these Richardsons who fascinated her daughter so. Every morning she would be free to investigate on her own. In the course of her cleaning, Mia began to observe carefully. She knew when Trip had failed a math test by the shredded scraps in his trash bin, when Moody had been writing songs by the crumpled wads of paper in his. She knew that no one in the Richardson family ate the crust of the pizza or brown-spotted bananas, that Lexie had a weakness for gossip magazines and—based on her bookshelf—Charles Dickens, that Mr. Richardson liked to eat those cream-filled caramel bull's-eyes by the bagful while he worked in his study at night. By the time she finished an hour and a half later, the house tidy, she had a very good sense of what each member of the family was doing. (NG, 2020, p. 85-86).

⁵⁴ [...] “Why did she ask you?” she demanded with a groan, and Mia bit her tongue and reminded herself that her daughter was, after all, fifteen. “Because she’s trying to be nice to us,” she retorted, and thankfully, Pearl let the subject drop. But inside she was furious at the thought of Mia invading what she thought of as her space—the Richardson house. Her mother would be just a few yards away in the kitchen, hearing everything, observing everything. The afternoons on the couch, the joking she’d come to feel a part of, even the ridiculous ritual of watching Jerry Springer—everything would be ruined. Just days before, she’d worked up the courage to swat Trip’s hand when he’d made a joke about her pants— Why so many pockets, he’d demanded, what are you hiding in there? First he’d patted the pockets at the sides of her knees, then those at her hips, then, when he’d reached for the ones on her rear, she’d smacked him, and to her smitten delight he’d said, “Don’t be mad, you know I love you,” and put his arm around her shoulder. With her mother there, though, she would never dare such a thing, and neither, she suspected, would Trip. (NG, 2020, p. 82-83).

Nesse trecho, aqui o leitor já consegue ter o conhecimento de que Pearl tem interesse em Trip, e que sua mãe pode atrapalhar seu relacionamento com a família Richardson. Já da perspectiva de Mia é a forma que ela arruma em estar por perto de Pearl, com o intuito de entender também o funcionamento dessa família, e proteger sua filha. O leitor é levado a identificar os diferentes pontos de vista dos personagens.

É importante enfatizar que durante o trabalho doméstico, Mia investiga a família Richardson, ao bisbilhotar objetos pessoais de cada um deles, e ao decorrer da série, roubar esses itens e posteriormente devolver/transformar em arte, do ponto de vista dela. Desse modo, é possível identificar também uma falta de conduta profissional e ética de Mia ao realizar suas tarefas. No decorrer da diegese, tanto Mia como Elena, investigam-se mutuamente, a primeira no âmbito privado, enquanto tem acesso à mansão, e a segunda no decorrer da narrativa, em âmbito público. Portanto, as protagonistas colocadas lado a lado, revelam a falta de valores éticos e morais de ambas, a partir de suas condutas sociais/profissionais.

Desse modo, é importante ressaltar que considerando o modo de análise pelo pós-modernismo, há provocações que instigam o leitor/espectador a evidenciar que a construção das personagens se dá de forma complexa. Afinal, tanto Mia como Elena figuram mulheres, mães, profissionais, que são retratadas para além da dualidade de serem boas ou más, de serem vilãs ou mocinhas. Esse olhar plural, que traz a perspectiva de cada uma delas, em contrastes, nos é revelado por meio de suas ações, vivências, frustrações, etc. Ademais, nas narrativas também temos essas evidências no núcleo dos jovens, em que também é demonstrado para o leitor/espectador seus interesses, dúvidas, ações, etc, para além de um único ponto de vista.

Esse movimento em contraste na construção das narrativas demonstra para o leitor/espectador, tanto o ponto de vista das mães como de suas filhas. Tanto na fábula, como na trama, Pearl vai ganhando um processo de consciência que antes não tinha. De acordo com esses espelhamentos, isso também é uma estratégia em educar o leitor/espectador. Afinal, as adolescentes estão em um processo de escolher as suas próprias decisões, ao mesmo tempo em que passam também a questionar os diferentes modelos familiares e posteriormente, a reconhecer as escolhas e possibilidades das próprias mães.

Outro fator fundamental, é que entre os convívios dos membros das famílias Richardson e Warren, tanto Mia como Elena, passam a questionar o maternar de cada

uma delas. Mia ao frequentar a mansão, como doméstica, questiona suas ações com seus filhos, especialmente, na sua relação com Izzy:

Desde que tinha começado a trabalhar na casa dos Richardson, Mia havia reparado na dinâmica peculiar entre Izzy e o restante da família, sobretudo sua mãe. Era verdade que a mãe era mais rígida com Izzy: sempre criticando seu comportamento, sempre menos paciente com seus erros e suas falhas. Parecia colocar Izzy em um patamar acima dos outros filhos, exigir mais dela, porém ao mesmo tempo ignorava seus sucessos em prol dos seus defeitos. Mia percebeu que Izzy costumava reagir irritando ainda mais a mãe, provocando-a com a habilidade que só uma criança tem.

— Izzy — falou ela, então —, deixe eu contar um segredo para você. Muitas vezes, pais e mães não são as melhores pessoas quando se trata de ver os filhos com clareza. Há várias coisas maravilhosas em você.

Ela apertou de leve o cotovelo de Izzy, jogando pedaços de papel no lixo, e a menina ficou radiante. Durante aquelas tardes, quando estavam só as duas, era fácil para Izzy fingir que Mia era sua mãe, que o quarto no fim do corredor era seu e que quando anoitecesse ela entraria lá para dormir, acordando na manhã seguinte. [...] (NG, 2018, p. 120-121).⁵⁵

Vale ressaltar que, ocorre também um processo de identificação imediato entre essas mães e filhas, porém, inicialmente de forma oposta. Izzy se encanta como Mia, como vimos na seção anterior, do mesmo modo que Pearl se encanta como Elena. Nas palavras de Celeste Ng:

[...] Muitos caminhos complexos levavam àquela fantasia: ela e Pearl haviam sido acidentalmente trocadas na maternidade anos antes; ela fora levada para casa pelos pais, que pelo visto não eram seus pais, por isso ninguém da família parecia compreendê-la, e ela se sentia tão diferente de todos eles. Então, em seus sonhos cuidadosamente concebidos, ela reencontrava sua mãe verdadeira. Eu sabia que acharia você um dia, dizia Mia.

Todos os membros da família Richardson perceberam a melhora no comportamento de Izzy.

— Ela é quase simpática com você por perto — disse Lexie a Mia certo dia. A adoração de Izzy por Mia, como tudo o que fazia, não vinha pela metade: não havia nada que Izzy não faria por ela. E a menina logo encontrou algo que tinha certeza de que Mia queria de verdade. (NG, 2018, p. 121-122).⁵⁶

⁵⁵ Mia had, since starting to work at the Richardsons', noted the peculiar dynamic between Izzy and the rest of her family, especially her mother. Truth be told, her mother was harsher on Izzy: always criticizing her behavior, always less patient with her mistakes and her shortcomings. She seemed to hold Izzy to a higher standard than her other children, to demand more from her, yet at the same time to overlook her successes in favor of her faults. Izzy, Mia noticed, tended to respond by needling her mother even more, pushing her buttons with the expertise only a child could.

"Izzy," she said now, "I'll tell you a secret. A lot of times, parents are not the best at seeing their children clearly. There's so much wonderful about you." She gave Izzy's elbow a little squeeze and swept a handful of scraps into the garbage, and Izzy beamed. During those afternoons, when it was just the two of them, it was easy for Izzy to pretend that Mia was her mother, that the bedroom down the hallway was hers, and that when night fell she would go into it and sleep and wake in the morning. [...] (NG, 2020, p. 106-107).

⁵⁶ [...] There were many convoluted routes into this fantasy: she and Pearl had been accidentally switched at birth years ago; she had been taken home by her parents, who were therefore not her parents, and this was why no one in her family seemed to understand her, why she seemed so different from them all.

Essa conexão de Izzy com Mia é muito significativa, pois a adolescente enxerga-a como um espelho invertido de sua mãe; essa relação de reconhecimento e inversão também ocorre com Pearl ao longo das narrativas ao se identificar com Elena. Ao passo que as famílias convivem entre si, tanto Mia quanto Elena, também passam a ser modelos opostos para as suas filhas, as filhas idealizam as mães que não tem. Essa dualidade e tensões são retratadas ao longo tanto da fábula e da trama, colocando também as adolescentes em aparentemente lados opostos, no que diz respeito ao desejo da mãe idealizada, por meio de um espelho invertido entre as protagonistas.

Com o decorrer das narrativas, especialmente, a relação entre Izzy e Elena vão ficando cada vez mais complicadas. Em torno desse tema da adoção, Izzy decide fazer na escola um protesto sobre racismo e xenofobia, que é malvisto pela direção da escola, que liga para Elena ir buscar Izzy. Tanto na fábula como na trama as vozes dos adolescentes são retratadas, a partir de seus próprios dramas.

Nessa transposição, no episódio 7 – Foto Perfeita, Elena ao buscar a filha na escola tem o seguinte diálogo com ela: Elena:

“Pra que esse teatrinho?” Izzy: “Não foi um teatrinho. Foi um protesto.”
 Elena: “Ninguém está comprando bebê. Se Chama adoção. Desde quando adotar um bebê de outra raça é racismo? Está dando uma chance a uma órfã.”
 Izzy: “Não é órfã. Ela tem mãe.” Elena: “Darão uma vida melhor.” Izzy: “E o que é melhor? Casa maior, carro mais legal, tênis de tartã?” Elena: “Quer saber? Não agüento isso. Não dá mais para lidar com você. Às vezes é muito difícil.” Izzy: “O quê?” Elena: “Ser sua mãe.” Izzy: “Então não seja.” Elena: Isabelle eu... Isabelle!” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 7).

Now, in her carefully spun dreams, she was reunited with her true mother. I knew I’d find you someday, Mia would say.

Everyone in the Richardson family noticed Izzy’s improved demeanor. “She’s almost pleasant around you,” Lexie told Mia one day. Izzy’s adoration for Mia, like everything she did, did not come by halves: there was nothing Izzy wouldn’t do for her. And she soon found something, she was sure, that Mia really wanted. (NG, 2020, p. 107-108).

Figura 59: Episódio 7 – 37'50



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

A cena é feita novamente pela técnica de *campo/contracampo* em que podemos identificar as reações tanto da mãe como da filha, bem como, pelo *close-up* dos seus rostos. É a primeira vez que Elena de fato verbaliza para Izzy como é difícil ser mãe dela, e concomitantemente, de Izzy dizer que não concorda/precisa desse maternar. Aqui há um embate, para o que é esperado socialmente da maternidade. Uma mãe verbalizar a sua dificuldade em maternar, em que na nossa sociedade, isso é praticamente impossível de ser verbalizado, especialmente, por uma mãe ideal, de acordo com os padrões esperados da família burguesa. Nas palavras de Elisabeth Badinter:

A falta de amor é, portanto, considerada como um crime imperdoável que não pode ser remido por nenhuma virtude. A mãe que experimenta tal sentimento é excluída da humanidade, pois perdeu sua especificidade feminina. Meio monstro, meio criminosa, tal mulher é o que poderíamos chamar de "erro da natureza". Não obstante, na coleção das mães indignas, Julie está longe de ser a pior. Embora não ame a filha, e esse é o crime essencial, pelo menos aparenta amar, pois sabe o valor absoluto do amor. Finge-se de mãe carinhosa, beija a filha e lhe sorri, mesmo a contragosto. Outras mães não se dão esse trabalho e deixam aparecer brutalmente sua indiferença, sua crueldade ou seu ódio. (BADINTER, 1985, p. 274).

A pauta da maternidade é um dos grandes temas que perpassam toda a narrativa, tanto na fábula como na trama. O desafio da maternagem, olhado de dentro, pela própria mãe, olhado de dentro e de fora por outras mães, por mulheres ao redor que não são mães, por mulheres que querem ser mães ou não, e, principalmente, pela ótica dos próprios filhos. Além das pressões do parceiro, da família e do contexto social e profissional/econômico. Por isso, esse tema tensiona tanto as relações familiares, de Elena e Mia, e entre elas. Ao mesmo tempo, essas tensões educam/instruem o leitor/espectador, dando luz aos conflitos das protagonistas, que na verdade, perpassam

a individualidade de cada uma e figuram as mulheres contemporâneas da nossa sociedade.

Nesse sentido, é importante ainda debater como Mia é retratada também no episódio 6 a partir de suas oportunidades na juventude, com o intuito de demonstrarmos como ocorreu sua história de vida e suas experiências a partir de sua figuração da mulher negra. Na minissérie, o espectador também tem a possibilidade de conhecer em paralelo Mia jovem. Nessa transposição, há ainda novas camadas de interseccionalidade para a personagem. Ela é retratada como uma mulher negra e bissexual, conforme já demonstramos na seção anterior em 3.3 Os monólogos da vagina: a urgência das redescrições da(s) sexualidade(s) feminina(s), apenas na série.

No episódio 6, o espectador tem a perspectiva de Mia em suas vivências, sobretudo, a partir da interseccionalidade. Nas palavras de Grada Kilomba:

Esses termos são, no entanto, insuficientes porque tratam formas diferentes de opressão – tais como o racismo, o sexismo e a lesbofobia – como cumulativas em vez de interseccionais. As intersecções das formas de opressão não podem ser vistas como uma simples sobreposição de camadas, mas sim como a “produção de efeitos específicos.” (Anthias e Yuval-Davis, 1992, p.100). Formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam. O racismo por exemplo, não funciona como uma ideologia e estrutura distintas; ele interage com outras ideologias e estruturas de dominação como o sexismo. (Essed, 1991, hooks, 1989). (KILOMBA, 2019, p.98).

Nesse contexto, Mia é retratada como uma jovem que desde a infância é apaixonada por fotografia, e figura esse entrecruzamento da mulher negra contemporânea. Tanto na fábula como na trama, os pais acreditam que isso poderia ser feito apenas como um hobby e não como uma profissão. Quando Mia decide fazer a faculdade de artes, seus pais não aprovam e recusam qualquer tipo de ajuda financeira. Como o seu portfólio impressiona a universidade, ela ganha uma bolsa de estudos e decide prosseguir com a vida escolar. Em paralelo com a faculdade, Mia também possui vários trabalhos para poder se manter de forma independente. No entanto, ao perder a bolsa esses trabalhos não dão conta de pagar a faculdade.

Na transposição, como vimos já na seção anterior, a série amplia esse debate ao retratar Mia como bissexual. Nesse arco narrativo, Mia se apaixona por Pauline, sua professora de graduação, como já analisado anteriormente em 3.3. Esse romance é criado apenas na minissérie, lembrando que Mia perde a sua bolsa de estudos, e mesmo trabalhando, não há condições em continuar na universidade. Quando recebe a proposta para ser barriga de aluguel, Mia por querer continuar a estudar, vê essa possibilidade

como um dinheiro que pagaria a sua faculdade. Assim, decide ser barriga de aluguel, e logo passa a ter contato com o casal que fez a proposta.

No romance fonte, fica claro que o casal estava buscando uma mulher com uma fisionomia específica. Mia aceita o convite para jantar e tem o primeiro contato com o casal, na obra literária:

O resto da noite se desenrolou como uma espécie de sonho. Toda vez que olhava para Madeline Ryan, Mia via a si mesma. As duas não tinham só o cabelo escuro e cacheado e os traços em comum como alguns tiques: a mesma tendência de morder o lábio inferior, o mesmo hábito distraído de puxar um cacho do cabelo para baixo, como se fosse uma mola, até o lóbulo da orelha e deixá-lo quicar de volta para cima. Elas não eram idênticas – o queixo de Madeline era um pouco mais pontudo; seu nariz, um pouco mais estreito; a voz mais grave opulenta, quase rouca -, mas eram tão parecidas que poderia passar por irmãs. [...] (NG, 2018, p. 265).⁵⁷

Desse modo, há uma ênfase novamente para a construção do corpo feminino, em que a maior preocupação dos pais é que a criança se pareça com a mãe, pois na história, Madeline Ryan, é uma mulher que nasceu sem útero e sonha em ter um filho com o marido. Mia aceita a proposta e sua gravidez acontece de forma planejada com termos acordados tanto para ela, como para o casal.

Mas Mia estava preocupada. Segundo o contrato que tinham assinado, os Ryan podiam cancelar o acordo após seis meses se não houvesse gravidez. Ela continuava trabalhando na lanchonete, no bar e na loja de materiais de arte e evitava as perguntas dos colegas de faculdade, que retornavam das férias comprando materiais para o novo semestre e perguntando por que ela não tinha voltado.

— Vou tirar um ano para ganhar dinheiro — explicara.

O que era verdade, e fora também o que dissera a Pauline e Mal quando as duas, cheias de tato, tentaram oferecer um empréstimo que ela era orgulhosa demais para aceitar.

Mas Mia também sabia que, sem bebê, não ganharia dinheiro e teria largado a faculdade por um ano inteiro a troco de nada, e então provavelmente sua licença se tornaria permanente. Em setembro, ela aguardou, aguardou e nada aconteceu. Nenhum sangue. Nenhuma cólica. Apenas uma sensação de enorme cansaço, uma vontade avassaladora de subir na cama e enfiar-se debaixo do edredom feito um gato. Madeline quase começou a dançar de alegria quando, dois dias depois, Mia chegou em seu apartamento sentindo-se assim. Envolheu Mia com seu casaco, como se ela fosse uma criança, e a guiou em direção ao elevador, depois para dentro de um táxi até uma farmácia na Broadway. Ela escolheu uma das inúmeras caixas com nomes confiantes — Predictor, Fact, Accu-Test — e a colocou nas mãos de Mia. Descobriram que o teste era complicado. Envolvia um tubo de ensaio de

⁵⁷ The rest of the evening unfolded as if some kind of dream. Every time she looked at Madeline Ryan she saw herself; they shared not just the curly dark hair and similar features but some of the same mannerisms: the same tendency to bite their bottom lips, the same absent habit of pulling one curl down, like a spring, to their earlobes and letting it bounce back up. They were not identical—Madeline's chin was a bit more pointed, her nose a little thinner, her voice deeper, richer, almost throaty—but they looked so similar they could have been mistaken for sisters. [...] (NG, 2020, p. 251-252).

vidro com um prendedor especial, suspenso acima de um espelho inclinado. Mia tinha que colocar várias gotas de urina lá dentro e esperar uma hora. Se um círculo escuro se formasse, significava que ela estava grávida. Ela e Madeline ficaram sentadas em silêncio durante quarenta e cinco minutos, uma do lado da outra na borda da banheira, então Madeline pegou de repente a mão de Mia.

— Olhe — sussurrou, debruçando-se na direção do lavabo. Mia viu um alvo circular cor de ferro surgir lentamente no espelhinho. (NG, 2018, p. 276-277).⁵⁸

Nessa situação, Celeste Ng apresenta outra possibilidade para a maternidade, pela leitura em contraste, apresenta uma mulher que não pode ter filhos, mas que deseja ser mãe e opta pela escolha da barriga de aluguel. Concomitantemente, também pode despertar a alteridade no espectador/leitor, ao demonstrar uma necessidade/desejo dessa mulher que nunca se tornará mãe biológica, pois é impossível. Em paralelo, outra mulher que pode engravidar e que está precisando de dinheiro para prosseguir com os seus estudos. Logo, há uma nova possibilidade da tensão sobre o tema da maternidade para além da adoção, ou em querer/poder ou não ter filhos. Vale ressaltar que, a barriga de aluguel nos Estados Unidos é legalizada em vários estados no país, e o termo utilizado também pode ser portadora gestacional.

Na construção de Mia Warren, a personagem vive esse segredo, que só vai ser descoberto no desenrolar do enredo/diegeese, após a investigação de Elena. Tanto na fábula como na trama Mia é virgem e ao aceitar ser barriga de aluguel, conta isso para Madeline Ryan, apenas quando vai fazer o procedimento. Essa transposição, ocorre no episódio 6, com o seguinte diálogo. Mia: “*Nunca usei tampax antes. Eu nunca...*”

⁵⁸ [...] But Mia was worried. According to the contract they’d signed, the Ryans were free to call off the agreement after six months if no pregnancy resulted. She had kept her jobs at the diner and the bar and the art store— and had dodged questions from her fellow students, back from their summers off, buying supplies for the new term, wondering why she wasn’t coming back. “I’m taking a year off to earn money,” she’d said, which was true, and what she had told Pauline and Mal when, tactfully, they’d hinted at offering her a loan she was too proud to accept. But she knew, too, that if no baby arrived, she would get nothing, and she would have dropped the entire year for nothing, and her leave of absence would likely become permanent.

And then, in September, she waited and waited and nothing happened. No blood. No cramps. Just an intense feeling of fatigue, an overwhelming desire to crawl into bed and burrow beneath the comforter like a cat. Madeline nearly danced with delight when, two days later, Mia arrived at her apartment feeling the same way. She bundled Mia into her coat, as if Mia herself were a child, and herded her into the elevator, then into a taxi to a pharmacy on Broadway. From a bewildering array of boxes with confident names—Predictor, Fact, Accu-Test—she selected one and pressed it into Mia’s hands.

The test, it turned out, was complicated. It involved a glass test tube in a special holder, suspended over an angled mirror. Mia was to add several drops of her urine and wait for an hour. If a dark ring formed, she was pregnant. She and Madeline sat in silence for forty-five minutes, side by side on the edge of the bathtub, and then Madeline suddenly took Mia’s hand. “Look,” she whispered, leaning toward the vanity, and Mia saw, in the little mirror, an iron-colored bull’s-eye slowly appearing. (NG, 2020, p. 262-263).

Madeline: “*Você... você é virgem?*” Mia abaixa a cabeça e afirma positivamente movendo a cabeça. Madeline: “*Quer que eu te ajude.*” Mia: Mia acena positivamente com a cabeça.

Figura 60: Episódio 6 – 23’45



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Tanto na fábula como na trama, há vários conflitos internos sobre essa decisão/ação. Mia traz questionamentos que rompem com a construção da crença da maternidade sem fins lucrativos e do casamento perfeito e/ou idealizado. Nessa situação, esse ato é apresentando a partir de várias perspectivas, está atrelado ao à necessidade financeira, aos desejos individuais, e ao mesmo tempo a um problema biológico/saúde. Vale lembrar que em uma sociedade capitalista, o dinheiro também interfere nas possibilidades, ações e emoções dessas mulheres. Além disso, traz ainda o debate da portadora gestacional ser ou não também a mãe do bebê que está gerando. No romance fonte por meio de fluxo de consciência, ela já grávida infere:

- Não se apegue – disse ela para a própria barriga quando o bebê chutou. Nunca ficou claro para ela, mesmo naquela época, se estava falando com o bebê, com a barriga, ou consigo mesma. Ela e Warren ainda estavam sem se falar quando sua mãe ligou certa manhã, bem cedo, para contar sobre o acidente. (NG, 2018, p. 280).⁵⁹

No decorrer das narrativas, quando o irmão de Mia Warren morre em um acidente de carro, ela se lembra de suas conversas com ele, sobre a não concordância dessa atitude, em ela vender seu próprio filho. Ele a lembrou que ela também era progenitora e poderia escolher em ser responsável pela vida dessa criança. Afinal, na

⁵⁹[...] “Don’t get attached,” she said to her belly when the baby nudged her with a foot. It was never clear to her, even then, whether she was speaking to the baby, or to her belly, or to herself. She and Warren were still not speaking when her mother called, very early in the morning, to tell her about the accident. (NG, 2020, p. 265-266).

visão dele, ela também era a mãe biológica desta criança, e poderia optar por ser mãe solo. No romance fonte, Mia vivenciou de certa forma seu lado maternal quando o seu irmão nasceu. Nas palavras de Celeste Ng:

Só seu irmão, Warren, parecia entender a camada secreta que ela via nas coisas, mas os dois sempre foram compreensivos um com o outro, desde antes de ele nascer.

— Meu bebê — dizia Mia a qualquer um que quisesse ouvir, cutucando a barriga da mãe com o dedo, e, infalivelmente, Warren respondia com um chute. — Meu bebê. Lá dentro — informava ela a desconhecidos no supermercado, apontando. **Quando eles o levaram da maternidade para casa, ela na mesma hora o reivindicou como seu. — Meu Wren — chamava ela, não só porque “Warren” era longo demais para pronunciar, mas porque lhe caía bem.**

Mesmo nos primeiros dias, ele já parecia um pintinho vigilante, a cabeça inclinada para o lado, olhos incrivelmente brilhantes e focados procurando por ela ao redor. **Quando ele chorava, Mia sabia qual brinquedo o acalmaria. Quando não queria dormir, Mia se deitava ao seu lado no meio da cama dos pais com os cobertores enrolados em torno dos dois feito um ninho de chenile, cantando músicas e dando tapinhas em sua bochecha até que ele pegasse no sono. Quando Warren caiu ao tentar se pendurar nas barras do parquinho, foi Mia quem ele chamou quando saiu correndo e chorando, e foi Mia quem cuidou do machucado em sua têmpora com iodo e um curativo.**

“Parece até que ela é a mãe”, dissera a mãe deles certa vez, em um tom de voz que misturava reclamação e admiração. (NG, 2018, p. 234-235, grifos nossos).⁶⁰

Quando o seu irmão morreu, todo esse mix de sensações veio à tona, ela foi impedida de ir ao velório, e com o decorrer das narrativas, Mia decide que quer seguir com a gravidez e torna-se mãe solo. Outro aspecto relevante nas narrativas, é que nessa configuração, Mia também tinha a possibilidade em decidir prosseguir ou não com a maternidade, aqui não há uma convenção social em não realizar o aborto, caso ela desejasse. Desse modo, o leitor/espectador é novamente apresentado para diferentes pontos de vista, para além da dualidade entre certo ou errado. Na série, tanto essas

⁶⁰ Only her brother, Warren, seemed to understand the hidden layer she saw in things, but then they had always had an understanding, since before he had been born. “My baby,” Mia would say to anyone who would listen, tapping her mother’s belly with a finger, and infallibly Warren would kick in reply. “My baby. In there,” she informed strangers in the grocery store, pointing. When they’d brought him home from the hospital, she had immediately claimed him as her own.

“My Wren,” she’d called him, not only because Warren had been too long to pronounce, but because it suited him. Even in those early days, he’d looked like a vigilant chick, head tipped to one side, two impossibly bright and focused eyes, searching the room for her. When he cried, she knew which toy would calm him. When he wouldn’t nap, Mia lay next to him in the center of their parents’ bed, blankets heaped around them in a chenille nest, singing him songs and patting his cheek until he dozed. When he fell skinning the cat on the monkey bars, it was Mia he ran crying for, and Mia who dabbed the gash on his temple with iodine and stuck a bandage across it.

“You’d think she was the mother,” their mother had said once, half in tones of complaint, half in admiration. (NG, 2020, p. 220).

conversas decisivas com o seu irmão, como a sua tomada de decisão em ser mãe solo, é demonstrado também no episódio 6.

Figura 61: Episódio 6 – 28'42



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Mia então foge da família Ryan, dizendo que perdeu o bebê, e ao mesmo tempo de seus pais e de Pauline. Ela passa a ter uma vida nômade com a sua filha, escondendo esse segredo, viajando e nunca permanecendo muito tempo em um mesmo lugar. Mia continua sendo artista, como sua profissão principal, em paralelo tem outros trabalhos para se manter, e decide viver uma vida simples, sem chamar atenção. Pearl não sabe desse segredo e quando faz perguntas sobre o pai, Mia não responde. Logo, Mia segue com o seu maternar solo ao longo de toda a narrativa. Vale ressaltar que, essa verdade só será revelada após a investigação de Elena.

Por outro lado, o espectador também pode questionar essas escolhas de Mia também do ponto de vista ético e moral, afinal, ela opta por não se posicionar e nem conviver com o casal Ryan, além de não seguir o contrato que tinha assinado. Esse embate também pode ser evidenciado na sua decisão em ser mãe solo, ao fugir de seu amor e de sua família, pensando apenas no que era bom para si. Além disso, ela nunca contou para a sua filha o que de fato aconteceu, mesmo Pearl perguntando inúmeras vezes, enfatizando pela falta de diálogo seu autoritarismo e egoísmo. Nessa concepção, retrata também um maternar que coloca acima de tudo e todos, as próprias escolhas individuais. Não se importando assim, em como criar também a própria filha ao optar por uma vida nômade, em que a filha não tem convívio familiar e nem amigos próximos, ou seja, apresenta também uma postura egocêntrica e severa ao longo das narrativas. Mia também acredita em suas “verdades” e que está fazendo o melhor para a sua filha.

Nessa concepção, a história das protagonistas se enlaça, especialmente, pela temática da maternidade. Celeste Ng apresenta também várias perspectivas sobre esse tema, por meio da apresentação de diferentes possibilidades e da criação de suas personagens femininas complexas. Afinal, a escolha pela maternidade, pode ocorrer de várias formas, a partir dos privilégios que cada personagem figura, sejam eles econômicos, sociais e biológicos/problemas reprodutivos. Por isso, a importância em entendermos as nuances em sermos mulheres, a partir da interseccionalidade, ou seja, cada uma de nós traz consigo experiências e vivências únicas, inclusive, de opressões distintas. Conforme nos ensina Elisabeth Badinter:

Na realidade, afirmam várias mulheres, a maternidade é um monstro de duas cabeças (procriação e criação) cuja confusão a estratégia patriarcal tem interesse em manter. Ela é a pedra no meio do caminho da liberação feminina, pois "a especialização da mulher nessa função materna é a causa e o objetivo das humilhações que ela sofre no conjunto da vida social. Primeiro mobilizar as mulheres na maternidade para melhor poder imobilizá-las depois. **Para todas essas mulheres, a maternidade, tal como é vivida há séculos, é apenas o lugar da alienação e da escravidão femininas. Elas reivindicam, portanto, o direito absoluto a não ter filhos e proclamam a exigência de uma "dissociação entre a procriação e a criação dos filhos como incumbência exclusiva das mulheres, única condição da existência de uma opção na maternidade".** (BADINTER, 1985, p. 355, grifos nossos).

Esse papel social construído no corpus é retratado por diferentes personagens femininas, trazendo consigo também as suas histórias de vidas, sobretudo, ao entendermos sua raça, classe e gênero. Celeste Ng traz todo esse embate sobre a maternidade dando luz aos conflitos que nós mulheres passamos ainda nos dias de hoje, especialmente, pela opressão patriarcal. Ainda hoje, temos diversas pautas sobre os maternares plurais, questões a partir do desejo/possibilidade ou não da maternidade, sobre o aborto, adoção, maternidade compulsória, problemas biológicos/reprodutivos, e o não controle do próprio corpo, seja, por questões sociais, econômicas e ideológicas.

Nesse contexto, Celeste Ng adiciona ainda um drama emblemático dentro do convívio entre Mia e Elena, sobre o processo de adoção de May Ling Chow, filha biológica de Bebe e ao mesmo tempo filha adotiva de Linda, que também de forma em contraste se apresentam, e colocam as protagonistas de lados distintos. Nesta tese, apresentamos na seção 3.2, a personagem Bebe Chow, e esse processo de adoção gera um enorme embate também sobre a maternidade dentro das narrativas, e traz também outros temas/problemas sociais.

Tanto na fábula como na trama, Linda McCullough não consegue seguir com as suas gravidezes, não por escolha, mas por questões de saúde. Nas palavras de Celeste Ng:

A Sra. McCullough e o marido tentaram ter um bebê durante muito tempo. Ela havia engravidado logo após o casamento. Mas, algumas semanas depois, começara a sangrar, e soube antes mesmo de ir ao médico que perdera a criança.

— É muito comum — assegurara o médico. — Metade de todas as gravidezes termina nas primeiras semanas. A maioria das mulheres nem fica sabendo que tinha concebido.

Mas a Sra. McCullough soubera, e, três meses mais tarde, quando aconteceu de novo, e mais uma vez quatro meses depois, e então cinco meses depois dessa vez, ela soube que algo vivo se acendera dentro dela e que de alguma forma aquela faísca se apagara.

Os médicos receitaram paciência, vitaminas, suplementos de ferro. Outra gravidez veio, e dessa vez levou quase dez semanas para o sangramento começar. A Sra. McCullough chorava à noite, e, depois que ela dormia, o marido chorava ao seu lado. Após três anos tentando, ela havia engravidado cinco vezes e nada. Espere seis meses, recomendara o obstetra, deixe seu corpo se recuperar. Quando o período de espera terminou, eles tentaram outra vez. Dois meses depois, ela estava grávida; um mês mais tarde, não mais. Ela nunca contava a ninguém, com a esperança de que o bebê vingasse e crescesse, se guardasse o segredo para si. Nada mudou. Àquela altura, sua velha amiga Elena já tinha uma menina e um menino e estava grávida do terceiro filho, e, por mais que Elena ligasse com frequência, por mais que sua reação fosse abraçá-la e deixá-la chorar — como haviam feito tantas vezes ao longo dos anos, por problemas pequenos e grandes —, a Sra. McCullough percebeu que aquilo era algo que não podia compartilhar. Nunca contou a Elena que estava grávida, então como poderia dizer que perdera o bebê? Não sabia nem por onde começar. Perdi mais um. Aconteceu de novo. Sempre que as duas almoçavam juntas, a Sra. McCullough não se continha e encarava a barriga redonda da Sra. Richardson. Sentia-se uma tarada, ficava louca para tocar aquela barriga, afagá-la, acariciá-la. Lexie e Trip, ao fundo, balbuciavam e davam passinhos, e, após um tempo, era mais fácil simplesmente evitar aquilo tudo. A Sra. Richardson percebeu que sua querida amiga Linda passou a ligar menos, e quando ela própria telefonava, muitas vezes caía na secretária eletrônica, que com a voz alegre da Sra. McCullough cantarolava: “Deixe um recado para Linda e Mark e nós retornaremos!” Mas ninguém nunca ligava de volta.

No ano seguinte ao nascimento de Izzy, a Sra. McCullough engravidou outra vez. Àquela altura, era exaustivo: o acompanhamento do seu ciclo, a espera, os telefonemas para o médico. Até mesmo o sexo — cuidadosamente programado para os dias mais férteis — começara a ficar entediante. Quem poderia acreditar?, pensava, lembrando-se da época da escola, quando ela e Mark se esfregavam freneticamente um no outro no banco de trás do carro dele. Os médicos a deixaram de repouso absoluto: não podia passar mais de quarenta minutos de pé por dia, incluindo as idas ao banheiro, e nada de fazer esforço. Ela conseguiu chegar aos cinco meses, até que acordou de madrugada com uma imobilidade terrível dentro da barriga, feito o silêncio depois que um sino para de tocar. No hospital, enquanto estava deitada sob o efeito confuso dos medicamentos, os médicos tiraram o bebê do seu ventre. [...] (NG, 2018, p. 167-168).⁶¹

⁶¹ They had tried so long, she and her husband, for a baby. After their wedding, she'd gotten pregnant right away. And then, a few weeks later, she'd begun bleeding, and she knew even before they consulted the doctor that the baby was gone. “Very common,” the doctor had reassured her. “Half of all pregnancies end in the first few weeks. Most women don’t even know they’d conceived.” But Mrs. McCullough had known, and three months later, when it happened again, and again four months after that, and again five

A construção estética da obra, coloca então essa posição em paralelo das personagens femininas, tanto das protagonistas, como das mulheres e dos temas que as cercam, nos cercam. De um lado, temos Linda, melhor amiga de Elena, que sofre com vários abortos espontâneos e após várias tentativas frustradas, opta por adotar. Do outro lado, temos Bebe, amiga de trabalho de Mia, imigrante que teve depressão pós-parto e deixou sua filha no corpo de bombeiros. Nas palavras de Celeste Ng:

Durante seu mês e meio de maternidade turbulenta, nenhuma vez Bebe buscara a ajuda de um psicólogo ou médico.

(Deveria ter buscado, é verdade. Mas não fazia ideia de a quem recorrer. Seu inglês era no máximo medíocre; compreendia muito pouco da língua escrita. Não sabia como encontrar os assistentes sociais que poderiam tê-la ajudado, aliás nem sabia que eles existiam. Não tinha ideia de como pedir ajuda financeira do governo. Não sabia que existia essa possibilidade. Quando olhava para baixo, não encontrava uma rede de segurança, apenas uma floresta de arranha-céus, feito agulhas apontando para cima, prestes a espetá-la. Quem poderia culpá-la por ter colocado a filha em um local seguro enquanto ela própria despencava?)

Bebe deixara sua bebê na madrugada do dia 5 de janeiro de 1997 no corpo de bombeiros da rua Kinsman. Naquela noite, a temperatura chegara a zero grau. Com o vento, menos oito. Às duas e meia da manhã, quando o bombeiro abriu a porta e encontrou a bebê dentro da caixa de papelão, a neve começava a cair, e tudo estava coberto de uma poeira prateada e cristalina.

(Por mais que realmente fizesse bastante frio quando Bebe deixou a bebê nos degraus do corpo de bombeiros, ela vestia três blusas e duas calças, e fora envolta em quatro cobertores — todos os itens de bebê que a mãe tinha. Suas

months after that, she had been painfully aware each time that something alive had sparked in her, and that somehow that little spark had gone out.

The doctors prescribed patience, vitamins, iron supplements. Another pregnancy came; this time it was nearly ten weeks before the bleeding began. Mrs. McCullough cried at night, and after she fell asleep, her husband cried beside her. After three years of trying, she had been pregnant five times, and there was still no baby. Wait six months, the obstetrician recommended; let your body recover. When the waiting period was up, they tried again. Two months later she was pregnant; a month later, she was not. Each time she told no one, hoping that if she sealed the knowledge tight inside her, it would stay and grow. Nothing changed. By then her old friend Elena had a girl and a boy and was pregnant with a third, and though Elena called often, though she would happily have taken Linda into her arms and let her cry—as they’d done so often for each other growing up, over big things and small—Mrs. McCullough found this was something she could not share. She never told Elena when she was pregnant, so how could she tell her the pregnancy had ended? She did not even know how to begin. I lost another one. It happened again. Whenever they had lunch, Mrs. McCullough could not keep herself from staring at Mrs. Richardson’s rounding belly. She felt like a pervert, she so badly wanted to touch it, to stroke it, to caress it. In the background, Lexie and Trip babbled and tottered, and it became easier, after a while, to simply avoid it all. Mrs. Richardson, for her part, noticed that her dear friend Linda called her less, that when she herself called, she often got the machine—Mrs. McCullough’s cheery voice singing, “Leave a message for Linda and Mark, and we’ll call you back!” But no one ever did.

The year after Izzy was born, Mrs. McCullough became pregnant again. By then it was exhausting: the plotting of her cycle, the waiting, the calls to the doctor. Even the sex—carefully scheduled for her most fertile days—had begun to feel like a chore. Who’d ever have believed it, she thought, remembering high school, when she and Mark had fumbled frantically against each other in the backseat of his car. The doctors put her on strict bed rest: no more than forty minutes a day on her feet, including trips to the bathroom; no exertions. She made it to almost five months before she woke at two A.M. with a terrible stillness in her belly, like the silence after a bell has stopped ringing. At the hospital, while she lay in a drugged fog, the doctors coaxed the baby from her womb. (NG, 2020, p. 153-155).

mãozinhas haviam sido enfiadas lá dentro para que continuassem aquecidas e uma parte do cobertor fora puxada por cima de sua cabeça para protegê-la do vento. Nas melhores estimativas de todas, quando o chefe dos bombeiros abriu a porta ela estava do lado de fora havia vinte minutos, e na neve havia uns dois. Só um pouco de neve começara a grudar nos cobertores, dando a impressão de que a bebê fora coberta de açúcar ou mergulhada em diamantes.)

Quando a bebê nasceu, Bebe estava no país havia apenas dois anos e em Cleveland havia pouco mais de um. Morara em três apartamentos diferentes desde que chegara a Cleveland, quebrara o contrato de um e sempre atrasara o aluguel no outro ou ficara devendo uma parte. Nunca tivera um emprego que pagasse mais que um salário mínimo. (NG, 2018, p. 313-314).⁶²

Nesse grande embate, é apresentado tanto o ponto de vista de Bebe Chow como o de Linda McCullough, tanto o leitor como o espectador, podem reconhecer o quanto esse papel social, em escolher/poder ser mãe ou não, é ainda uma temática efervescente em nossa sociedade, sobretudo, a partir das relações de poder. É importante ressaltar que, o romance fonte inspira esse olhar para as maternidades plurais, trazendo para o leitor as diferentes perspectivas. Já a minissérie, na sua transposição, acrescenta ainda outros fatores na construção das personagens femininas em que é fundamental, a análise pelo ponto de vista interseccional, conforme demonstramos nas seções anteriores.

Em todos os casos, não podemos esquecer como o sistema patriarcal oprime todas nós. As personagens sofrem violências distintas, e com esse caleidoscópio da maternagem, apresentado por diferentes maternares, podemos ainda nos ofuscar e novamente colocar a culpa apenas na mulher, na mãe. Elisabeth Badinter argumenta

⁶² In her month and a half of turbulent motherhood, Bebe did not once seek help from a psychologist or a doctor.

(She should have, it is true. But she had no idea where to turn. Her English was middling at best; her reading comprehension minimal. She did not know how to find the social workers who might have helped her; she did not even know they existed. She did not know how to file for welfare. She did not know that welfare was a possibility. When she looked down, she saw no safety net, only a forest of skyscrapers stabbing upward like needles upon which she would be impaled. Could you blame her for tucking her daughter onto a safe ledge while she herself plummeted?)

Bebe had left her baby early in the morning on January 5, 1997, at the fire station on Kinsman Road. That night the temperature had dipped to thirty-one degrees. With windchill, it was seventeen. At two thirty A.M., when the firemen opened the door and discovered the baby, lying in a cardboard box, it had just begun to snow, and everything was covered with a silvery, crystalline dusting.

(Although it had indeed been quite cold when Bebe placed her baby on the steps of the fire station, the baby had been wearing three shirts and two pairs of pants and had been swaddled in four blankets—every baby item Bebe had owned. Her little hands had been tucked inside to keep them warm and a fold of blanket had been drawn over her head to shield it from the wind. By everyone’s best estimates, she had been outside for approximately twenty minutes when the fire chief opened the door, and in the snow for perhaps two. Only a little of the snow had begun to stick to the blankets, making her look as if she had been sugared, or dipped in diamonds.)

Bebe had been in the country only two years by the time her baby was born, and in Cleveland for barely one. She had held three apartments in the time she’d been in Cleveland, had broken the lease on one and had been chronically late and short on rent on another, and had never held a job that paid more than minimum wage. (NG, 2020, p. 299-300).

sobre a construção histórica familiar da mulher no papel de “boa mãe”. Em suas palavras:

Mais uma vez, foi o interesse da mulher que ditou o comportamento da mãe. Mesmo que este tenha sido realmente influenciado pelo discurso que celebrava o reinado da “boa mãe”, dois fatores influíram igualmente na opção das mulheres. Em primeiro lugar, suas possibilidades econômicas, mas também, variando segundo sua posição social, a esperança ou não de desempenhar um papel mais gratificante no seio do universo familiar, ou da sociedade. Segundo fosse rica, abastada ou pobre, a mulher do final do século XVIII e sobretudo a do século XIX aceitou, com maior ou menor rapidez, o papel da boa mãe. (BADINTER, 1985, p. 199).

A filósofa francesa defende que a ideia de amor materno é um mito historicamente construído. Logo, é importante retomarmos que esse papel social está também atrelado ao poder (econômico, social, biológico, ideológico, etc) ou não, que cada uma de nós podemos ter. Lembrando ainda que, há diferenças históricas entre nós e que muitas vezes não conseguimos reconhecer nossos próprios privilégios.

Ademais, é importante ressaltar que a falta de oportunidade, e de privilégios, afetou também na decisão que Bebe Chow teve ao deixar o seu bebê no corpo de bombeiros. Aqui, podemos levantar o seguinte debate: se essa mãe tivesse todas as condições, seja em ter o auxílio do pai da criança bem como acesso às políticas públicas, ela teria tomado essa decisão? Esse debate é enfatizado pelo viés da maternidade, considerando diferentes pontos de vista: Bebe como uma mãe má e incapaz de criar sua filha, e por outro lado, Bebe como mãe biológica e capaz de criar sua filha, pois no decorrer das narrativas, quando conhece Mia, já conseguiu voltar a trabalhar e está economicamente ativa.

Tanto na fábula como na trama esse embate se dá também no tribunal, em que a vida de Linda e Bebe é exposta para toda sociedade. Na obra literária:

Mia tinha razão: quando a audiência pela guarda começou, uma série de matérias já havia saído — tanto no jornal impresso quanto na televisão — sobre Bebe Chow e sua aptidão para a maternidade. Algumas a retratavam como uma imigrante trabalhadora que viera em busca de oportunidades e fora vencida — temporariamente, insistiam os apoiadores — pelos obstáculos e pelas desigualdades. Outras foram menos gentis: ela era instável, nada confiável, um exemplo do pior tipo de mãe. Na última semana de março, quando a audiência começou, os degraus que levavam ao tribunal estavam lotados de jornalistas e repórteres de tabloides, todos loucos para conseguir migalhas de qualquer coisa que fosse dita nos depoimentos. (NG, 2018, p. 311).⁶³

⁶³ Mia was right: by the time the custody hearing began, there had been a series of news stories—in print and on television—on Bebe Chow and her fitness to be a mother. Some of them portrayed her as a hardworking immigrant who had come in search of opportunity and had been overcome—temporarily, her supporters insisted— by the obstacles and the odds. Others were less kind: she was unstable, unreliable, an example of the worst kind of mother. The last week of March, as the hearing began, the

Outro debate fundamental, é a questão da adoção. Como colocar um bebê para adoção, se a mãe biológica e imigrante é contra essa decisão? Como tirar um bebê da família que já o acolheu e que essa mãe adotiva estava há anos em uma lista de espera? Qual família teria melhores condições de criar a bebê? Quais condições são essas, financeiras, sociais e/ou culturais? Esses diferentes posicionamentos são debatidos, ao longo das narrativas. Toda essa tensão provoca várias indagações no leitor e no espectador. Afinal, essa estratégia da narrativa faz com que ocorra uma multiplicidade de olhar, e não apenas uma única verdade. A leitura espelhada provoca exatamente esse caleidoscópio de possibilidades, para além de uma visão de certo ou errado.

Essa tensão é enfatizada no tribunal judicial, em que Sr. Richardson é advogado de defesa da família McCullough e Ed. Lim é advogado de defesa de Bebe Chow. Vale ressaltar que, Mia paga o advogado de defesa de Bebe, com a venda de uma obra de arte sua. Na série, no episódio 5, Izzy vê a notícia da venda no jornal dessa arte e mostra para sua mãe que viu Mia despachando uma encomenda para Nova Iorque, pois trabalha em sua casa como aprendiz. Então, Elena começa a investigação de Mia a partir de sua arte.

Com o decorrer da narrativa, é por meio dessa investigação artística que Elena descobre também o passado e o segredo de Mia. Na série, durante o tribunal no processo de adoção, é demonstrado no episódio 7, a chantagem que Elena faz com Mia. Por outro lado, a partir desse embate o espectador também é levado pela argumentação de Elena, a evidenciar o quanto Mia também foi egoísta e autoritária ao esconder a história de nascimento de sua própria filha, sem a deixar saber de sua origem, e poder escolher o que fazer em relação ao seu convívio familiar.

Em uma pausa durante o processo, as protagonistas encontram-se no banheiro e há o seguinte diálogo:

Elena: “Por um bom tempo, eu não entendo porque você fez isso. Ajudar aquela pobre mulher e acabar com a vida da minha amiga. Agora eu sei.”
Mia: “Sabe do quê, Elena?” Elena: “Ajuda-la te redime do que fez.” Mia: “O que fez?” Elena: “O que fez aos Ryans.” Mia: “O quê?” Elena: “Eu sei deles. E sei porque você tem essa vida. Conheci seus pais. São ótimas pessoas. Lamento pelo seu irmão. Deve ter sido difícil para a sua mãe, perder você e ele ao mesmo tempo. É só um chute meu, mas suponho que a Pearl não sabe de nada. Você guardou segredo todos estes anos. É curioso que você seja testemunha abonatória da Bebe. E que vá testemunhar amanhã.” Mia: “Vou, sim.” Elena: “Só penso na Pearl. Pelo o que ela passou. Descobrimos sobre o

steps to the courthouse were crowded with journalists and tabloid reporters alike, all rabid for scraps of anything that emerged in the testimony. (NG, 2020, p. 297).

passado, sobre o pai. Sobre o que você fez. Tudo isso no tribunal?” Mia: “Está me ameaçando?” Elena: “É mais uma pergunta. Vale a pena perder a filha para brigar pela de outra pessoa? (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 7).

Figura 62: Episódio 7 - 13'45



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

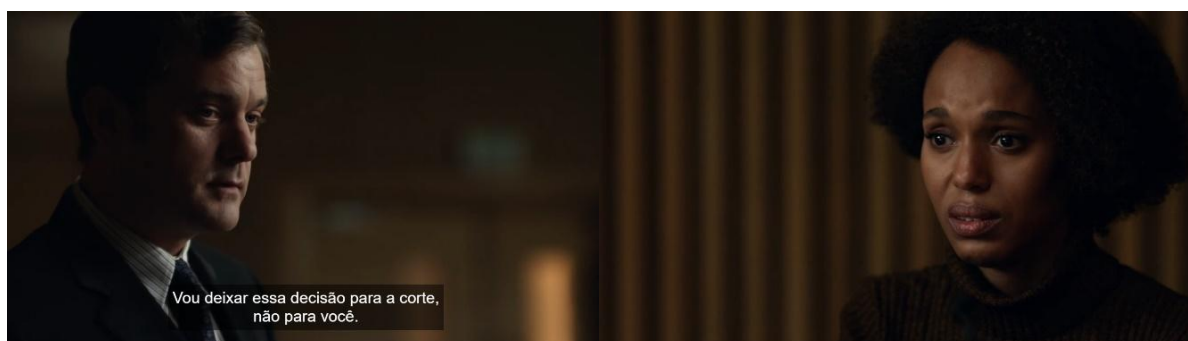
A cena também é construída pelo *campo/contracampo* e pelo *close-up* dos rostos das protagonistas. O movimento em paralelo demonstra ainda mais essa tensão ao retratar o que cada uma está sentindo. Além disso, a raiva de Mia é também enfatizada pela música ao Elena sair. Elena de forma explícita chantageia Mia, mas Mia não desiste de ser testemunha de Bebe no processo. Ainda nesse episódio, podemos ressaltar o depoimento de Mia. No tribunal, ocorre o seguinte depoimento:

Ed Lim: “É trabalhadora, solteira, como a Srta. Chow certo? No mesmo emprego, com o mesmo salário?” Mia: “Ela trabalha mais do que eu e recebe gorjetas mais gordas. Mas, sim.” Ed Lim: “Como mãe solteira, tem dificuldades?” Mia: “Todas as mães têm. O dinheiro disfarça, dá para comprar babá ou tutor. Férias. Mas não dá para precificar o amor maternal, embora alguns tentem.” Ed Lim: “Os McCullough fizeram uma oferta à Bebe por May Ling?” Mia: “U\$ 10 mil para acabar com o processo. Sabemos exatamente o valor desse bebê para eles.” Ed Lim: “O que diria a quem descreve as ações da Bebe como inadequadas?” Mia: “Nenhuma mãe quer ser julgada pela decisão tomada nesse momento tão difícil e desesperador. Eu diria que a Bebe abandonou a May Ling para salvar a vida da filha. Foi altruísmo. Isso faz dela uma boa mãe.” Ed Lim: “Sem mais perguntas.”

Sr. Richardson: “Sra. Warren, há quanto tempo conhece a Srta. Chow?” Mia: “Há uns três meses. Quando conheci você.” Sr. Richardson: “Nesse meio tempo, quantas vezes viu a Sra. Chow com Mirabelle?” Mia: “Uma.” Sr. Richardson: “Uma?” Mia: “Sim.” Sr. Richardson: “Então sua opinião sobre a Srta. Chow ser uma boa mãe se baseia em uma vez...” Mia: “O Estado não deixa a Bebe ver a filha mais do que isso.” Sr. Richardson: “Você alegou ser mãe solteira, assim como bebe Chow.” Mia: “Sim”. Sr. Richardson: “E que trabalha o mesmo tanto, recebe quase o mesmo”. Mia: “Sim”. Sr. Richardson: “Ganha mais ou menos, U\$ 20 mil por ano? E está pagando o advogado da Srta. Chow.” Mia: “Emprestei a ela.” Sr. Richardson: “Quanto?” Mia: “O valor de um advogado.” Sr. Richardson: “Mas falou que vocês duas têm salários parecidos. Como pode pagar um advogado, mas ela não pode? A não ser que você tenha muito mais dinheiro do que alega.” Mia: “Tenho outras fontes de renda.” Sr. Richardson: “Outra fonte. Então sua

experiência não se compara à da Srta. Chow, certo? A menos que haja outra comparação. Por que gastou o seu dinheiro para brigar por alguém que você mal conhece?” Mia: “Por que eu sei como é uma filha sair do meu corpo. Ser feita do mesmo que eu sou. Ser tão parte de mim que nem imagino não sendo parte de mim.” Sr. Richardson: “Mas você não conhece tanto a Srta. Chow, certo? Não pode falar dela como mãe. Nem a conhece por muito tempo. Então pergunto novamente: Por que você está lutando tanto por uma pessoa que você mal conhece.” Mia: “Porque vim como testemunha abonatória da Bebe, mas minha luta é por MayLing. Sinto muito excelência, mas não se trata de colocar duas mãos uma contra a outra porque as duas podem ser boas mães. Mas somente uma pessoa aqui é a mãe da MayLing e é a Bebe Chow.” Sr. Richardson: “O quê? Vou deixar essa decisão para a corte e não para você. Não tenho mais perguntas para a testemunha.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 7).

Figura 63: Episódio 7 - 35'17



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Toda a cena do tribunal se dá também pela técnica de *campo/contracampo* e pelo *close-up* dos rostos. Além disso, há um movimento de câmera que alterna os personagens da cena, ora do advogado, ora de Mia, ora também de Elena, Linda e seu esposo e Bebe. Nessa construção, o espectador também consegue identificar a tensão em que cada personagem está sofrendo, sobretudo, quando o silêncio é evidenciado, o espectador acompanha apenas o *close-up* da câmera em cada personagem. Logo, essa construção se dá também pelo espelhamento, especialmente, pelo movimento da câmera. Além disso, trata também o tema central na apresentação do debate sobre a maternidade.

Em paralelo, a esse grande embate judicial, as histórias pessoais das protagonistas se misturam, pois, Elena na tentativa de defender Linda, começa também a confrontar Mia e a maternidade dela. No romance:

No entanto, lá estava Mia, causando vários traumas à pobre Linda, como se ela já não tivesse passado por dificuldades o suficiente, como se Mia fosse algum exemplo de maternidade. Arrastando a filha sem pai de um lugar para outro, sobrevivendo com trabalhos sem importância, justificando aquilo tudo ao insistir para si mesma — e para todos — que estava fazendo arte. Metendo suas mãos sujas nos assuntos alheios. Causando confusão. Jogando fagulhas a esmo. A Sra. Richardson estava furiosa, e, no fundo, o pontinho quente de fúria que fora cautelosamente aterrado dentro dela pegou fogo. Mia fazia o

que queria, pensou a Sra. Richardson, e qual seria o resultado? O coração partido da sua amiga mais antiga. Caos para todo mundo. Você não pode simplesmente fazer o que quer, pensou. Por que Mia tinha esse privilégio quando mais ninguém tinha? (NG, 2018, p. 202-203).⁶⁴

Elena não consegue enxergar Mia como uma boa mãe e vice-versa, inclusive verbaliza que tanto Mia como Bebe são péssimas mães... que é um milagre Pearl ser tão maravilhosa. Mia também não consegue entender o lado de Elena, tanto na sua própria maternagem, como por ela em não ter empatia por Bebe, especialmente, ao tentar subornar Bebe, conforme já demonstramos anteriormente na seção 3.2 desta tese. Os conflitos se misturam, tanto internamente, dentro das famílias Warren e Richardson; como externamente, nesse caso, no embate judicial pelo processo de adoção por Linda McCullough e Bebe Chow, que se tornou público. Além disso, esses conflitos também são gerados a partir da criação dos próprios filhos e dessa interação familiar, e de todas essas tensões concomitantemente. Afinal, tanto os filhos de Elena como de Mia também apresentam plots individuais e entre eles (amizade, escola, amor, sexo, etc).

Tanto na *fábula* como na *trama* Pearl tem acesso à mansão frequentemente. Ela e Moody (filho do meio de Elena) estudam juntos, e Moody no decorrer das narrativas se apaixona por ela. No entanto, Pearl gosta dele apenas como amigo e se apaixona por Trip (filho mais velho de Elena), inclusive, tem a sua primeira relação sexual com ele; ambos mantêm segredo dessa relação. Pearl também é amiga de Lexie, conforme já demonstramos anteriormente. O enredo das narrativas também se passa pelos conflitos/tensões entre os filhos das protagonistas, bem como, com as decepções dos adolescentes entre eles, e com os membros das próprias famílias.

Na série, no episódio 7, quando Pearl está chegando na mansão com Trip, Elena está em casa e há o seguinte diálogo entre eles:

Elena: “Oi, meu bem.” Trip: “Oi mãe. Acho que a Pearl... O Moody está lá em cima, se quiser falar com ele.” Pearl: “Legal.” Elena: “Oi Pearl.” Pearl: “Oi.” Elena: “Não vem aqui faz tempo.” Pearl: “Eu sei. A casa está incrível.” Elena: “Obrigada. Você é muito gentil. Como está?” Pearl: “Bem... Com o julgamento, não sei como você se sentiria...” Elena: “Nada disso querida.

⁶⁴ And yet here was Mia, causing poor Linda such trauma, as if she hadn't been through enough, as if Mia were any kind of example of how to mother. Dragging her fatherless child from place to place, scraping by on menial jobs, justifying it by insisting to herself—by insisting to everyone—she was making Art. Probing other people's business with her grimy hands. Stirring up trouble. Heedlessly throwing sparks. Mrs. Richardson seethed, and deep inside her, the hot speck of fury that had been carefully banked within her burst into flame. Mia did whatever she wanted, Mrs. Richardson thought, and what would result? Heartbreak for her oldest friend. Chaos for everyone. You can't just do what you want, she thought. Why should Mia get to, when no one else did? [...] (NG, 2020, p. 189-190).

Você sempre é bem-vinda aqui e é tão vítima disso como Mirabelle, Linda e Mark. E não quero que ache que a culpa é sua.” Pearl: “Vítima? Como assim?” Elena: “Vamos conversar só nós duas.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 7).

Figura 64: Episódio 7 -55’09

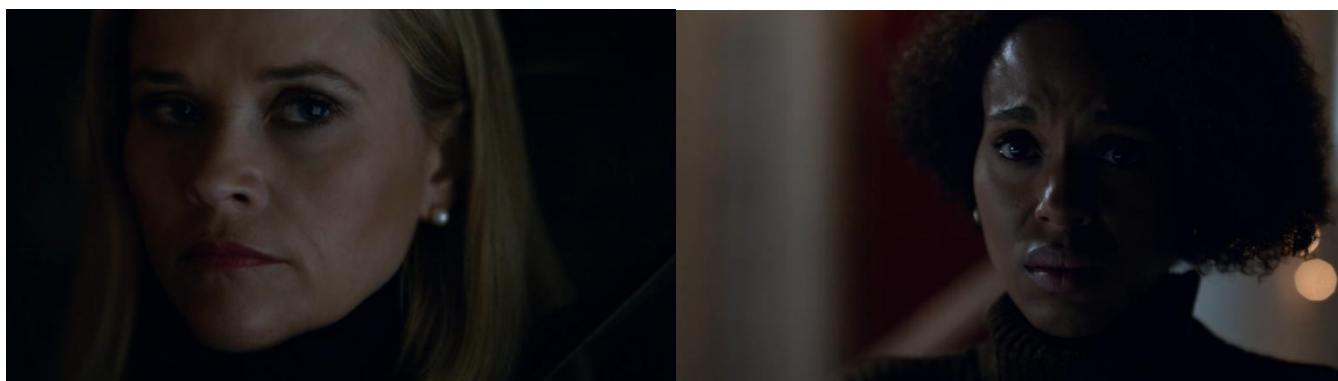


Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Com o decorrer do episódio, Elena leva Pearl para conversar a sós. A cena é construída por meio de um plano geral, que demonstra as personagens conversando sozinhas. Não há diálogo, apenas um fundo musical que causa tensão na cena. O espectador subentende que Elena conta o segredo de Mia para Pearl. Aqui há uma inovação na ficção seriada, pois na obra literária Pearl tem o conhecimento desse segredo pela própria mãe.

Na série, Elena cumpriu a chantagem que faz com Mia e tensiona ainda mais sua relação com ela. Ainda no final desse episódio, Elena leva Pearl em casa e Mia ao escutar o carro chegar, desce correndo e a espera a filha na porta. Pearl chorando encara a sua mãe sem dizer nada e entra. Mia encara Elena que permanece no carro.

Figura 65: Episódio 7 -59’30



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

No final desse episódio, há uma movimentação da câmera por *travelling* que aproxima cada vez mais do carro, até focar em *close-up* o rosto de Elena em *zoon-in* (aproximando o rosto). Posteriormente, a técnica de *campo e contra/campo* é utilizada para focar o rosto de Mia também por *close-up* e também *zoon-in*. Assim, o espectador enxerga o rosto de cada protagonista, bem como, por meio da música que vai aumentando, e conseqüentemente aumentando a tensão entre elas, o espectador é levado a sentir a raiva de cada uma delas. Vale ressaltar que a *música*, também é uma estratégia do melodrama para enfatizar as tensões da cena, o episódio é encerrado com o aumento da música e demonstrando o confronto silencioso das protagonistas.

A partir da leitura espelhada, podemos verificar como a temática da maternidade é evidenciada a partir de cada protagonista. A personagem Elena é construída, sobretudo, pela manipulação de todos ao seu redor, com intuito, sempre de prevalecer a sua verdade/ordem e de sua crença que de fato é uma boa mãe e amiga, tudo isso a partir do ponto de vista dela. Ao mesmo tempo, em que o espectador já conhece o segredo de Mia, e todas as suas motivações que levaram a seguir com sua maternidade em ser mãe solo, que também, pela crença de suas verdades, mente e omite, com o intuito de também ser uma boa mãe e amiga. De acordo com Elisabeth Badinter:

Esse texto tem o mérito de pôr fim ao mito da felicidade feminina no sacrifício, e de substituir claramente o tema do instinto pelo da moral. Em seguida, utilizando o vocabulário religioso, ele mostra que os sofrimentos da maternidade são o tributo pago pelas mulheres para ganhar o céu. A dolorosa virtude materna é paga a longo, longuíssimo prazo. Paul Combes, como todos os moralistas crentes, percebia perfeitamente que o sacrifício de si, mesmo feminino, **não era natural e que era preciso prometer uma recompensa sublime para que as mães aceitassem fazer calar seu egoísmo a ponto de se esquecerem tão completamente quanto se lhes exigia.** Essa interpretação predominou no século XIX: adquiriu-se o hábito de falar da mãe e de suas funções em termos místicos. Afirmava-se com o mesmo ardor que o sacrifício materno estava enraizado na natureza feminina e que a boa mãe era uma "santa". (BADINTER, 1985, p. 268, grifos nossos).

Historicamente, há uma crença construída na definição de “boa mãe” no modelo angelical/santa, como algo arraigado na natureza feminina. A filósofa demonstra que conforme o discurso religioso, houve/há uma tentativa também de manipulação da mulher, para uma recompensa futura, o céu, para isso, era/é preciso deixar de lado seu lado humanizado, por exemplo, o egoísmo. Ainda na contemporaneidade, escutamos esse discurso de senso comum, inclusive, com muitas mães que propagam essa ideia, como falácias como: “Ser mãe é padecer no paraíso”. No entanto, podemos confrontar esse tipo de educação recebida, por nós mulheres, sobretudo, na construção do que é ser

mãe. Logo, ao tratar esse tema e ao demonstrar a vulnerabilidade e o lado humanizado de cada personagem feminina em sua obra, permite ao leitor/espectador a questionar os padrões sociais muitas vezes já pré-estabelecidos. Ademais, é possível ainda redescrevermos nosso próprio vocabulário (Rorty, 2007) em enfatizar/corroborar com o que é ser boa ou má mãe, como se fosse algo simplesmente dual, quando na verdade é plural e diverso.

Em síntese, nas narrativas a maternidade nos é apresentada tanto do ponto de vista biológico figurado pelas gravidezes de Elena, como do financeiro, retratado por Mia, ao optar por ser barriga de aluguel. Ademais, é debatida a partir de mulheres que não conseguiram engravidar por problemas físicos/biológicos, figuradas por Linda e Madeleine. Ainda, apresenta uma mãe solo com depressão pós-parto, ou seja, com problema de saúde mental, que abandona a sua filha e depois se arrepende. Por fim, é debatida ainda na perspectiva, sob o ponto de vista do aborto induzido, por Lexie Richardson, na escolha em não ser mãe. Vale ressaltar que, todas as personagens são complexas, e entender cada uma ajuda tanto o leitor/espectador no seu próprio processo de alteridade.

Desse modo, a temática da maternidade ocasiona várias tensões durante a narrativa. Após Lexie fazer o aborto, Elena está também investigando Bebe e desconfia que a mesma fez um aborto. Nessa passagem, Elena telefona e pede “um favor/ajuda” para sua amiga que é ginecologista no hospital, para ter acessos aos prontuários das pacientes. Nas palavras de Celeste Ng:

— Você sabe, Elena, eu adoraria poder ajudar. Mas é que se alguém descobrir...

— É claro que você não pode me mostrar nada. É claro que não. Mas, digo, se eu levar você para almoçar e por acaso olhar por cima do seu ombro e ver a lista dos últimos meses, ninguém vai poder dizer que você me mostrou de propósito, não é?

— E se o nome da mulher estiver na lista? — perguntou Elizabeth. — De que adianta? Bill não vai poder usar isso no tribunal. — Se estiver, ele vai procurar outra prova. Sei que é um favor enorme, Betsy. Ele só precisa saber se vale a pena insistir nisso. E se o nome dela não estiver na lista, encerramos o assunto por aqui.

Elizabeth Manwill suspirou. — Está bem — falou, por fim. — Estou sem tempo nos próximos dias, mas que tal quinta-feira?

As duas marcaram o almoço e a Sra. Richardson desligou o telefone. Em breve esclareceria aquilo. Pobre mulher, pensou, enxergando Bebe com uma nova generosidade. Se tivesse feito um aborto, quem poderia culpá-la? No meio daquela disputa pela guarda da filha, com um trabalho sem futuro algum, e depois do que tinha passado com a primeira bebê... Ninguém fazia um aborto sem arrependimento, pensou. Abortos eram uma atitude de último caso, quando não havia opção melhor. Não, a Sra. Richardson não poderia culpar Bebe, mesmo que esperasse que os McCullough ficassem com a criança. Mas pelo menos ela pode ter outro, pensou a Sra. Richardson,

quando der um jeito na própria vida. E voltou a abrir a porta do escritório. (NG, 2018, p. 350-351).⁶⁵

Elena ao investigar Bebe ultrapassa os limites éticos de sua profissão como jornalista, e como cidadã. Ela utiliza de seus privilégios para poder também investigar e posteriormente manipular, independentemente de valores éticos e morais. Vale ressaltar, que anteriormente Mia também investigou Elena e sua família, enquanto trabalhava em sua casa. O espectador é levado a pensar nesse contraste a partir das ações das protagonistas a o todo momento. Ainda na obra literária, Elena, por meio do seu fluxo de consciência, também já explicita a sua opinião sobre o aborto. Ainda nas palavras de Celeste Ng:

— Sabe que sempre vou ajudá-la como puder. Mas há leis. E ética, Elena. Fico decepcionada por me pedir uma coisa dessas. Logo você, que sempre se preocupou tanto com o que é certo ou errado.

Seus olhares se cruzaram acima da mesa. A Sra. Richardson nunca tinha visto o olhar de Betsy tão brilhante, firme e feroz. Nenhuma das duas falou mais nada, e nesse intervalo de silêncio, o telefone tocou. Elizabeth manteve o olhar fixo por mais um instante, então tirou o aparelho do gancho.

— Elizabeth Manwill. — Um murmúrio baixo do outro lado da linha. — Você deu sorte. Eu estava saindo para almoçar. — Mais murmúrios. Aos ouvidos da Sra. Richardson, lembravam vagamente uma pessoa se desculpando. — Eric, não preciso de desculpas... Preciso que isso seja feito. Não, estou esperando há mais de uma semana, não quero esperar nem mais um minuto. Olhe, estou descendo aí. — Elizabeth desligou e voltou-se para a Sra. Richardson. — Tenho que ir lá embaixo rapidinho... Estou esperando um relatório e tive que acompanhar cada etapa. Uma das partes muito agradáveis de ser diretora. — Ela ficou de pé. — Serão só alguns minutos. Assim que eu voltar, vamos almoçar. Estou morrendo de fome e tenho uma reunião à uma e meia.

Quando ela saiu, a Sra. Richardson ficou sentada, em choque. Fora mesmo Betsy Manwill quem falara com ela daquele jeito? Insinuando que ela era

⁶⁵ “You understand, Elena, I’d love to help you. It’s just if anyone found out—”

“Of course you can’t show me anything. Of course not. But I mean, if I were to come and take you for lunch, and I just happened to glance over your shoulder at the list for the past few months, no one could possibly say you had shown me on purpose, could they?”

“And what if this woman’s name is on there?” Elizabeth asked. “What good does it do? Bill can’t use it in court.”

“If it does, he’ll look for other evidence. I know it’s a huge favor, Betsy. He just needs to know if it’s even worth digging. And if it’s not? This goes no further.”

Elizabeth Manwill sighed. “All right,” she said at last. “I’m tied up the next few days, but how about Thursday?”

The two women scheduled a lunch date, and Mrs. Richardson hung up the phone. She would soon have this cleared up. Poor woman, she thought, thinking of Bebe with new generosity. If she had had an abortion, who could blame her? In the middle of this custody case, with only a dead-end job, and after what she’d been through with the first. No one had an abortion without regret, she thought; abortions were an action of last resort, when there was no better option. No, Mrs. Richardson could not blame Bebe, even as she still hoped the McCulloughs kept the baby. But she can always have another, Mrs. Richardson thought, once she gets her life together, and she propped her office door open again. (NG, 2020, p. 336-337).

antiética! E aquele último comentário sobre ser diretora, como se Betsy a estivesse lembrando de sua importância, como se dissesse: Sou mais importante que você agora. E pensar que ela havia ajudado Betsy a conseguir aquele emprego. A Sra. Richardson comprimiu os lábios. A porta do escritório estava encostada, ninguém podia ver lá dentro. Ela rapidamente deu a volta na mesa e se aproximou da cadeira de Elizabeth, empurrou o mouse fazendo a tela escura tremular e ganhar vida: uma planilha mostrava os gastos desde o início do ano. A Sra. Richardson fez uma pausa. A clínica com certeza tinha alguma base de dados com os registros dos pacientes. Com um clique, ela minimizou a planilha e, como num passe de mágica, lá estava: uma janela com a lista dos pacientes no período que ela queria. Então Betsy mudara de ideia no último minuto, pensou ela com uma pontada de soberba. O que sempre dizia? Era indecisa.

A Sra. Richardson se debruçou sobre a mesa e percorreu rapidamente a lista. Não havia nenhuma Bebe Chow. Mas um nome no final da lista, no início de março, chamou sua atenção: *Pearl Warren*. (NG, 2018, p. 356-357).⁶⁶

Nessa passagem, fica evidente como Elena tem privilégios em sua cidade com pessoas de autoridade, conforme também já demonstramos na seção 3.2, sobre sua relação com a polícia. Tanto na fábula como na trama, vemos também como isso se dá nessa relação com a ginecologista, em que nesta situação, Elena tenta manipulá-la e como não consegue; viola inclusive a lei para investigar uma questão de cunho pessoal. Na transposição essa cena ocorre no episódio 8 – Encontrar um jeito. Vale ressaltar que o episódio 8, é o último episódio da série, e arremata várias tensões que foram demonstradas ao longo da diegese.

⁶⁶ “You know that I’ll always help you any way I can. But there are laws. And ethics, Elena. I’m disappointed that you would even ask for such a thing. You’ve always been so concerned with what’s right and wrong.” Their eyes met across the desk, and Mrs. Richardson had never seen Betsy’s gaze so clear and steady and fierce. Neither of them spoke, and in that pocket of silence, the phone on the desk rang. Elizabeth held the stare for a moment more and then lifted the receiver.

“Elizabeth Manwill.” A faint murmur from the other end of the line. “You just caught me. I was about to step out for lunch.” More murmuring. To Mrs. Richardson’s ears, it sounded vaguely apologetic. “Eric, I don’t need excuses—I just need this done. No, I’ve been waiting for this over a week; I don’t want it to wait another minute. Look, I’ll be right down.” Elizabeth hung up and turned to Mrs. Richardson. “I have to run downstairs—there’s a report I’ve been expecting and I’ve had to nudge it along every step of the way. One of the delightful parts of being the director.” She stood up. “I’ll just be a few minutes. And when I get back, we’ll go for lunch. I’m starving—and I’ve got a meeting at one thirty.”

When she had gone, Mrs. Richardson sat stunned. Had that really been Betsy Manwill talking to her like that? Implying that she was unethical! And that last little dig about being the director—as if Betsy were reminding her how important she was, as if to say I’m more important than you now. When she’d helped Betsy get this very job. Mrs. Richardson pressed her lips together. The door to the office had been pushed to; no one outside could see in. Quickly she came around the desk to Elizabeth’s chair and nudged the mouse across its pad, and the black screen of Elizabeth’s monitor flickered to life: a spreadsheet showing the year-to-date expenses. Mrs. Richardson paused. Surely the clinic had some kind of database of patient records. With a click she shrank the spreadsheet and like magic there it was: a window listing the patients in just the period she’d wanted. So Betsy had changed her mind at the last minute, she thought with a flash of smugness. What had she always said? Wishy-washy.

Mrs. Richardson leaned over the desktop and scrolled quickly through the list. There was no Bebe Chow. But a name at the bottom of the list, in early March, caught Mrs. Richardson’s attention. Pearl Warren. (NG, 2020, p. 341-342).

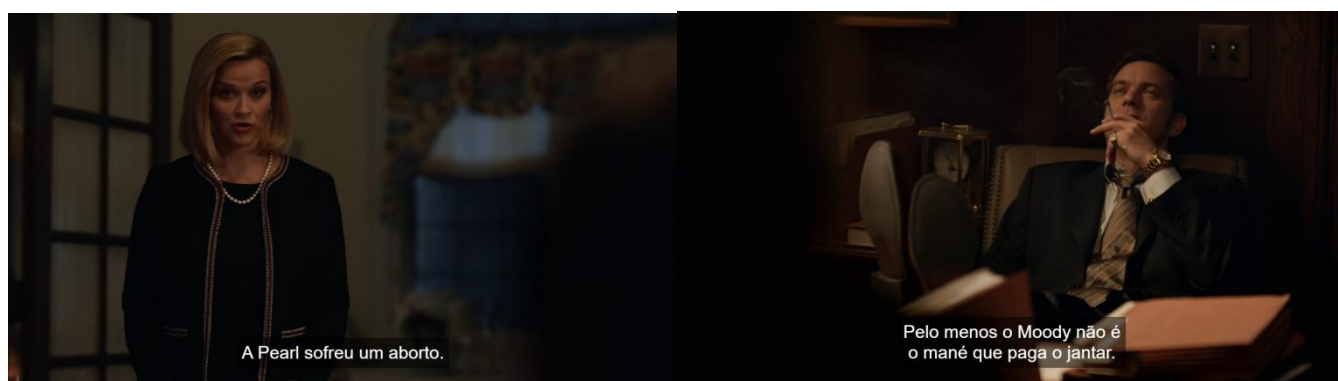
Elena então acredita que Pearl fez um aborto, uma vez que encontra o nome dela nos prontuários. Ainda no episódio 8, Elena fica perplexa e a princípio volta para a sua casa e acusa Moody do filho ser dele. O filho mais novo irritado, manda ela perguntar para o filho mais velho, Trip. Pela leitura em contraste, já conseguimos perceber que há uma confusão familiar, pois, é evidente que Elena não se dá conta do que está se passando nos plots individuais de cada filho. Afinal, o controle que ela tanto almeja em sua vida pública não ocorre dentro do seu âmbito familiar, ou seja, em sua vida privada, no seu lar.

Concomitantemente, o telefone toca e Izzy diz que a decisão do tribunal saiu. Então, Elena sai de casa para ir ao tribunal. Ao chegar lá, já vê sua amiga Linda dando uma entrevista sorridente, pois tinha ganhado a causa. Em paralelo a isso, Izzy em conversa com o irmão deduz que quem fez o aborto foi Lexie e vai à casa de Mia. Mia e Izzy têm uma conversa maternal e Izzy diz para Mia: *‘Eu queria morar aqui com você’*. Posteriormente, Izzy vai embora.

Quando Elena retorna para casa, em conversa com o seu esposo, há o seguinte diálogo:

Elena: “Desculpe. Não vamos conversar? Sobre o veretido, a coletiva de imprensa, nada? Billy?” Billy: “Você precisa de algo?” Elena: “Eu descobri algo terrível hoje. A Pearl fez um aborto.” Billy: “Sei.” Elena: “Parece que ela estava vendo Trip escondida do Moody.” Billy: “Pelo menos o Moody não é o mané que paga o jantar.” Elena: “Como assim?” O esposo entrega a conta do restaurante. Elena: “Ah, sim. Encontramos-nos, jantamos, mas eu não... Não falei nada porque não valia a pena.” Billy: “E 15 anos atrás?” Elena: “Sou uma boa pessoa, Billy. Sou uma boa esposa, boa mãe, e tudo o que já fiz ou não, foi por esta família. Billy: “Tudo o que eu fiz foi por essa família, para você ter o que quisesse. “A casa, as coisas, a foto perfeita.” Elena: “O que eu quisesse? E você? Teve a sua liberdade, pois eu abri mão da minha. Falei que não queria um quarto filho. E quando eu tive e estava sofrendo, você não voltava cedo para casa. Não cancelava o seu golfe no sábado. Nem perguntava como eu estava.” Billy: “Você é sensacional. Deveria estourar no jornalismo, pois distorce os fatos como ninguém.” Elena: “Eu tinha uma carreira, Billy. Até ter a Isabelly.” Billy: “Então, a culpa é dela? Dá sua filha? Ou é minha? Ou é da Mía? Você alugou a casa para ela. Você a trouxe para casa. E levou à casa da Linda. Foi como tudo começou. Não enxerga o denominador comum?” Elena: “Aonde vai?” Billy: “Dar uma volta. Acho que vou comprar uma chupeta também.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8).

Figura 66: Episódio 8 – 35´44



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

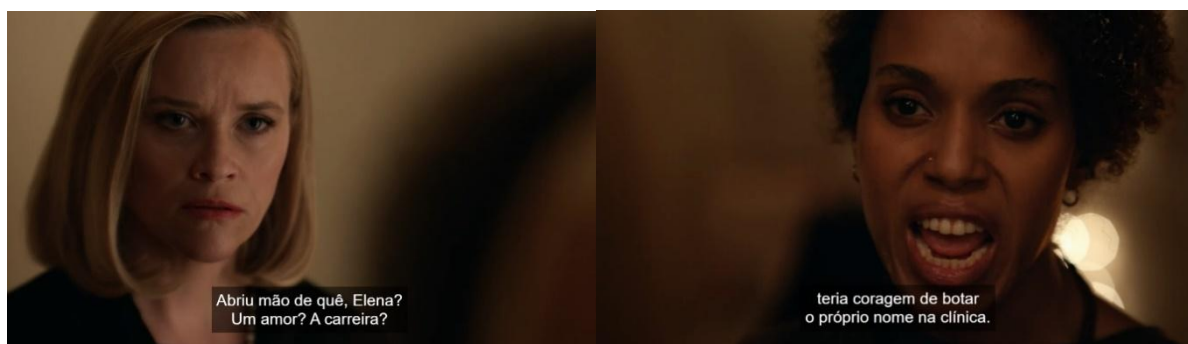
A cena traz à tona vários temas sociais, retrata vários conflitos entre o casal durante o seu relacionamento, demonstra ainda que a ideia de Elena sobre seu casamento perfeito é falida. Afinal, Elena não contou para o esposo sobre o seu encontro com o ex-namorado, e não traiu o esposo pois o ex não quis, e ambos não estão felizes com seu matrimônio. Na cena, há ainda a verbalização sobre a falta de atuação do esposo em relação à criação dos seus filhos, trazendo à tona a questão da falta de cuidado pelo homem. Portanto, retrata esse pai de família fraco, denuncia o sistema patriarcal e contesta o ideal de família burguesa. Por fim, traz ainda a pauta de trabalho, em que a mulher não avança pois, na maioria das vezes, precisa cuidar dos filhos.

Nessa concepção, podemos ainda retomar o debate sobre maternidade, pois Elena acredita que de fato é uma “boa mãe”, “boa esposa”, e “boa amiga”. No ponto de vista dela, considera que todas as suas ações foram feitas com esse propósito em ter “boas ações”. Além disso, tem dificuldade em não aceitar o ponto de vista de outras pessoas, por isso, quando suas ações são verbalizadas como negativas pelo esposo, ela entra em choque. Em paralelo, o espectador também tem esse mesmo olhar do ponto de vista de Mia, que também acredita em ser uma “boa mãe” e “boa amiga”, ambas acreditam em suas próprias “verdades”.

Vale ressaltar que, com os embates sofridos por Elena, ela é levada a reconstruir seu próprio vocabulário e crenças limitantes (Rorty, 2007) a cada vez que é confrontada. No final dessa cena, o esposo sai de casa e Elena vai para a casa de Mia. Ainda no episódio 8, Elena tem agora um embate com Mia. Elena vai até a casa alugada e ao chegar encontra um pertence de Izzy no chão, ela olha pega e bate na porta. Na cena, quando Mia abre a porta, ocorre o seguinte diálogo:

Mia: “Que foi?” Elena: “Não será surpresa, mas não vou renovar o aluguel.”
 Mia: “Tudo bem.” Elena: “Já pagou o mês, então saia até o dia primeiro.”
 Mia: “Devo contar à Pearl que estamos saindo? Ou quer cuidar disso também?” Elena: “A Pearl merece ser tratada melhor. Com a família que merece, ela não estaria arruinando a minha.” Mia: “Só me avise como vai me devolver o depósito.” Elena: “Sabia que ela poderia ter acabado com a vida de Trip? Você sabia que a sua filha estava grávida, né? Mais um exemplo seu de boa mãe que é.” Mia: “Você não aguenta, né?” Elena: “O que?” Mia: “Que alguém escolha uma vida diferente da sua.” Elena: “Não ligo para como você vive.” Mia: “Abriu mão do quê, Elena? Um amor? Uma carreira? A vida inteira? Você prefere ficar aqui, rebaixando a minha filha, em vez de ver a verdade sobre a sua” Elena: “Não procure mais minha filha. Não ligue para Isabelle...” Mia: “Estou falando da Lexie. Se ela tivesse a mãe que merece, teria coragem de botar o próprio nome na clínica. E talvez, não precisasse ter passado a noite aqui, nos meus braços, enquanto a mãe estava na casa dos meus pais!” Elena: “Vá embora até o amanhecer.” Mia: “Certo.”
 (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8).

Figura 67: Episódio 8 – 39’05



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

A cena também é construída por meio de *campo/contracampo* e *close-up* no rosto das protagonistas. Nessa concepção, quando Elena decide confrontar Mia, passa a ter o conhecimento de que quem fez o aborto foi Lexie. Elena fica incrédula no quanto não conhece os seus filhos, e, principalmente, o quanto sua maternidade é de fato questionada. Afinal, enquanto investigava Mia, ironicamente, foi Mia que acolheu Lexie. Aqui há uma incoerência, sobre o ponto de vista de Elena ao questionar o materno de Mia, pois em um dos momentos que a filha mais velha mais precisou, foi de Mia que ela recebeu um abraço maternal. Com esse embate, desaba também os julgamentos de Elena em relação à maternidade de Mia, pois em seu ponto de vista, Mia não seguia o padrão socialmente aceito de ser uma “boa mãe”.

Em toda a construção da diegese, há a retratação dos conflitos de cada personagem por meio dos desfechos que muitas vezes também não se fecham. De maneira rápida retoma a questão do embate judicial entre Linda e Bebe, em que no

início do episódio foi decidido que a criança deveria ficar com a mãe adotiva. No entanto, Bebe inconformada decide sequestrar sua própria filha.

Figura 68: Episódio 8 – 44’42



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Esse desfecho, por exemplo, fica em aberto na série. Já na obra literária, ele é encerrado. Nas palavras de Celeste Ng:

Um dia inteiro se passaria até que a polícia conseguisse reunir as pistas e descobrir o que havia acontecido: a porta de correr destrancada na varanda de trás. Era um bairro muito seguro, não era o tipo de lugar onde essas coisas acontecem. A tranca do lado de dentro e de fora estava coberta de impressões digitais. A ausência de Bebe no trabalho; o apartamento vazio dela; e, finalmente, uma passagem de avião comprada em seu nome, um voo para Cantão às 11h20 da noite anterior. Disseram aos McCullough que, depois disso, não havia chance de conseguirem rastreá-la. A China era um país muito grande, dissera o inspetor sem qualquer rastro de ironia. Bebe já devia ter chegado em Cantão àquela altura, e quem sabia aonde poderia ir? Era uma agulha em um palheiro. Eles poderiam torrar todo o dinheiro que tinham, dissera o inspetor, tentando encontrá-las.

Quase um ano depois — quando a casa dos Richardson estava quase pronta, quando os McCullough tinham gastado não todo o seu dinheiro, mas dezenas de milhares de dólares com detetives e disputas diplomáticas sem grandes resultados —, a Sra. McCullough e a Sra. Richardson se encontraram para almoçar no restaurante Saffron Patch. Tinham se visto ao longo dos últimos meses tumultuosos da mesma forma que ao longo de décadas de altos e baixos, como continuariam se vendo ao longo das diversas colinas e vales que ainda teriam pela frente.

— Mark e eu nos candidatamos para adotar um bebê da China — disse a Sra. McCullough à Sra. Richardson, colocando o frango tikka masala em cima de uma colherada de arroz.

— Que ótimo — disse a Sra. Richardson.

— A moça da agência disse que somos candidatos ideais. Acha que em seis meses vão conseguir encontrar um bebê para nós.

A Sra. McCullough bebeu um gole de água.

— Ela disse que, vindo da China, as chances de a família do bebê tentar recuperar a guarda são quase nulas.

A Sra. Richardson debruçou-se sobre a mesa para apertar a mão de sua velha amiga.

— Vai ser um bebê de muita sorte — disse ela.

O que mais assombraria a Sra. McCullough seria o fato de Mirabelle não ter chorado quando Bebe enfiara os braços no berço, a pegara e a levava embora. Apesar de tudo — da comida caseira, dos brinquedos, das madrugadas e do amor, tanto amor, mais amor do que a Sra. McCullough poderia ter

imaginado que era possível —, ela ainda sentira que o colo de Bebe era um lugar seguro, um lugar ao qual pertencia. O próximo bebê, dizia ela a si mesma, viria de um orfanato e nunca teria conhecido outra mãe. Seria inquestionavelmente deles. A Sra. McCullough já se sentia zonga de amor pela criança que ainda não conhecia. Tentava não pensar em Mirabelle, a filha que tinham perdido, levando em algum lugar uma outra vida, uma vida estrangeira. (NG, 2018, p. 406-409).⁶⁷

Na série, a última cena que temos é Bebe Chow, no carro, com a filha em seus braços. Ainda no episódio 8, a composição de várias sequências vai sendo construída em paralelo, pois é demonstrado o que está acontecendo com cada personagem ao mesmo tempo. Este episódio é construído de forma dinâmica, demonstrando as ações e perspectivas de cada núcleo familiar.

⁶⁷ It would be a full day before the police could piece together the clues and figure out what had happened: the unlocked sliding door to the back patio—such a safe neighborhood, not that kind of place; the latch on the inside and out, covered with fingerprints. Bebe’s absence from work; Bebe’s empty apartment; and finally, a ticket, booked in Bebe’s name, for a flight to Canton at 11:20 the night before. After that, there was almost no chance, the McCulloughs were told, that they could trace her. China was a large country, the inspector told them without a trace of irony. Bebe would have reached Canton by then and who knew where she might go? A needle in a haystack. You could burn all your money, he’d told them, trying to track them down.

Almost a year later—when the Richardsons’ new house was nearly rebuilt, when the McCulloughs had spent not all their money, but tens of thousands of dollars, on detectives and diplomatic wranglings with little result—Mrs. McCullough and Mrs. Richardson had lunch together at the Saffron Patch. They had seen each other through the past months of turmoil as they had seen each other through decades of ups and downs, and would continue to see each other over the various hills and valleys yet to come. “Mark and I have applied to adopt a baby from China,” Mrs. McCullough told Mrs. Richardson, as she scooped chicken tikka masala onto a mound of rice.

“That’s wonderful,” Mrs. Richardson said.

“The adoption agent says we’re ideal candidates. She thinks they’ll have a match for us within six months.” Mrs. McCullough took a sip of water. “She says that coming from China, the odds of the baby’s family trying to regain custody are almost nil.”

Mrs. Richardson leaned across the table to squeeze her old friend’s hand. “That will be a very lucky baby,” she said.

This was what would haunt Mrs. McCullough most: that Mirabelle hadn’t cried out when Bebe had reached into the crib and lifted her up and taken her away. Despite everything—despite the homemade food and the toys and the late nights and the love, so much love, more love than Mrs. McCullough could have imagined possible—despite it all, she still had felt Bebe’s arms were a safe place, a place she belonged. This next baby, she told herself, coming from an orphanage, would never have known another mother. She would be theirs without question. Already Mrs. McCullough felt dizzy with love for this child she had yet to meet. She tried not to think about Mirabelle, the daughter they’d lost, out there somewhere living some other, foreign life. (NG, 2020, p. 389-391).

Figura 69: Episódio 8 – 56’06



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Após o embate com Mia, Elena retorna para a sua casa e Mia tem uma conversa decisiva com Pearl, decidindo contar toda a sua história. Mia e Pearl decidem ir embora na mesma noite, e deixam a chave da casa na caixa de correio na mansão de Elena. Nessa ação, Izzy acorda com o barulho do carro e infere que são elas, corre, mas não as alcança. Ao conferir a caixa de correio, fica desesperada, pois encontra chave da casa alugada. Posteriormente, ela revoltada decide colocar fogo na casa, mas é impedida pelos irmãos.

Já na obra literária, Izzy planeja colocar fogo em sua casa e o incêndio acontece. Nas palavras de Celeste Ng:

Tudo aquilo era injusto, profundamente injusto: este foi o único pensamento que pulsou na mente de Izzy a noite inteira. Que Mia e Pearl tivessem sido obrigadas a ir embora, quando enfim tinham encontrado um lar, sendo expulsas dele. Eram as pessoas mais gentis que ela conhecia, as mais atenciosas, as mais sinceras, e haviam sido afugentadas pela sua família. Ela catalogou mentalmente as diversas traições. Lexie tinha mentido e usado Pearl. Trip havia se aproveitado dela. Moody a traía de propósito. Seu pai era um ladrão de bebê. E sua mãe: bom, sua mãe estava na raiz de tudo. Pensou na casa de Mia envolta em uma luz dourada e acolhedora. Durante toda a vida, Izzy se sentira má e raivosa; sua mãe sempre a criticando, Lexie e Trip sempre zombando dela. Mia não era assim. Com Mia, ela havia sido diferente, de uma forma que não sabia que podia ser: na presença tolerante de Mia, ela se tornara curiosa, gentil e aberta, como que sob um feitiço. Finalmente tivera a sensação de que podia falar sem dar de cara com a carapaça rígida da sua vida fortificada, como se de repente visse que os muros sólidos que a mantinham lá dentro eram na verdade barras, com espaços grandes o bastante entre elas para escapar. Agora Izzy tentava se imaginar voltando para a vida que tinha antes: em sua casa linda, perfeitamente ordenada, com móveis abundantes, a grama sempre cortada, as folhas secas sempre recolhidas e nunca, nunca mesmo, lixo à vista; em seu bairro lindo e perfeitamente ordenado, onde em cada gramado havia uma árvore e as ruas se curvavam de forma que ninguém avançasse rápido demais, cada casa harmonizada com a do lado; em sua cidade linda e perfeitamente ordenada, onde todos se entendiam bem e todos seguiam as regras, e tudo tinha que ser lindo e perfeito por fora, independentemente do

caos que fosse por dentro. Ela não podia fingir que nada tinha acontecido. Mia abrira uma porta dentro dela que já não podia ser fechada.

Então Izzy pensou no dia em que conhecera Mia e no que ela lhe perguntara: O que vai fazer em relação a isso? Foi a primeira vez que Izzy teve a sensação de que havia algo que ela podia fazer a respeito de qualquer coisa. Lembrou-se então do que Mia dissera a ela na última vez em que as duas tinham se visto, das palavras que ecoavam em sua mente desde então: como às vezes era preciso recomeçar do zero. Terra queimada, dissera ela, e naquele instante Izzy decidiu o que ia fazer.

Passara a noite inteira planejando e, quando a hora chegou, mal precisou pensar. Era como se estivesse fora do seu corpo, observando outra pessoa fazer aquelas coisas. Seu pai guardava uma lata de gasolina na garagem, para encher o soprador de neve e para usar no gerador caso acabasse a luz durante uma tempestade. Com a lata, Izzy desenhou um círculo perfeito na cama da irmã, depois fez o mesmo na cama dos irmãos. A gasolina formou uma mancha escura e oleosa no edredom florido de Lexie, no travesseiro de Trip, no lençol xadrez de Moody. Quando terminou no quarto de Moody, a lata estava vazia, então ela se contentou em deixá-la diante da porta fechada do quarto dos pais. Por fim, devolveu as chaves da casa na rua Winslow à gaveta de tralhas e pegou uma caixinha de fósforos.

Lembre-se, dissera Mia, às vezes é preciso queimar tudo e recomeçar. Depois de queimar, o solo fica mais rico e coisas novas podem crescer ali. As pessoas também são assim, sabe? Elas recomeçam. Dão um jeito. Pensou em Mia e seus olhos começaram a arder, então Izzy riscou o primeiro fósforo na lateral da caixa. Estava com a mochila no ombro, algumas roupas e todo o dinheiro que tinha. Elas não podiam estar longe, pensou. Ainda daria tempo de encontrá-las. A lixa arranhou a cabeça do fósforo feito unhas em um quadro-negro, então subiu um cheiro de enxofre e a ponta chamejou vividamente. Em seguida, Izzy jogou o fósforo em cima do edredom florido da irmã e saiu correndo pela porta. (NG, 2018, p. 396-398).⁶⁸

⁶⁸ It was unfair, all of it, deeply unfair: that was the one thought that had pulsed through Izzy's mind all night. That Mia and Pearl had had to leave, that they'd finally made a home and now they had been driven away. The kindest people she knew, the most caring, the most sincere, and they'd been chased away by her family. In her mind she cataloged the many betrayals. Lexie had lied; she'd used Pearl. Trip had taken advantage of her. Moody had betrayed her, on purpose. Her father was a baby stealer. And her mother: well, her mother had been at the root of it all.

She thought of Mia's house, glowing golden and warm. All her life she'd felt hard and angry; her mother always criticizing her, Lexie and Trip always mocking her. Mia hadn't been like that. With Mia she'd been different, in a way she hadn't known she could be: in Mia's accepting presence she'd become curious and kind and open, as if under a magic spell. She had felt, finally, as if she could speak without immediately bumping into the hard shell of her sheltered life, as if she suddenly saw that the solid walls penning her in were actually bars, with spaces between them wide enough to slip through. Now Izzy tried to imagine going back to life as it had been before: life in their beautiful, perfectly ordered, abundantly furnished house, where the grass was always cut and the leaves were Always raked and there was never, ever any garbage in sight; in their beautiful, perfectly ordered neighborhood where every lawn had a tree and the streets curved so that no one went too fast and every house harmonized with the next; in their beautiful, perfectly ordered city, where everyone got along and everyone followed the rules and everything had to be beautiful and perfect on the outside, no matter what mess lay within. She could not pretend that nothing had happened. Mia had opened a door in her that could not be shut again.

And then she thought about the first day she'd met Mia, what Mia had asked her: What are you going to do about it? It was the first time Izzy had ever felt there was something she could do about anything. Now she remembered what Mia had said to her the last time they'd seen each other, the words that had been echoing through her head ever since: how sometimes you needed to start over from scratch. Scorched earth, she had said, and at that moment Izzy decided what she was going to do.

She had spent the night planning and now that it was time, she hardly thought at all. It was as if she were standing outside herself, watching someone else do these things. Their father always kept a can of gasoline in the garage, to fill the snow blower, and to power the generator if the power went out during a storm. With the jerry can Izzy made a neat circle on her sister's bed, then her brothers'. The gasoline made a dark, oily blotch on Lexie's flowered comforter, on Trip's pillow, on Moody's plaid sheets. By

Vale lembrar que, a relação conflitante entre Elena e Izzy, tanto na *fábula* como na *trama*, ocorre desde antes dela nascer, e vai se acentuando com o seu crescimento. Desde o início das narrativas, Izzy contesta e questiona sua mãe, inclusive, por meio de suas ações, sinaliza que é contra esse modelo familiar, que a mãe tanto exige que ela siga. No decorrer das narrativas, há vários embates entre elas. Izzy inclusive coloca fogo no cabelo, ocorre para além de um ato de rebeldia, e sim, como tentativa de se rebelar dos padrões de beleza, comportamento e vestimenta, que excessivamente a mãe queria sempre implantar nela, ou seja, moldá-la da sua forma ordenada. Portanto, no desfecho da obra literária, a responsável pelo incêndio da mansão é Izzy.

Já na transposição, o símbolo do fogo ocorre como uma tentativa de ruptura que inicialmente nasce em Izzy, inclusive, a cena no fogo de cabelo ocorre no episódio 1. Com o decorrer da diegese, na construção e composição da diegese, há um ganhar de consciência e ruptura que perpassa também pelos seus irmãos. Ainda no episódio 8, esse processo fica explícito quando Izzy tem um conflito final com a mãe e seus irmãos. Izzy quando se dá conta de que Mia e Pearl foram embora, fica desesperada e vai até a garagem pegar gasolina e fósforos, em seguida em seu quarto, e tenta colocar fogo em cima de sua cama. A irmã mais velha a impede e grita pedindo ajuda.

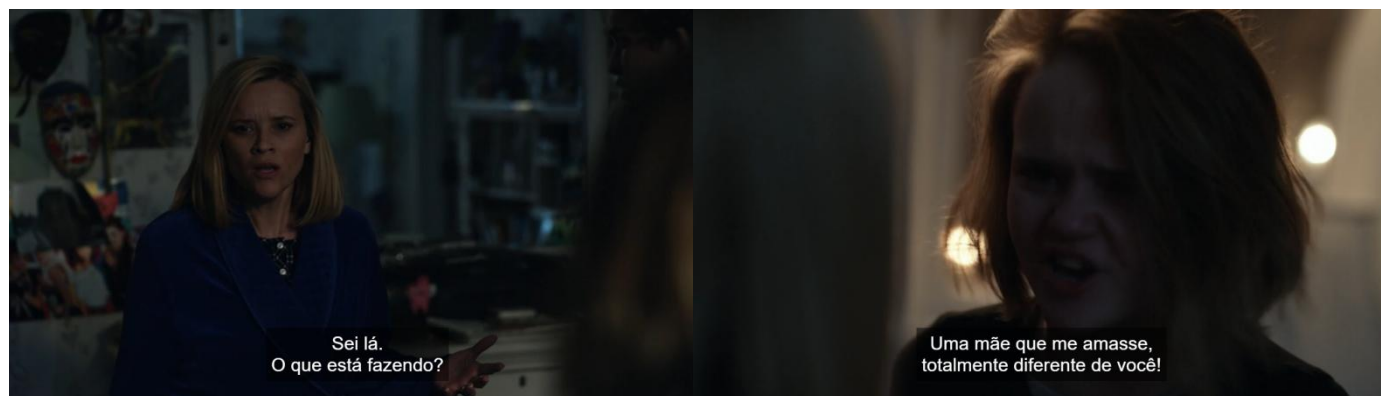
Nessa cena, há o seguinte diálogo:

Lexie: *“Meu Deus. O que está fazendo? Izzy me dê isso. Mãe! Alguém ajude! Pare!”* Trip: *“O que foi?”* Lexie: *“Izzy, pare. Trip, os fósforos!”* Trip: *“Me Deus, o que está fazendo?”* Izzy: *“Parem! E escutem. Ela expulsou a Mia e a Pearl!”* Trip: *“Como assim?”* Izzy: *“Mia e Pearl se foram!”* Moody: *“Ela... Como assim, ‘foram’?”* Elena: *“O que houve?”* Moody: *“O que...”* Trip: *“Aonde foram? Cadê a Pearl?”* Elena: *“Sei lá. O que está fazendo?”* Lexie: *“Ela está bem, só está chateada.”* Elena: *“Qual é o seu problema?”* Izzy: *“Mãe! Me largue!”* Elena: *“Você precisa se tratar. Essa paixão pela Mia...”* Izzy: *“Não é paixão! Era a April. Foi minha namorada por um ano! Só a Mia realmente se importava comigo. Eu só queria que ela fosse minha mãe. Uma mãe que me amasse totalmente diferente de você!”* Elena: *“Acha que eu queria ter uma filha como você? Eu nunca quis você!”* Lexie: *“Mãe!”* (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8).

the time she'd finished in Moody's room the can was empty, so she contented herself with setting it outside the closed door of her parents' bedroom. Then she replaced the keys to the Winslow house in the catchall drawer and removed the box of matches.

Remember, Mia had said: Sometimes you need to scorch everything to the ground and start over. After the burning the soil is richer, and new things can grow. People are like that, too. They start over. They find a way. She thought of Mia now and her eyes began to burn and she scraped the first match against the side of the box. On her shoulder she had her bookbag stuffed with a change of clothes, all the money she owned. They couldn't be far ahead, she thought. There was still time to find them. The sandpaper grated under the match head like nails on a chalkboard and there was a whiff of sulfur and the tip flared bright, and Izzy dropped it onto her sister's flowered comforter and ran out the door. (NG, 2020, p. 380-382).

Figura 70: Episódio 8 – 49’02



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Ainda nessa sequência, Izzy pega poucos pertences e sai de casa, apenas seu irmão Moody vai atrás dela e pede para ela ficar. Em paralelo, Lexie vai atrás da mãe e elas têm o seguinte diálogo:

Lexie: “Mãe! O que está fazendo?” Elena: “O que foi? O que devo fazer?” Lexie: “Resolva isso!” Trip: “Ela se foi.” Lexie: “Mãe, vá atrás dela! Faça algo!” Elena: “Deixe-a ir atrás de Mia. Elas se merecem.” Moody: “Mãe, por favor!” Lexie: “Acha Izzy a escrota da família, mas não é. Sou eu. Eu usei a Pearl. Eu roubei a história dela. Botei o nome dela na clínica. Eu engravidei, eu abortei, não ela. Eu tentei te contar tudo. É muita pressão pra ser isso tudo, pra ser perfeita, mas não sou. Não sou perfeita!” Elena: “É, sim!” Lexie: “Não sou não!” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8).

Na cena, Elena ao descobrir que sua filha preferida Lexie não era tão “perfeita” assim, conforme suas expectativas de mãe, entra em um conflito interno de negação. Grita, sai de cena e volta para o quarto batendo a porta. Ainda no episódio 8, há outra inovação na ficção seriada, pois os irmãos impedem Izzy de colocar fogo na casa, e posteriormente, quando Izzy foge de casa; Lexie, Trip e Moody de forma consciente decidem atear fogo na própria casa.

Na cena há o seguinte diálogo, os irmãos gritam:

Moody e Trip: “Lexie!” Lexie: “Vai se foder! Foda-se!” Trip: “Lexie! Espere!” Moody: “Lexie! Largue isso!” Lexie: “Querem viver na porra desta casa? Querem ficar como ela? É o que vai rolar. Olhem para ela, para quem ela é! Para o que ela fez com Mia e Pearl. Olhem para nós. Talvez só a Izzy tenha sacado tudo.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8).

Figura 71: Episódio 8 – 52'09



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Na sequência, há uma *rotação de câmera* em torno dos personagens, aqui também conseguimos ver o *personagem off*, pois cada irmão também está sendo visto pelo olhar do outro. Além disso, a técnica de movimento circular se dá em *close-up* nos rostos dos irmãos. O espectador tem a confirmação de que todos decidem juntos, colocar fogo na casa, por meio do *short reaction shot* (acesso psicológico ao pensamento) e da *câmera subjetiva*. Posteriormente, é demonstrado, cada personagem acendendo um fósforo e cômodos distintos, em *close-up* para os fósforos pegando fogo em suas mãos, concomitantemente, e depois várias chamas são acesas em paralelo. Vale ressaltar que a música instrumental da cena também intensifica o drama.

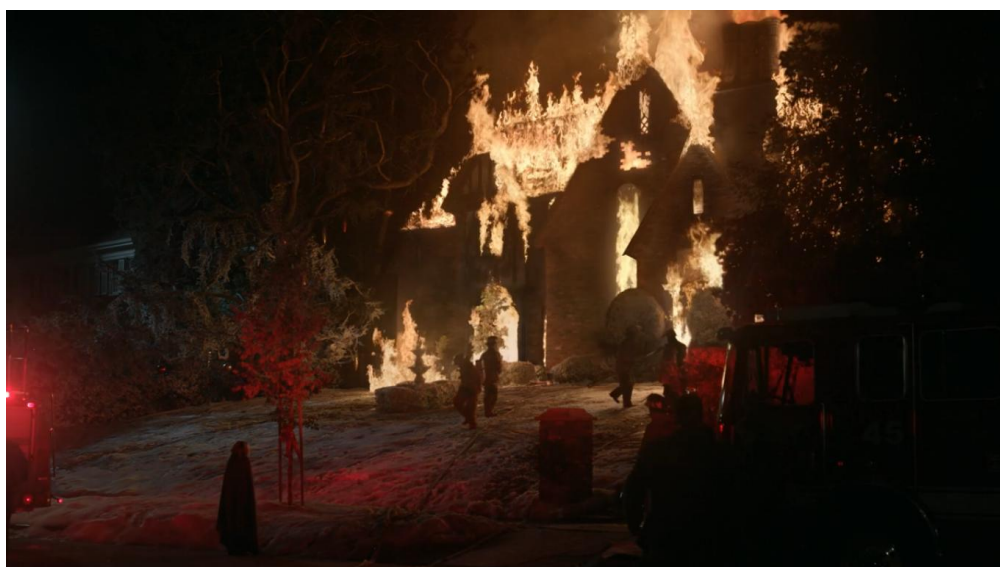
Portanto, os dramas vivenciados pelos adolescentes da família também são colocados em pauta, e ao longo de seus convívios também vão se questionando sobre sua família e inclusive construindo suas próprias opiniões, construindo e reconstruindo suas crenças, a partir do convívio social. Nessa concepção, muitas vezes ampliam por meio de suas ações o que é esperado da família como certo ou errado, ou da ordem social, e são em sua maioria retratados como rebeldes ao contestarem o seu modelo geracional. Conforme nos ensina Ismail Xavier, na análise dos textos de Nelson Rodrigues:

A constelação de personagens ligadas à crise da família forma um sistema cerrado de recorrências na obra de Nelson Rodrigues. Dentro dele, os lances de vingança dos jovens, seus gestos transgressores, afirmam-se muito mais pelo seu poder dissolvente, sem dúvida de alta potência, do que pela sua

dimensão construtiva, liberadora, como vemos nos casos de Glorinha (O casamento), Maria Cecília (Bonitinha), Silene (Os sete gatinhos), Engraçadinha (Asfalto selvagem) e Serginho (Toda nudez). Revelam a força das pulsões e a superação do medo que permitem instâncias de gozo e negação da lei, mas quase sempre se enredam em esquemas e cumplicidades que sinalizam sua dependência diante de outras forças intrafamiliares ou uma postura corrosiva que polui sua irreverência. Há, no seu estilo, um toque manipulador que denuncia um espelhamento do que há de perverso no jogo doméstico, prevalecendo, no gesto, o que é expressão o ressentimento contra a ordem familiar. Dado notável, a leitura dos cineastas não colocou em questão essa forma de conotar os gestos, e foi tímida quando procurou deslocar o ponto de vista da observação dos jovens. [...] (XAVIER, 2003, p.215).

É a partir dessa transgressão familiar que os padrões familiares são questionados e ao mesmo tempo, aponta para uma nova possibilidade de reconstrução, de propor que algo novo seja feito, reelaborado. O fogo como elemento simbólico propõe a construção e desconstrução da família tradicional burguesa, e concomitantemente da sociedade, figurada pelo local onde moram, Shaker Heights. Na série, há ainda um avanço para a questão de tomada de consciência feita pelos irmãos, pois eles questionam todo um modelo estrutural/social e que não querem reproduzi-lo.

Figura 72: Episódio 8 – 54’01



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

O incêndio na casa promove ainda em Elena a comprovação que seus filhos não são felizes, especialmente, pelo ato simbólico em atear fogo em sua própria casa. Esse fluxo de consciência é evidenciado, ainda no episódio 8, quando o bombeiro conversa com Elena. Há o seguinte diálogo:

Bombeiro: “Acharam indícios de acelerante. Os bombeiros relataram pequenos incêndios por toda a parte”. Billy: “O que isso significa?”
Bombeiro: “Que foi proposital. Cadê a Izzy? Ela está por perto?” Billy: “Ela não tem nada a ver com isso, Lou.” Bombeiro: “Tudo bem. Só quero

falar com ela. Onde ela está?” Billy: “Não sabemos.” Bombeiro: “Ela é menor de idade. Nenhuma outra casa foi atingida. Elena... Alguém incendiou intencionalmente sua casa com você dentro. Se não foi a Izzy, então quem foi?” Elena: “Fui eu.” Bombeiro: “Como é?” Elena: “Fui eu.” (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8).

Figura 73: Episódio 8 – 55’08



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

Essa cena é muito importante, pois aqui a protagonista de fato demonstra consciência de suas ações. Todo esse diálogo se dá em *close-up* no rosto de Elena, e apenas no final, quando ela menciona que foi ela, há a técnica de *campo-contracampo* entre o bombeiro e Elena, e posteriormente, entre ela e seu esposo, que abaixa a cabeça. Novamente aqui, o espectador deve se atentar a falta de conduta de Billy, que pelo silêncio, novamente se ausenta também de suas responsabilidades, de pai e esposo. Já Elena verbaliza que é responsável pelo incêndio, é preciso salientar que ela não está mencionando o ato em si, mas está falando em metáfora. Desse modo, a protagonista consegue redescrever o seu vocabulário ao assumir que esse desfecho é reflexo, no sentido moral/ético, de suas ações (Rorty, 2007). No entanto, vale ressaltar que a mãe não é a única responsável pelos conflitos familiares, como muitas vezes a sociedade patriarcal nos quer fazer acreditar, por meio de falácias.

A mansão em chamas demonstra tanto a desconstrução interna, marcada pelos conflitos familiares, como também a desconstrução social, atrelada à sociedade e ao ambiente de convívio público. Nas palavras de Homi Kharshedji Bhabha:

[...] a "esfera doméstica atributiva" que é esquecida nas distinções teóricas das esferas privada e pública da sociedade civil. Tal esquecimento - ou recusa - cria uma incerteza no coração do sujeito generalizante da sociedade civil, comprometendo o "indivíduo", que é o suporte de sua aspiração universalista. Ao tornar visível o esquecimento do momento "estranho" na sociedade civil, o feminismo especifica a natureza patriarcal, baseada na divisão dos gêneros, da sociedade civil e perturba a simetria entre público e privado, que é agora

obscurecida, ou estranhamente duplicada, pela diferença de gêneros que não se distribui de forma organizada entre o privado e o público, mas se torna perturbadoramente suplementar a eles. Isto resulta em redesenhar o espaço doméstico como espaço das modernas técnicas normalizantes, pastoralizantes e individualizantes do poder e da polícia modernos: a pessoal-é-o político, o mundo-na-casa.". (BHABHA, p. 31-32, 1998)

O crítico cultural nos ensina que por meio dos feminismos podemos redesenhar o espaço doméstico, com o intuito de denunciar o patriarcado. Bhabha aproxima ainda o espaço público do privado e vice-versa nas relações de poder. Nesse sentido, a casa em chamas, tanto na fábula como na trama, é também uma metáfora entre o privado e o público. Dessa forma, quando há o enfrentamento do centro, denunciamos também as relações de poder.

Essa denúncia entre público e privado, como metáfora, também pode ser visto no trabalho artístico final de Mia. A protagonista deixa, na casa de aluguel dos Richardson, antes de ir embora, uma exposição sobre os membros da família e sua cidade. Vale lembrar que os itens que Mia utiliza nessa composição são os mesmos que ela se apropriou, enquanto trabalhava na mansão, que é devolvido como arte, do ponto de vista de Mia.

Gilles Deleuze retrata o cinema como uma obra de arte:

Se Artaud é precursor, de um ponto de vista especificamente cinematográfico, é porque invoca "verdadeiras situações psíquicas entre as quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil", "situações puramente visuais, cujo drama resultaria de um choque feito para os olhos, feito, se ousamos dizer, da substância mesma do olhar. Ora, essa ruptura sensório-motora encontra sua condição mais acima, e remonta a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo. **A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no momento.** Entre os dois, o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como que sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e de mundo. Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável nesse mundo, é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. **O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar. Qual é, então, a saída sutil? Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: "algo possível, senão sufoco". É essa crença que faz do impensado a potência distintiva do pensamento, por absurdo, em virtude do absurdo.** Artaud nunca entendeu a impotência como uma mera inferioridade em que estaríamos com relação ao pensamento. Ele pertence ao pensamento, tanto assim que devemos fazer dela nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onipotente. Devemos, antes nos

servir dessa impotência para acreditar na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida: **“penso na vida, todos os sistemas que eu poderia edificar jamais igualarão meus gritos de homem ocupado em refazer sua vida...”**[...] (DELEUZE, 2005, p.204-205, grifos nossos).

Nessa concepção, a arte de Mia retratada na série pode ser comparada também com uma ruptura sensório motora, ao expressar seu sufoco, tanto na esfera privada como pública. Mia revela o que ela conseguiu ver em cada um. Nesse sentido, esse conteúdo artístico é também uma metáfora tanto para a família burguesa como para a sociedade. Por fim, nas palavras de Gilles Deleuze, é a arte que nos faz pensar e repensar.

Na obra literária, após o incêndio, a família Richardson, volta para a casa de aluguel, e se deparam com o trabalho artístico de Mia. Nas palavras de Celeste Ng:

Na bancada havia um grande envelope pardo cheio de papéis. Poderia ter sido deixado para trás por engano — documentos de Mia ou trabalhos de Pearl para a escola, talvez, esquecidos durante a partida afobada. Mas antes mesmo de tocar no envelope, a Sra. Richardson sabia que não era o caso. O papel pareceu cetim sob seus dedos, a aba cuidadosamente fechada, mas não colada. Quando puxou o fecho com a unha e abriu o envelope, o restante dos Richardson se agrupou em torno dela para ver o que tinha ali.

Havia uma para cada. Mia as empilhara meticulosamente lá dentro: metade retratos, metade desejos, capturados no papel. Quando a Sra. Richardson distribuiu as fotos de forma meticulosa sobre a mesa, enfileiradas, cada um dos Richardson soube qual era a sua, reconhecendo-a de imediato, como teriam reconhecido seus próprios rostos. Para qualquer outra pessoa era só uma foto, mas para eles era insuportavelmente íntimo, como ver o próprio corpo nu no espelho.

Uma folha de papel cortada em tiras finas feito palitos e entrelaçadas para formar uma rede. Suspensa na malha, uma pedra redonda e pesada. O texto fora recortado em pedaços ilegíveis, mas Lexie reconheceu o rosa-claro no mesmo instante: seu formulário de alta da clínica. Em uma das tiras estava a metade inferior da sua assinatura — não, da sua assinatura forjada: o nome de Pearl com a sua letra. Havia deixado o formulário na casa de Mia, que o transformara para ela. Ao tocar a foto, Lexie viu que, sob o peso da pedra, a rede intrincada se curvava, mas não cedia. Era algo que ela teria que levar consigo, dissera-lhe Mia, e, pela primeira vez, achou que talvez fosse capaz de fazer isso.

Um protetor de tórax para jogar hóquei largado na terra, com uma rachadura no meio, repleto de buracos. Mia tinha usado um martelo e alguns pregos, enfiando cada um no espesso plástico branco feito flechas e depois arrancando-os. Ser vulnerável não é ruim, pensara ela ao fazer cada buraco. Não tem problema esperar para ver o que cresce. Enchera o protetor de tórax de Trip com terra e espalhara sementes lá dentro, regando pacientemente durante uma semana até que, em cada um dos buracos, crescendo pela rachadura, surgiram vislumbres verdes: gavinhas finas, folhinhas encaracoladas escapando feito minhocas em direção à luz. Uma vida suave e frágil saindo da carapaça rígida.

Um bando de pássaros de origami em miniatura decolando, o maior deles do tamanho de uma palma da mão aberta, o menor do tamanho de uma unha, todos discretamente pautados com linhas de caderno. Moody os reconheceu de imediato, antes mesmo de ver os vincos que davam textura a cada um:

eram as páginas do caderninho de Pearl, que ele dera para ela e depois pegara de volta, que ele destruía, amassara e jogara fora. Embora Mia tivesse achatado as folhas, os vincos continuavam visíveis nas asas dos pássaros, como se o vento eriçasse suas penas. Os pássaros tinham sido colocados sobre uma fotografia do céu, como uma dispersão de pétalas afastando-se do chão de cascalho e indo em direção a coisas maiores e melhores. Você também vai, pensou Mia ao posicionar os pássaros, um por um, no céu de papel.

A fotografia seguinte começara quando Mia, varrendo, encontrara um dos colarinhos do Sr. Richardson debaixo da cômoda. Ela o guardara: ele tinha vários outros, uma caixa inteira sobre a cômoda, e enfiava um novo a cada dia nas extremidades da gola para mantê-la rígida. Revirando a pequena tira de metal entre os dedos, ela se lembrou de um experimento que tinha feito na aula de ciências quando criança. Esfregou-o com um imã, então o colocou boiando em um prato com água, deixando-o girar para lá e para cá até parar lentamente com a ponta indicando o norte. A foto de longa exposição que resultou daquilo capturou um borrão em forma de laço, feito as asas fantasmagóricas de uma borboleta, então a linha luminosa do colarinho encontrava sua posição e ficava imóvel. Olhando a flecha prateada e brilhante, alinhada e segura na água turva, o Sr. Richardson tocou a gola da camisa, perguntando-se em que direção estava naquele instante.

E, finalmente, a foto mais surpreendente de todas ficou para a Sra. Richardson: uma gaiola de passarinho recortada em papel, quebrada como se algo muito poderoso tivesse se libertado lá de dentro. Ao olhar com mais atenção, ela percebeu que a gaiola era feita de jornal. Mia cortara cuidadosamente cada palavra com uma lâmina de barbear para abrir os espaços entre as barras. A Sra. Richardson tinha certeza de que era um dos seus artigos, mas com todas aquelas palavras cortadas não havia como saber qual: o elogio da arrecadação de fundos do Centro da Natureza, o relatório sobre a nova colunata da comunidade, o progresso do projeto “Patrulha Cidadã”, qualquer uma daquelas matérias que ela havia produzido religiosamente ao longo dos anos, qualquer uma daquelas histórias que haviam, contrariando suas intenções, construído a maior parte da sua carreira. Cada barra quebrada curvava-se graciosamente para fora, como a pétala de um crisântemo, e no meio da gaiola repousava uma pequena pena dourada. Algo tinha escapado dali de dentro. Algo havia descoberto suas asas. Ao montar aquela fotografia, este foi o melhor desejo de Mia para a Sra. Richardson.

Eles só perceberam que faltava uma foto quando a Sra. Richardson pegou a última e encontrou uma série de negativos. A mensagem era clara: Mia não ia tentar vendê-las, não iria divulgá-las ou guardá-las para ter alguma vantagem no futuro. São suas, parecia dizer, são vocês. Façam o que quiserem com elas. Lá dentro estavam seus retratos, invertidos e revertidos, toda a escuridão transformada em luz e a luz transformada em escuridão. Mas um dos negativos não correspondia a nenhuma das cópias: Izzy a havia retirado na noite anterior, quando entrara no apartamento vazio e não encontrara Pearl e Mia, apenas o envelope com fotos deixado para trás como uma despedida. Soube na mesma hora que a foto era sua: uma rosa preta caída em um pedaço rachado da calçada, as pétalas feitas com o couro preto de botas — suas botas adoradas, que a faziam se sentir poderosa, que sua mãe jogara fora —, as pétalas externas feitas com a ponta gasta; as internas, mais escuras, com a lingueta. Um cadarço com a extremidade desfiada esticado para formar o caule. Pedacos de costura amarelos, arrancados da sola, formavam os filamentos delicados do miolo. A dureza tornada delicada, até mesmo bela. Izzy enfiara a fotografia na bolsa, depois fechara o envelope e apagara as luzes, trancando a porta ao sair. Sua família, que ficara apenas com o negativo, só veria seu minúsculo inverso: uma flor pálida, branca feito a lua,

uma placa cinza-escuro ao fundo como o céu noturno coberto de nuvens. (NG, 2018, p. 401-405).⁶⁹

⁶⁹ On the counter lay a large manila envelope, thick with papers. It could have been left behind by mistake—some of Mia’s paperwork or Pearl’s schoolwork, perhaps, overlooked in their hasty departure. Even before Mrs. Richardson touched it, though, she knew this was not the case. The paper was like satin under her fingers, the flap carefully fastened but not gummed, and as she pried the fastener open with a fingernail and opened the envelope, the remaining Richardsons clustered around her to see what it contained.

There was one for each of them. Mia had stacked them neatly inside: half portraits, half wishes, caught on paper. Each of the Richardsons, as Mrs. Richardson carefully laid the photos out on the table in a line, knew which was meant for them, recognized it instantly, as they might have recognized their own faces. To the others it was just another photo, but to them it was unbearably intimate, like catching a glimpse of your own naked body in a mirror.

A sheet of paper sliced into strips, thin as matchsticks, woven to form a net. Suspended in its mesh: a rounded, heavy stone. The text had been sliced to unreadable bits, but Lexie recognized the pale pink of it at once—the discharge form from her visit to the clinic. On one strip ran the bottom half of her signature—no, her forged signature: Pearl’s name in her own handwriting. She had left the slip at Mia’s, and Mia had transformed it for her. Lexie, touching the photo, saw that beneath the weight of the rock, the intricate net bulged but did not break. It was something she would have to carry, Mia had said to her, and for the first time, she felt that perhaps she could.

A hockey chest pad, lying in the dirt, cracked through the center, peppered with holes. Mia had used a hammer and a handful of roofing nails, driving each one through the thick white plastic like arrows, then prying it out again. It’s all right to be vulnerable, she had thought as she made each hole. It’s all right to take time and see what grows. She had filled Trip’s chest pad with soil and scattered seeds on it and watered it patiently for a week until from each hole, burgeoning up through the crack, came flashes of green: thin tendrils, little curling leaves worming their way up into the light. Soft fragile life emerging from within the hard shell.

A flock of miniature origami birds taking flight, the largest the size of an open palm, the smallest the size of a fingernail, all faintly striped with notepaper lines. Moody recognized them at once, even before he saw the faint crinkles that textured each one: the pages from Pearl’s little notebook, which he had given and then taken back, which he had destroyed and crumpled and thrown away. Although Mia had flattened the pages, the wrinkles still rippled across the birds’ wings as if the wind were ruffling their feathers. The birds lay over a photograph of sky like a scattering of petals, soaring away from a pebbled leather ground toward higher and better things. You will, too, Mia had thought as she set the birds one by one up in their paper sky.

The next photograph had begun when Mia, sweeping, found one of Mr. Richardson’s collar stays under the dresser. She had kept it: he had plenty of others, a whole boxful on top of his dresser, every day tucking one into the point of each collar to keep it stiff. Turning the little steel strip over and over between her fingers, she remembered an experiment she’d done in science class as a child. She had rubbed it with a magnet and then floated it in a dish of water, let it spin this way and that as it slowly settled with its point toward north. The resulting long exposure caught a bow-shaped blur, like the ghostly wings of a butterfly, then the bright line of the collar stay as it found its bearing and grew still. Mr. Richardson, looking at the silver arrow aligned and gleaming and certain in the clouded water, touched the collar of his shirt, wondered which way he was facing now.

And last, and to Mrs. Richardson most startling of all: a paper cutout of a birdcage, shattered, as if something very powerful inside had burst free. Looking closer, she saw it was made of newsprint. Mia had sliced each word out neatly with a razor to form the gaps between the bars. It was one of her own articles, Mrs. Richardson was sure, though with all the words gone there was no way to tell which one: the write-up of the Nature Center fund-raiser, the report on the new community colonnade, the progress of the “Citizens on Patrol” project, any one of the pieces she’d dutifully churned out over the years, any one of the stories that had, despite her intentions, built the bulk of her career. Each splintered bar bent gracefully outward,

like the petal of a chrysanthemum, and in the center of the empty cage lay one small golden feather. Something had escaped this cage. Something had found its wings. Mia, assembling this photograph, could think of no better wish for Mrs. Richardson.

They did not realize that one photo was missing until Mrs. Richardson lifted the last to reveal a bundle of negatives. The message was clear: Mia would not try to sell them; she would not share them or hold them for some future leverage. These are yours, the stack seemed to say, these are you. Do what you will with them. Inside were their portraits, inverted and reversed, all the dark made light and the light made dark.

Já na transposição, ainda no episódio 8, após a tomada de consciência de Elena, ela vai a sua casa de aluguel desesperada procurando Izzy, e se depara com o trabalho artístico que Mia deixou. Concomitantemente a essa cena, Pearl e Mia, saem da cidade e Pearl escolhe ir para a casa dos pais de Mia. Pearl, escreve um poema e faz a leitura psicológica dele, enquanto sua mãe está dirigindo. Na cena, enquanto o espectador escuta o poema de Pearl, concomitantemente, vê Elena assistindo toda à exposição artística que Mia deixou. Ao mesmo tempo, também é mostrado outras cenas: Bebe com a filha nos braços, Izzy sozinha em um ônibus, Pearl e Mia chegando na casa dos avós. Posteriormente, quando estacionam Pearl mostra o poema para Mia, e pede para ela ler. Mia fica no carro lendo, e Pearl segue para a casa dos avós. Ainda nessa cena, enquanto escutamos a voz de Mia lendo o poema, Elena vê uma maquete com uma cidade branca, uma gaiola aberta, com uma pena dentro que na verdade é um brinco de Izzy.

But one did not match any print in the box: Izzy had removed that print the night before, when she had come into the empty apartment and found Mia and Pearl gone and only the envelope of photos left behind as a farewell. She'd known it was hers immediately: a black rose dropped on a cracked square of pavement, the petals cut from black boot leather—her beloved boots, which had made her feel fierce, which her mother had thrown away—the outside petals from the scuffed toes, the inner, darkest petals from the tongue. A bootlace, tip fraying, stretched out long for a stem. Yellow snippets of stitching, unpicked from around the sole, to form the delicate threads of its heart. Toughness rendered tender, even beautiful. Izzy had slipped it into her bag before closing the envelope again and turning out the lights and locking the door behind her. Her family, left with just the negative, could view only its tiny inverse: a pale flower fading to moon white within, a dark gray slab behind it like a cloudy night sky. (NG, 2020, p. 385-389).

Figura 74: Episódio 8 – 57'37



Fonte: *Little Fires Everywhere* (2020).

O episódio final é elaborado de forma espelhada utilizando também os recursos da Literatura. Conforme nos ensina Richard Rorty:

Pode-se fazer essa afirmação e, ao mesmo tempo, concordar com Barthes e seus colegas textualistas em que o objetivo dos romances, peças teatrais ou poemas não é representar "corretamente" emoções ou situações humanas. A arte literária, o uso não padronizado e imprevisível das palavras, de fato não pode ser aquilatada em termos da exatidão da representação. É que tal exatidão é uma questão de conformidade às convenções, e a ideia de escrever bem está precisamente em romper a crosta das convenções. Mas o fato de que o mérito literário não é uma questão reforçar um vocabulário final amplamente usado, não é uma questão de sucesso em nos dizer o que sempre soubemos, mas não sabíamos expressar de forma satisfatória, não deve obscurecer o fato de que a linguagem literária é e sempre será parasitária da linguagem comum. Além disso, o interesse literário será sempre parasitário do interesse moral. Em particular não se pode criar um uma sugestão sobre como o leitor deve agir. (RORTY, 2007, p.277).

O uso imprevisível das palavras pode ser visto também no episódio final da diegese. Vale ressaltar que, esse poema foi construído apenas na minissérie e podemos identificar as metáforas que foram elaboradas ao longo de toda a série. É importante ressaltar que o episódio 8 é o último episódio da série.

Eu pensei que queria ser feita / coisas de garotinhas. / Baile de boas-vindas,
beijos na soleira da porta, / pontas dos dedos quase tocando no ar / Eu pensei
que queria ser feita / das promessas que você fez. / Aquelas com gosto de
morango de / marfim, e até de chocolate. / Eu pensei que queria ser feita / de
 finais de contos de fada, / Onde eu nunca distinguiria fantasia da realidade. /
Então eu sonhei que era tua. / Porque eu sabia que você me protegeria / das
coisas de adultas. / Aranhas gigantes, / /desastres naturais, / e os não naturais

também. / Eu nunca tinha me sentido tão protegida / quanto naquela gaiola com você. / Mas quando comecei a despertar... /Eu vi aquelas barras douradas ao nosso redor / E eu não me lembrava de /como foi no sonho ... / Eu era o pássaro? / Ou eu era a gaiola? / Eu era eu mesma? / Ou uma das minhas mães? / Eu estava a salva? / Ou estava sufocando? / Pois o pássaro está na gaiola. / E a gaiola está dentro da cidade. / E a cidade é feita de / Farinha que cega / e de mentiras belas. / E talvez não podemos evitar / as coisas que sonhamos / mais do que as coisas de que somos feitos, /ou talvez podemos. / Quando nós conseguimos finalmente ver / as mentiras, / e a cidade, / e a gaiola em que estamos aprisionados, / Podemos ver muitas outras coisas, também. / Nós podemos ver a porta. / Uma saída. / E nós podemos escapar. (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8, Tradução Nossa).⁷⁰

Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty:

Enfim, a nova psicologia traz também uma concepção nova da percepção de outrem. A psicologia clássica aceitava sem discussão a diferença entre observação interior, ou introspecção, e observação exterior. Os *atos psíquicos* - a cólera ou o medo, por exemplo - só podiam ser conhecidos diretamente a partir do interior e por aquele que os sentia. Tinha-se como certo que não posso - de fora captar os signos corporais da cólera ou do medo e que, para interpretar esses signos, deveria recorrer ao conhecimento que tivesse da cólera ou do medo, dentro de mim, por introspecção. Os psicólogos, hoje em dia, levam-me a notar que a introspecção, na verdade, não me propicia quase nada. **Se procuro estudar o amor ou o ódio, mediante a pura observação interior, só encontro poucas coisas para descrever: algumas angústias, algumas palpitações de coração, em suma, perturbações banais que não revelam a essência do amor nem do ódio. Cada vez que consigo observações interessantes é porque não me contentei em operar a coincidência com meu sentimento, é porque consegui estudá-lo com um comportamento, como uma modificação de minhas relações com outrem com o mundo, é porque consegui imaginá-lo como imagino comportamento de outra pessoa ao qual testemunho.** De fato, as crianças compreendem os gestos e as expressões fisionômicas bem antes de serem capazes de reproduzi-los a seu modo; é lógico, em consequência, que, por assim dizer, o sentido dessas condutas lhes seja aderente. Necessário, aqui, rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em realidades interiores, acessíveis uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta. **Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão sobre este rosto ou nestes gestos nunca ocultos por detrás deles.** A psicologia só começou a se desenvolver no dia em que renunciou a diferenciar o corpo do espírito, em que abandonou os dois métodos correlatos

⁷⁰ “I thought I wanted to be made of little girls things. Homecoming dances, kisses on doorsteps, fingertips almost touching in the air I thought I wanted to be made of the promises you made. Ones that tasted like ivory, strawberry, and even like chocolate I thought I wanted to be made of fairy tales endings, Where I’d never know what was real... or only a dream. So I dreamt that I belonged to you. Because I knew you’d keep me safe from big girl things. Giant spiders, natural disasters, and unnatural ones too I’ve never felt as safe as I have felt than in that cage with you. But when I started to wake up... I saw those gilded bars around us And I couldn’t remember how it went in the dream...Was I the bird? Or was I the cage? Was I Myself? Or one of my mothers? Was I safe? Or was I suffocating? Because the bird is in a Cage. And the cage is in a town. And the town is made of blinding white flower and beautiful lies. And maybe we can’t help the things we dream of anymore than the stuff we’re made of, or maybe we can. If we can finally see the lies, and the town, and the cage we’re inside of, We can see so many other things, too. We can see the door. A way out. And we can fly away. (Little Fires Everywhere, 2020, episódio 8).

de observação interior e a psicologia fisiológica. Nada seria aprendido sobre a emoção enquanto se se limitasse a medir a rapidez e nada da respiração, ou, no caso da cólera, as batidas de coração – e nada se aprenderia a respeito da mesma cólera enquanto se tentasse proporcionar o detalhe qualitativo e indizível da cólera vivida. Fazer a psicologia da cólera infere a tentativa de fixar o sentido da cólera; é indagar qual a sua função numa vida humana e para que ela serve.

Descobre-se, assim, que a emoção, como diz Janet, é uma reação de desorganização que intervém quando estamos engajados num impasse; de modo mais profundo, descobre-se, como demonstrou Sartre, que a cólera é uma conduta mágica, através da qual, renunciando à ação eficaz dentro do mundo, damo-nos, ao nível imaginário, uma satisfação inteiramente simbólica, como aquele que, numa conversa, não podendo convencer seu interlocutor, recorre às injúrias que nada provam, ou como aquele outro que, não ousando atingir seu inimigo, se contenta em mostrar-lhe, de longe, os punhos cerrados. Já que a emoção não é um fato psíquico e interno e, sim, uma variação de nossas relações com outrem e com o mundo, legível em nossa atitude corporal, não se deve dizer que apenas os signos da cólera ou do amor são propiciados ao espectador estranho, ou que o outrem é captado indiretamente através de uma interpretação dos signos deve-se dizer que o outrem me é dado como evidência, como comportamento. [...] (MERLEAU-PONTY, apud XAVIER, 1983, p.108-109, grifos nossos).

De forma estratégica, todo o episódio é construído pelo aumento das tensões durante sua composição, sobretudo, por meio dos conflitos nas relações intrapessoais e ao mesmo tempo nos conflitos internos. Segundo Maurice Merleau-Ponty, esses fatos psíquicos podem ser sentidos e transmitidos de várias formas, na minissérie, essas tensões foram também denunciadas por meio da arte e da poesia. Além disso, é importante enfatizar o fogo como elemento simbólico e como metáfora para os conflitos que foram demonstrados. Nesse episódio, pudemos identificar as explosões internas que as personagens vão passando, até cada uma chegar no seu limite, e externalizar todas essas emoções. Especialmente, figurado pela protagonista Elena que ao longo da diegese se depara com várias “chamas” até chegar ao “incêndio” de sua casa. Essas chamas foram demonstradas inicialmente quando tem o seu embate com seu ex-namorado, depois com o seu esposo, com Mia, com todos os filhos no incêndio e por último com ela mesma, sobretudo, com o seu maternar.

Tanto na fábula como na trama, Elena repudia a sua filha e no episódio 7, conforme já demonstramos, deixa claro que não queria ser sua mãe. Portanto, esses conflitos familiares ocorrem, principalmente, por Izzy não seguir os padrões esperados do que é ser uma mulher/filha, de acordo com as expectativas da mãe, quem também reproduz vários comportamentos sociais, muitas vezes, sem questioná-los. Por outro lado, Elena também ao longo da narrativa, foi um modelo de mãe idealizada por Pearl. Ainda sobre os desafios da maternidade, Elizabeth Badinter argumenta que:

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos.¹ Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É "adicional". (BADINTER, 1985, p. 365).

Nesse sentido, é importante ressaltar que, por mais impactante que seja uma mãe verbalizar isso, ainda em nossa sociedade contemporânea, a leitura em contraste promove também essa possibilidade. A maternidade em sua maioria ainda é vista como um símbolo sagrado/angelical, no entanto, é ainda pouco questionado o lado humano de cada pessoa. Elena figura essa mãe que em sua tentativa de manter tudo sob controle, não consegue ter o controle de sua própria vida.

Ao longo da narrativa, tem a possibilidade de repensar seus relacionamentos amorosos, seu casamento, sua sexualidade (afinal foi mãe de 4 filhos e nunca tinha olhado para a própria vagina) e também questionar sua própria maternagem. A leitura em paralelo perpassa para além de certo ou errado, de bom ou mau. Tanto na fábula como na trama, há um processo de humanização dessa personagem que passa a redescrever suas próprias crenças. (Rorty, 2007).

No final do episódio, quando consegue enxergar que quem de fato colocou fogo na mansão foi ela mesma e não os filhos, consegue redescrever o seu próprio vocabulário final. De fato, levando em consideração que suas ações levaram a destruição para além da mansão, de seu bem material, mas de sua própria família. Nas palavras de Celeste Ng:

Naquela última noite, enquanto se preparava para dormir na casa da rua Winslow pela primeira vez, a Sra. Richardson começou a pensar, como faria por muito tempo dali em diante sua filha mais nova. Ela desconhecia os ruídos da casa: o zumbido da geladeira, o ronco discreto do aquecedor lá embaixo, o rangido de um galho arranhando o telhado de ardósia. Ela se levantou e saiu, sentando-se nos degraus da entrada da pequena casa, o roupão de banho amarrado no corpo. Sob seus pés, o degrau de cimento estava frio e ligeiramente úmido, como se uma névoa tivesse acabado de se dissipar.

Passara o dia todo enfurecida com Izzy, tanto internamente quanto em voz alta. Criança ingrata, dissera ela. Como podia ter feito aquilo? Ah, o que ela faria quando a encontrassem. Deixaria a menina de castigo pelo resto da vida. Eles a mandariam para um colégio interno, um colégio militar, um convento. Quase cogitava deixar que a polícia a levasse, para que ela aprendesse sobre consequências na cadeia. Seu marido e seus filhos, acostumados com suas explosões de fúria direcionadas a Izzy, assentiram em silêncio, deixando-a falar. Mas era diferente das outras vezes. Izzy ultrapassara todos os limites, e

— como cada membro da família foi entendendo aos poucos — talvez nunca mais voltasse.

A polícia estava procurando por Izzy, é claro. Havia emitido um alerta em seu nome, uma jovem fugida e possivelmente em perigo, e nos dias seguintes a Sra. Richardson lhes daria fotos para os boletins e cartazes, iria atrás dos amigos e colegas de Izzy, um por um, buscando pistas sobre seu paradeiro. Mas as pessoas que poderiam saber, percebeu ela, já haviam ido embora. Ao longo de toda a rua, as casas eram iguais a quaisquer outras, mas lá dentro havia pessoas que podiam estar felizes, refugiando-se ou se preparando para sair pelo mundo, em busca de algo melhor. Tantas vidas sobre as quais ela nunca saberia desdobravam-se atrás daquelas portas.

Já era quase meia-noite e um carro passou rapidamente pela rua Winslow, os faróis altos, como se tivesse algum lugar importante onde estar, depois desapareceu na escuridão. Ela devia parecer maluca para os vizinhos, pensou, sentada nos degraus lá fora, no escuro, mas pela primeira vez não se importou. A raiva que alimentara o dia todo se apagara, feito o calor da tarde se esvaindo à medida que a noite caía, deixando-a com um único pensamento, frio, cristalino e penetrante como uma estrela: Izzy se fora. Tudo o que a enfurecia em Izzy, antes mesmo que a menina tivesse nascido, estava enraizado naquele medo, no medo de perdê-la. E agora isso tinha acontecido. Um lamento agudo brotou em sua garganta, afiado feito a lâmina de uma faca.

Pela primeira vez, seu coração começou a se partir, pensando em sua filha solta pelo mundo. Izzy: aquela criança que lhe causara tantos problemas, que tanto a preocupara, que nunca parara de preocupá-la e de se preocupar, cuja energia inquieta finalmente a levava a alçar voo. Aquela criança que ela achava ter sido seu oposto mas que, no fundo, herdara, carregara e alimentara a fagulha que sua mãe havia muito contivera, a mesma certeza ardente de que sabia distinguir entre o certo e o errado. Ela pensou, como faria com frequência por muitos anos, na fotografia daquela manhã, com a pena dourada lá dentro: Seria um retrato dela ou da filha? Ela própria era o pássaro tentando se libertar ou era a gaiola?

A polícia ia encontrar Izzy, disse a si mesma. Eles a encontrariam e ela poderia se redimir. Não sabia como, mas tinha certeza de que poderia. E se a polícia não conseguisse encontrá-la? Então ela mesma procuraria por Izzy. Pelo tempo que fosse, para sempre, se necessário. Anos poderiam se passar e ambas poderiam mudar, mas tinha certeza de que ainda reconheceria a própria filha, assim como reconheceria a si mesma, independentemente de quanto tempo passasse. Estava certa disso. Passaria meses, anos, o resto da vida procurando a filha, buscando seu rosto em cada moça que conhecesse pelo tempo que fosse, buscando uma faísca de familiaridade nos rostos de desconhecidos. (NG, 2018, p. 410-412).⁷¹

⁷¹ That last night, as Mrs. Richardson settled down to sleep in the Winslow house for the first time, she began to think, as she would for a long time, of her youngest child. The noises of the house were foreign to her—the hum of the fridge, the faint rumble of the furnace downstairs, the squeak of a branch rubbing the slate roof overhead—and she rose and went outside and sat on the steps of the little duplex, her bathrobe wrapped tightly around her. Under her feet the cement stoop was cool and slightly damp, as if a fog had just lifted.

All day long she had been fuming at Izzy, both internally and aloud. Ungrateful child, she had said. How could she do this. What she wasn't going to do when they found her. She would be grounded for life. She would be sent to boarding school. Military school. A convent. She had half a mind to let the police have her: let her learn about consequences in jail. Her husband and children, used to her flares of fury at Izzy, nodded quietly, let her rant. But this was different from other times. This time Izzy had crossed every line, and now—each member of the family was slowly realizing—she might never be back.

The police were searching for Izzy, of course; they'd put out an alert for her as a runaway and a possibly endangered child, and in the days to come Mrs. Richardson would give them photos for bulletins and posters, would track Izzy's friends and classmates one by one, searching for clues about where she might have gone. But the ones who might have known, she realized, had already gone. All up and down the street the houses looked like any others—but inside them were people who might be happy, or taking

Na obra literária, não há um desfecho para essa relação entre Elena e Izzy. Isso também ocorre na minissérie. Esse final fica em aberto, provocando ainda vários questionamentos internos. Vale ressaltar que, podemos também entender esse processo de consciência de Elena, por meio da arte de Mia, que provoca o leitor/espectador a várias reflexões. Além disso, Mia ao elaborar essa exposição também tem a possibilidade de repensar o seu próprio maternar, em que finalmente consegue dialogar com a filha e respeitar a decisão de Pearl em querer encontrar os avôs, ou seja, em ter acesso ao convívio familiar que sua mãe nunca permitiu.

Em paralelo, Elena ao enxergar a arte de Mia consegue se questionar tanto em seu âmbito público figurado pela sua cidade, como em seu âmbito social, por meio do interior, da sua família. Na exposição, essa analogia se dá também na figuração da cidade branca, no estereótipo de perfeição que não existe. Elena, na tentativa de ajudar a amiga Linda, sem limites para isso, seja em âmbito legal ou moral, enfatiza ainda o quanto não conseguiu enxergar que a sua própria família também estava passando por dramas, seja o seu próprio casamento, seja a vida particular dos filhos. Mia, na tentativa de ajudar sua amiga Bebe, também se iguala a Elena a não perceber em vários momentos as reais necessidades de sua filha.

refuge, or steeling themselves to go out into the world, searching for something better. So many lives she would never know about, unfolding behind those doors.

It was nearly midnight, and a car drove down Winslow quickly, its high beams on, as if it had somewhere important to be, then disappeared into the darkness. She probably looked crazy to the neighbors, she thought, sitting out there on the steps in the dark, but for once she did not care. The anger she had stoked all day had burned away, like the heat of the afternoon burning off as evening fell, leaving her with one thought, cold and crystalline and piercing as a star: Izzy was gone. Everything that had infuriated her about Izzy, even before she'd taken her first breath, had been rooted in that one fear, that she might lose her. And now she had. A thin wail rose from her throat, sharp as the blade of a knife.

For the first time, her heart began to shatter, thinking of her child out there among the world. Izzy: that child who had caused her so much trouble, who had worried her so much, who had never stopped worrying her and worrying at her, whose restless energy had driven her, at last, to take flight. That child who she thought had been her opposite but who had, deep inside, inherited and carried and nursed that spark her mother had long ago tamped down, that same burning certainty that she knew right from wrong. She thought, as she would often for many years, of the photograph from that day, with the one golden feather inside it: Was it a portrait of her, or her daughter? Was she the bird trying to batter its way free, or was she the cage?

The police would find Izzy, she told herself. They would find her and she would be able to make amends. She wasn't sure how, but she was certain she would. And if the police couldn't find her? Then she would look for Izzy herself. For as long as it took, for forever if need be. Years might pass and they might change, both of them, but she was sure she would still know her own child, just as she would know herself, no matter how long it had been. She was certain of this. She would spend months, years, the rest of her life looking for her daughter, searching the face of every Young woman she met for as long as it took, searching for a spark of familiarity in the faces of strangers. (NG, 2020, p. 394-395).

Essa tensão, feita tanto no âmbito público e privado, se dá também na análise de Richard Rorty ao nos ensinar sobre a redescrição do nosso próprio vocabulário. Em suas palavras:

Neste livro, tentei elaborar algumas consequências da suposição de que tal tribunal não pode existir. No lado público de nossas vidas, nada é menos duvidoso do que o valor dessas liberdades. No lado privado de nossas vidas, pode haver muitas coisas das quais é igualmente difícil duvidar, como nosso amor ou ódio por determinada pessoa, ou a necessidade de realizar algum projeto idiossincrático. A existência desses dois lados (assim como o fato de que podemos pertencer a diversas comunidades e, desse modo, ter obrigações morais conflitantes, além de conflitos entre as obrigações morais e os compromissos privados) gera dilemas. Trata-se de dilemas que sempre estarão conosco, mas nunca serão resolvidos pelo apelo a um conjunto adicional e superior de obrigações que um tribunal filosófico possa descobrir e aplicar. Assim como não há nada que valide o vocabulário final de uma pessoa ou de uma cultura, não há nada implícito nesse vocabulário que dite como tecê-lo novamente, quando ele ficar sob pressão. Tudo que podemos fazer é trabalhar com o vocabulário final de que dispomos, mantendo os ouvidos abertos para as sugestões de como seria possível expandi-lo ou revisá-lo. (RORTY, 2007, p.324).

Desse modo, é preciso destacar que tanto na *fábula* como na *trama* o leitor/espectador é também educado, para reconstruir o seu próprio vocabulário, bem como, suas crenças limitantes, sobretudo, por meio da discussão da maternidade. Esse tema que é tão delicado e ainda sensível, precisa ainda ser debatido e explicitado. A leitura espelhada, em contraste, é fundamental para entendermos as diferentes possibilidades de maternares para além do julgamento moral e religioso das mães. Por fim, estarmos abertos a redescrevermos nosso próprio vocabulário.

Essa redescrição, ao mesmo tempo, inclusive deve considerar também as mulheres que optam por não serem mães, por escolha própria, independentemente de pressões sociais e familiares. Em nossa sociedade atual, esse número é cada vez maior, e há ainda vários preconceitos com nós mulheres, em que a todo momento, somos julgadas por nossas decisões pessoais. Há ainda falácias, de que nós nunca realmente vamos entender o que é o amor, caso não formos mães. Logo, é importante frisarmos que esse papel social da maternidade também pode ser redescrito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - A nossa luta contínua

“eis
o que é complicado
em relação ao fogo:

ele permanece suave
mesmo quando
destrói

tudo
em seu
caminho,

mas
depende
de você

assegurar
que
ele

não
queime o
bom

junto com
o podre.

- não podemos perder a empatia.”

(LOVELACE, 2018, p.189).

Esta tese tem a finalidade de demonstrar como as personagens femininas foram construídas e/ou desconstruídas, uma a partir da outra, tanto na “fábula” como na “trama”, por meio dos feminismos, do acolhimento de vozes minoritárias (BHABHA, 1998), pela noção de suas memórias, traumas e silenciamentos, que são essenciais para sairmos de um discurso de centro (HUTCHEON, 2011). A análise literária e televisiva teve o intuito de aproximar as protagonistas do corpus, a fim de evidenciar suas ambiguidades e dissonâncias, concomitantemente, seus processos de construção, desconstrução e reconstrução identitária, inclusive pela reformulação de seu próprio vocabulário, (RORTY, 2007), a partir do convívio mútuo, entre mulheres, em aparente oposição/dualidade.

Para isso, utilizamos o modo de pensamento do pós-modernismo com o objetivo de propor uma investigação mais aberta e, ao mesmo tempo, que nos convoca a repensarmos as histórias como discurso, conforme nos ensina Linda Hutcheon. Além disso, enfatiza a importância de analisarmos as obras que existiram e também que são produzidas na atualidade, evidenciando que ambas trazem debates fundamentais e que devem ser colocados em pauta. De acordo com a crítica literária:

Entretanto, conforme veremos com mais detalhes na Segunda Parte, é verdade que arte pós-moderna não oferece aquilo que Jameson deseja - a "autêntica historicidade" - que é, em suas palavras, "nosso presente social histórico e existencial e o passado como 'referente'" ou como "objetos fundamentais" (1984a, 67). Mas sua deliberada recusa em fazê-lo não é ingenuidade: o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos conhecer os "objetos fundamentais" do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a "realidade" social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando é utilizada como referente da arte, e, assim sendo, a única "historicidade autêntica" passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje. Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam existir, mas chegam mesmo a colocá-los relevo. Isso se aplica tanto a música como a pintura; é tão válido para a literatura quanto para a arquitetura. (HUTCHEON, 2011, p. 45).

Desse modo, a história pode ser recontada, revista e consequentemente reescrita. Nessa concepção, entendemos as obras do nosso corpus, tanto o livro como a série, os quais trouxeram a possibilidade de analisarmos diferentes perspectivas por meio das personagens, sobretudo, pelo ponto de vista das mulheres. Esse olhar plural nos ajuda a também refletirmos sobre os problemas sociais, econômicos, ideológicos, entre outros, da nossa sociedade, bem como, a nossa postura em relação a eles. Ainda nas palavras de Linda Hutcheon:

Quando reivindica um novo realismo para "resistir ao poder da reificação na sociedade de consumo e para reinventar essa categoria de totalidade que, sistematicamente debilitada pela fragmentação existencial em todos os níveis da vida e da organização social dos dias de hoje, pode projetar por si só relações estruturais entre as classes" (1977, 212), Jameson está se referindo ao oposto do pós-moderno conforme o defini. Ele não quer as contradições e os paradoxos; ele não quer o questionamento. Em vez disso, quer respostas, respostas totalizantes que o pós-modernismo não pode e não vai oferecer. Na verdade, o pós-modernismo desafia e radicalmente problematiza aquilo que Jameson considera como satisfatório em relação à visão marxista da história: "o fato de que, para ela, os acontecimentos do reinado do homem sobre a Terra podem contar uma única história e compartilhar um tema comum, incentivar-nos numa solidariedade de às obras e as realizações de culturas e gerações extintas ou alienígenas" (1973, xiv). [...] (HUTCHEON, 2011, p. 270).

Nesse contexto, o pós-modernismo nos instiga a ter questionamentos, a fugir de respostas prontas e/ou cristalizadas, a refletirmos sobre a importância de (re)contarmos, (re)ouvirmos, a estarmos abertos para outros modos de interpretação e visões de mundo, sobretudo, pelo olhar das minorias, BHABHA (1998), como nós mulheres. Vale ressaltar ainda a necessidade de dar a oportunidade de fala e de escuta ativa, para os

grupos minorizados, especialmente, na nossa sociedade patriarcal. Ademais, demonstramos também que a série ampliou e potencializou outros temas importantes do seu texto fonte, em diálogo com a nossa realidade. Embora a hipótese inicial do corpus despendesse do mesmo tempo de análise a partir do trabalho de igualdade entre o livro e a série, foi encontrado maior diálogo entre as teorias utilizadas - sobretudo pelos Estudos Culturais - com a minissérie, tornando-se assim sua investigação mais complexa.

É importante enfatizar que ainda há leituras tradicionais, que hierarquizam obras e que nesta tese contestamos esse posicionamento. Consideramos ainda que não há superioridade entre as obras escolhidas nesse corpus, tanto a série como o livro, ambos nos proporcionam produzir novos significados e criar novos sentidos de percepção e interpretação do mundo. Portanto, promovemos um debate que é amparado em torno dos conceitos de pós-modernidade, proposto por Linda Hutcheon, de linguagem, como nos ensina Richard Rorty (2007), e do espaço-projeto-além de Homi Bhabha (1998).

Em suma, esta tese visa potencializar como as personagens femininas trazem debates que nos provocam a ressignificar novos lugares, seja no âmbito público ou no privado, a descolonizar o outro também pela sua linguagem, a nos rasurar e a nos redescrever (RORTY, 2007). Concomitantemente, como essas discussões nos convocam a (re)construir um projeto outro de sociedade, para um espaço-projeto-além, por meio de espaços híbridos e com a interação entre diversas identidades (BHABHA, 1998). Por fim, nossa análise evidencia o quanto ainda há discriminação, preconceito, xenofobia, racismo e sexismo, e que dentro desse sistema patriarcal, cada indivíduo pode vivenciar esses problemas de diferentes formas, e em diferentes níveis e camadas sociais, e o quanto também ainda somos responsáveis por engendrar esse tipo de comportamento.

Nessa perspectiva, os estudos culturais são fundamentais para entendermos que há ainda interseccionalidades ao estudarmos os feminismos. Cada mulher traz consigo suas próprias raízes, histórias, oportunidades, possibilidades, privilégios, conflitos, etc., que fizeram parte da sua construção identitária. Por isso, é tão importante, a análise das personagens subalternizadas retratadas, tanto na série como no livro, a fim de que a minoria seja escutada e não silenciada (BHABHA, 1998). Além disso, pode despertar tanto no leitor como no espectador, um processo de alteridade, quando é levado a entender diferentes perspectivas. Essa sensibilização provocando esse olhar empático se

deu, sobretudo, na análise das personagens femininas, e também pelo viés do feminismo negro e do feminismo decolonial.

Sendo assim, bell hooks (2014) nos ensina por meio do feminismo negro, que ser mulher na nossa sociedade está atrelado com características de gênero, raça e classe. Há aproximação da categoria mulher, por serem mulheres que sofrem opressão de forma generalizada pelo patriarcado, mas há ainda outras camadas de exclusão que a mulher negra sofre em comparação com a mulher branca. Desse modo, é importante salientar a questão da interseccionalidade, ou seja, outras bordas que são construídas socialmente, para além do centro de poder. Nesse contexto, como outra camada da borda, o feminismo decolonial nos ajudou a verificar como a sexualidade é compulsoriamente cobrada dentro do padrão heteronormativo na sociedade capitalista, bem como, a identificar questões geopolíticas, como a xenofobia, na análise da mulher amarela.

Na narrativa televisiva, os enquadramentos e técnicas de montagem das personagens a partir de seus diferentes pontos de vista, principalmente, quando passam por violências, demonstram como há ainda constrangimentos e opressões, muitas vezes silenciados, mas que estão ali, “queimando intensamente, em chamas”. O espectador é levado a refletir sobre situações de tensões, e é provocado para sentir a dor/raiva/indignação que aquela personagem está sentindo, mesmo que seja pelo silêncio da cena. Vale ressaltar, que as ações de preconceito, racismo, xenofobia e sexismo vão se intensificando em cada episódio e ao mesmo tempo, podendo assim, educar o espectador para o seu próprio processo de alteridade.

As personagens femininas do corpus dialogam com a contemporaneidade, e retratam como cada mulher pode sofrer diferentes opressões. Ademais, como cada uma de nós, também pode oprimir uma a outra, inclusive, propagando violências entre nós mesmas. Haja vista, outros assuntos polêmicos que estão imbrincados na tessitura das narrativas, que suscitam várias tensões, especialmente pelos conflitos familiares, entre as personagens, tais como: relações de trabalho (discriminação e disparidade), trabalho doméstico, trabalho de cuidado, complexo do branco salvador, maternidade compulsória, adoção, aborto, depressão pós-parto, barriga de aluguel, lesbofobia, bullying, etc. Dessa forma, fica evidente também a questão do controle por meio da sociedade, *Shaker Heights*, a qual também interfere nas relações familiares, tanto das mulheres adultas quanto das adolescentes. Afinal, a leitura contemporânea é

fundamental para a compreensão dos arcos narrativos, além de possibilitar novas perspectivas e interpretações para além do fictício.

O espectador/leitor deve atentar-se nos momentos em que as personagens estão em conflitos, e em paralelo, como ocorre o seu processo de construção/desconstrução, inclusive a partir do espelho invertido (uma em relação à outra), sobretudo, nas situações de preconceitos, memórias e traumas. Portanto, ao analisarmos as personagens femininas lado a lado, de fato, é como se cada personagem estivesse “em chamas/ardendo” por dentro, mas não externaliza, na maioria das vezes, essas sensações. A cada sentimento contido é como se fosse uma “pequena chama/ faísca” que acarretará em uma “grande explosão/incêndio”, conforme demonstramos na explicação da metáfora do fogo, no capítulo 3 na seção: 3.4. Maternidades Plurais, tema que acompanha as obras do título à composição literária e televisiva, mas com desfechos distintos. Por fim, como esse incêndio, que inicialmente destruiu uma mansão, pode ainda ao final das narrativas, criar concomitantemente, possibilidades de reconstrução, de recomeços e de transformações internas, para além do espaço público e sim do espaço privado, do âmbito familiar e da própria (re)construção identitária das personagens, (RORTY, 2007), e ao mesmo tempo denunciar também o patriarcado.

Em síntese, as personagens femininas das narrativas figuram também essa (re)construção das mulheres contemporâneas e suas (im)possibilidades. A voz feminina e seu poder de fala têm muito a contribuir com a Literatura e com o Audiovisual, pois é por meio da sensibilidade feminina, que há uma nova forma de análise em relação à interpretação patriarcal, tida como padrão. Afinal, as mulheres passam a ter voz e a analisar o patriarcalismo, e, conseqüentemente, desencarcerar as opressões sentidas, principalmente nós mulheres. Além disso, percebermos também que muitas vezes reproduzimos discursos patriarcais, sobretudo, pela propagação do preconceito, do racismo, da xenofobia, do sexismo, da maternidade compulsória, etc; assim sendo, é fundamental retomarmos esses debates para a contemporaneidade, redescrevendo nosso vocabulário (RORTY, 2007) e, conseqüentemente, nossas ações. Em suma, evidenciar que nós mulheres devemos reconhecer que há interseccionalidades de raça, gênero, sexualidade e classe, e que também somos responsáveis por engendrar comportamentos sociais.

Conforme nos ensina Angela Davis “Numa sociedade racista não basta não ser racista, é preciso ser antirracista”. Nesse contexto, quando identificarmos qualquer tipo de preconceito, não é apenas nosso dever deixar de fazê-lo, é preciso combatê-lo, seja

no ambiente público ou privado. Infelizmente, ainda vivemos numa sociedade patriarcal, capitalista, racista e sexista, essas tensões foram amplamente demonstradas na série, a qual por ser uma mídia transnacional, tem o alcance de dialogar com várias sociedades em diferentes países, e, conseqüentemente, as análises pelo feminismo negro e feminismo decolonial foram essenciais para entendermos diferentes camadas sociais, e assim dialogar com as especificidades de cada contexto geopolítico.

Diante do exposto, precisamos identificar as instituições de opressão dentro da nossa sociedade, por meio de uma rede de solidariedade feminina e feminista, para estimular os novos pensamentos e redescrever nossas próprias histórias, a partir das lutas: antipatriarcal, anticapitalista, antirracista e antissexista. Afinal, como nos ensina Françoise Vergès, o nosso intuito é reumanizar e criar ferramentas para produzir caminhos possíveis a partir da ideia de descolonizar as nossas estruturas que já nasceram coloniais. Logo, vivenciarmos a sororidade como prática social, e conviver de forma harmônica nas sociedades que podemos questionar, (re)construir com luta contínua, coletiva e empática.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.

ADORO CINEMA. **Reese Witherspoon e Kerry Washington surgem em primeira imagem de Little Fires Everywhere, nova série do Hulu**. 2019. Disponível em: < <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-148675/>> Acesso em: 11 jun. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo**. In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: Argos, 2009, p. 55-76

AGÊNCIA AIDS. **Coluna Senta Aqui: Mel Duarte afirma “poesia e arte são fontes de resistência e transformação**. 2022. Disponível em: < <https://agenciaaids.com.br/noticia/coluna-senta-aqui-mel-duarte-afirma-poesia-e-arte-sao-fontes-de-resistencia-e-transformacao/>>. Acesso em: 26 out. 2022.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. Editora: Unesp. 2009.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BADINTER, Elisabeth. **O mito do amor materno: Um amor conquistado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAIRROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**. 2023. Disponível em: < <https://bazardotempo.com.br/nossos-feminismos-revisitados-por-luiza-bairros/>>. Acesso em: 20 out. 2023.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRASIL DE FATO. **No mês das mulheres, é preciso falar das trabalhadoras domésticas**. 2023. Disponível em < <https://www.brasildefato.com.br/2023/03/21/nomes-das-mulheres-e-preciso-falar-das-trabalhadoras-domesticas>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. [Gender trouble: feminism and the subversion of identity]. Renato Aguiar (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. 1918- et al. **A personagem de ficção**. 9ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. 121 p.

- CANDIDO, A. et al. **O direito à literatura**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2012.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “MULHERES DIFÍCEIS”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista Famecos**, v. 25, n. 1, p. ID27007-ID27007, 2018.
- CASTRO, Susana. **Para entender o Feminismo Decolonial**. **Revista Cult**. 2020. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/feminismos/para-entender-o-feminismo-decolonial/#:~:text=%E2%80%9CFeminismo%20decolonial%E2%80%9D%20nomeia%20uma%20corrente,conhecimento%20silencia%20as%20vozes%20das>>. Acesso em: 15 mai. 2023.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. 1. Ed. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boi Tempo, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUARTE, Mel. **Neolatina: 5 poemas de Mel Duarte**. 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/neolatina-5-poemas-de-mel-duarte/>. Acesso em: 20 out. 2023.
- DUARTE, Mel. **Linkedin: Sobre Mel Duarte**. Disponível em: <<https://br.linkedin.com/in/melduarte poesia/>>. Acesso em: 25 out. 2023.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução: Waltersin Dutra. 6ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.
- ESQUENAZI, Jean Pierre. **As séries televisivas**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Jayme Salomão (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, v.17, p.275-314, 1976.
- FOLHA DE SÃO PAULO. **Morre Jerry Springer, apresentador de talk shows americano, aos 79 anos**. 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/04/morre-jerry-springer-apresentador-de-talk-shows-americano-aos-79-anos.shtml>>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- G1. **Jerry Springer, apresentador de TV, morre aos 79 anos**. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/04/27/jerry-springer-apresentador-de-tv-morre-aos-79-anos.ghtml>>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados**. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 14, p. 45-86, 2000.
- GUINSBURG, J. ROSENFELD, A. “**Romantismo e Classicismo**”. In: GUINSBURG, J. (Org) **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher. Mulheres negras e feminismo**. Tradução livre para a Plataforma Gueto. Janeiro 2014.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Editora Elefante, 2019.

HUYSEN, Andreas; FARIAS, Patricia. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. (Tradução Ricardo Cruz)

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. (Tradução André Cechinel)

INTRÍNSECA. **Celeste Ng**. Disponível em: <<https://www.intrinseca.com.br/autor/356/>>. Acesso em: 23 jun. 2022.

ISTO É. **Reese Witherspoon e Kerry Washington se unem na série ‘Little Fires Everywhere’**. 2020. Disponível em: <<https://istoe.com.br/reese-witherspoon-e-kerry-washington-se-unem-na-serie-little-fires-everywhere/>>. Acesso em: 22 mai. 2020.

JORNAL DA UNESP. **O Brasil redescobre a Ásia**. 2022. Disponível em: <<https://jornal.unesp.br/2022/01/11/o-brasil-redescobre-a-asia/>>. Acesso em: 22 fev. 2023.

JORNAL O GLOBO. **Estrela de ‘I love Lucy’, Lucille Ball venceu machismo da TV americana nos anos 50**. 2019. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/estrela-de-love-lucy-lucille-ball-venceu-machismo-da-tv-americana-nos-anos-50-23622860#ixzz8DIEkvFft>> Acesso em: 25 abr. 2019.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Tradução: Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

JUSTIÇA DE SAIA. **‘Mary Tyler Moore Show’ foi um laboratório para questões sociais**. 2017. Disponível em: <<https://www.justicadesaia.com.br/mary-tyler-moore-show-foi-um-laboratorio-para-questoes-sociais/#:~:text=Ele%20%C3%A9%20gay%E2%80%9D.,era%20sua%20desavisada%20irm%C3%A3%20televisiva>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIM, Claire Jean. The racial triangulation of Asian Americans. **Politics & society**, v. 27, n. 1, p. 105-138, 1999.

LEVY, Joanice. Female Gaze e a narrativa cinematográfica. In: **Anais XII Congresso de Ciências da Comunicação região Centro-oeste**. 2010.

LITTLE FIRES EVERYWHERE. Diretora: Liz Tigelaar. Produtores: Celeste Ng, Shannon Huston, Rosa Handelman, Harris Danow. USA. Hello Sunshine. 2020. Minissérie.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009.

LOVELACE, Amanda. **A princesa salva a si mesma neste livro**. LEYA, 2017.

LOVELACE, Amanda. **A bruxa não vai para a fogueira neste livro**. LEYA, 2018.

LOVELACE, Amanda. **Faça a sua coroa de gelo brilhar**. LEYA, 2021a.

LOVELACE, Amanda. **Quebre os seus sapatinhos de cristal**. LEYA, 2021b.

LUX. **Ellen DeGeneres recorda o dia em que assumiu a homossexualidade: 'Gostava de o ter feito mais cedo'**. 2017. Disponível em <https://www.lux.iol.pt/internacional/famosos/ellen-degeneres-recorda-o-dia-em-que-assumiu-a-homossexualidade-gostava-de-o-ter-feito-mais-cedo>>. Acesso em: 04 out. 2021.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas ecológicas**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

MELO, Luísa Chaves de. Desvitimização: a cultura do estupro na série The morning show. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. 2020.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: Uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326>>. Acesso em: 3 jul. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>.

MOURA, Leonardo. **Como analisar filmes e séries na era do streaming**. Summus Editorial, 2023.

NATIONALGEOGRAPHICBRASIL. **O que foi a guerra fria?** 2022. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/11/o-que-foi-a-guerra-fria>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

NASCIMENTO, Sandra Mônica do. **Jane Eyre: do romance (1847) ao filme (2011)**.

2014. 123 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

NG, Celeste. **Pequenos incêndios por toda parte**. Tradução Julia Sobral Campos. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Intrínseca, 2018

NG, Celeste. **Little Fires Everywhere (Movie Tie-In): A Novel**. Penguin, 2020.

NG, Celeste. **Tudo o que nunca contei**. Tradução Julia Sobral Campos. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Intrínseca, 2017

NG, Celeste. **Os corações perdidos**. Tradução Fernanda Abreu. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Intrínseca, 2023

OLHAR DIGITAL. **Hello Sunshine, de Reese Witherspoon, é vendida por US\$ 900 milhões**. 2021. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/2021/08/02/cinema-e-streaming/hello-sunshine-de-reese-withersopoon-e-vendida-por-us-900-milhoes/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

OMELETE. **Little Fires Everywhere faz o espectador confrontar a questão racial, diz autora**. 2020. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/series-tv/little-fires-everywhere-mudancas-entrevista-celeste-ng>>. Acesso em 14 jul. 2020.

OXFAM BRASIL, 2023. **Tempo de Cuidar**. Disponível em: <<https://www.oxfam.org.br/forum-economico-de-davos/tempo-de-cuidar/>>. Acesso em 27 nov. 2023.

PAZ, Octavio. **“A tradição da ruptura”**. In: Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELLEGRINI, Tania; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio. D. S., & AGUIAR, Flávio. W. D. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural. 2003

PERRONE-MOISÉS. L. **Flores da escrivania: ensaios**. São Paulo. Companhia da Letras, 1990.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

RIBEIRO, Djamila; KARNAL, Leandro. Programa Café Filosófico (Instituto CPFL). **Diferença e privilégio: anatomia de um debate**. 2023

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins, 2007

ROVIROSA, Anna Tous. O tratamento da mulher nas séries televisivas norte-americanas//WOMEN'S TREATMENT IN THE NORTH AMERICAN TV SERIES. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 12, n. 1, p. 234-260, 2014.

ROLLING STONE BRASIL. **As 10 séries mais assistidas durante o isolamento social.** 2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/10-series-mais-assistidas-durante-o-isolamento-social-office-ncis-e-mais-lista/>>. Acesso em 25 mai. 2023.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. **Cadernos pagu**, p. 137-150, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Editora 34, 2018.

SHIMABUKO, Gabriela. **Para além da fábula das três raças: uma introdução à percepção racial do amarelo e do japonês no Brasil.** UNESP, Araraquara, 2018.

SMITH, Hillary. **White Maternity and a Culture of Consumption in Little Fires Everywhere.** 2020.

TECHTUDO. **88% dos brasileiros já viraram a noite maratonando séries, diz pesquisa.** 2022. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/02/88percent-dos-brasileiros-ja-viraram-a-noite-maratonando-series-diz-pesquisa.ghhtml>>. Acesso em: 26 mai. 2023.

TECHTUDO. **O que é streaming? Saiba o que significa e quais plataformas existem.** 2023. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/guia/2023/09/o-que-e-streaming-saiba-o-que-significa-e-quais-plataformas-existem-streaming.ghhtml>>. Acesso em: 07 mar. 2024.

TWITTER. **Reese Witherspoon.** Disponível em <https://twitter.com/ReeseW/status/1494441753574719517?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1494441753574719517%7Ctwgr%5Eab5e632a6e766520153aa312517bbb44aaf163fb%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.cryptotimes.io%2Freesewitherspoon-to-adapt-world-of-women-nfts-into-movies%2F_>. Acesso em 17 fev. 2022.

VEJA. **‘Os Corações Perdidos’: livro explora preconceito contra asiáticos.** 2023. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/feridas-abertas-livro-explora-brutalidade-do-preconceito-contra-asiaticos/>> Acesso em 15 fev. 2023.

VEJA. **Trinta anos de ‘The Cosby Show’.** 2014. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/trinta-anos-de-8216-the-cosby-show-8217>> Acesso em 19 set. 2024.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial.** São Paulo: UBU Editora, 2019.

VOLOBUEF, Karin. Modernidade e Romantismo. In: PIRES, Antônio Donizeti; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro Fernandes. **Modernidade lírica: construção e legado.** 2008.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.** In . São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2003.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Ismail Xavier – organizador. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** Editora Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Editora Paz e Terra, 2005.

ZAKARIA, Rafia. **Contra o feminismo branco.** Rio de Janeiro. Editora Intrínseca. 2021.

ZIRBEL, I. **Ondas do Feminismo.** Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, v. 07, p. p.10-31, 2021.

FICHA TÉCNICA

Título Original: Little Fires Everywhere

Direção: Liz Tigelaar

Roteiro: Celeste Ng, Shannon Huston, Rosa Handelman e Harris Danow

Gênero: Drama

Baseado em: Little Fires Everywhere, de Celeste Ng

País de origem: Estados Unidos

Formato: Série

Tempo de Duração: 1 temporada com 8 episódios (53–66 minutos)

Ano de Lançamento: 2020

Site Oficial: <https://www.hulu.com/series/little-fires-everywhere-bce24897-1a74-48a3-95e8-6cdd530dde4c>

Estúdio: Hulu

Distribuição: Walt Disney Television

Produção: Best Day Ever Productions, Simpson Street, Hello Sunshine e ABC Signature Studios

Música: Mark Isham e Isabella Summers

Fotografia: Trevor Forrest e Jeffrey Waldron

Classificação: 16 anos

Onde assistir: Amazon Prime Video