

REMINISCÊNCIAS NAS INTERMÍDIAS: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM JANE, DE *BIG LITTLE LIES*

REMINISCENCES IN THE INTERMEDIA: THE CONSTRUCTION OF THE CHARACTER JANE OF *BIG LITTLE LIES*

Bruna Farias MACHADO¹

Resumo: O romance de Liane Moriarty intitulado *Pequenas Grandes Mentiras* (2015) tem como mote da trama um assassinato que ocorre durante um evento escolar. Sob uma atmosfera de suspense, a narrativa mostra, aos poucos, os segredos que se imiscuíram e corroboraram em certa medida com o assassinato. Vencedora do Emmy, a minissérie *Big Little Lies* (2017), dirigida por Jean-Marc Vallé, é uma adaptação do livro homônimo de Moriarty e desenvolve a trama do romance utilizando recursos cabíveis de sua mídia que possibilitam novas interpretações, especialmente no que diz respeito à personagem Jane, vítima de violência sexual. Sob o prisma dos estudos de Linda Hutcheon (2013), que desconsidera a fidelização por compreender que durante o processo de adaptação mudanças ocorrem, o presente trabalho visa elucidar as diferentes características da personagem Jane nas intermédias literária e fílmica. Aliado a isso, visa-se explorar de que maneiras o leitor/espectador pode perceber resquícios dos acontecimentos traumáticos sofridos, uma vez que, como lembra Jaime Ginzburg (2012), o impacto traumático macula a linguagem e a constituição da personagem devido à força da violência sofrida, oportunizando, dessa forma, estudos que evidenciem essa potência subjetiva de significação.

Palavras-chave: Violência. Trauma. Reminiscência. Minissérie. Literatura Comparada.

Abstract: Liane Moriarty's novel entitled *Pequenas Grandes Mentiras* (2015) has as the motto of the plot a murder that occurs during a school event. Under an atmosphere of suspense, the narrative shows, little by little, the secrets that have intruded and corroborated to some extent with the murder. Emmy-winning, the miniseries *Big Little Lies* (2017), directed by Jean-Marc Vallé, is an adaptation of Moriarty's eponymous book and develops the novel's plot using its media resources that make possible new interpretations, especially in relation to the character Jane, victim of sexual violence. From the perspective of Linda Hutcheon's (2013) studies, that disregards loyalty by understanding that during the adaptation process changes occur, this paper intends to elucidate the different characteristics of the character Jane in the literary and filmic intermissions. Allied to this, the aim is to explore in what ways the reader/spectator can perceive remnants of the traumatic events suffered, since, as Jaime Ginzburg (2012) reminds us, the traumatic impact stains the language and constitution of the character due to the strength of the violence, thus providing studies that evidence this subjective power of signification.

Keywords: Violence. Trauma. Reminiscence. Miniseries. Comparative Literature.

1 Introdução

Em 2018, o movimento *Time's Up* surgiu em resposta ao caso do produtor Harvey Weinstein, ex-imperador da indústria do entretenimento, acusado exaustivamente por crimes sexuais. O intuito, inicialmente, era arrecadar recursos para possibilitar uma assistência legal às mulheres que denunciavam assédio sexual. Devido à ascensão de atrizes

¹ Mestra em Letras na linha de pesquisa intitulada Teoria, Crítica e Comparatismo pelo PPG Letras UFRGS. Doutoranda em Letras pelo PPG Letras UFRGS na mesma linha de pesquisa na qual é mestra. E-mail: brunafmach@gmail.com.

e atores que apoiam esse movimento, sua militância foi ganhando cada vez mais espaço e relevância no universo, por vezes misógino, hollywoodiano. Atualmente, além de dar suporte e voz às mulheres silenciadas por diversos abusos, sejam eles verbais, sejam eles sexuais, o movimento *Time's Up* luta também por igualdade salarial em Hollywood. Diversas atrizes de prestígio apoiam essa causa, entre elas Reese Witherspoon e Nicole Kidman, profissionais cujas carreiras ostentam prêmios de atuações e produções, sendo notória a participação destas como atrizes e produtoras executivas da minissérie *Big Little Lies* (2017)², dirigida por Jean-Mark Vallée, exibida pelo canal HBO.

Com base no aumento de 118% da audiência no canal, reflexo direto da exibição da minissérie, Reese Witherspoon exigiu, e conseguiu, um aumento de salário para todo o elenco e, ainda, lutou para garantir igualdade salarial. Em uma reunião com executivos do canal, a discussão sobre a importância dessa igualdade de direitos ganhou proporções ainda maiores e, conseqüentemente, teve reflexo direto nas demais séries do canal que ainda tinham alguma desigualdade em maior ou menor escala.

Assim, *Big Little Lies* (2017) lançou luzes a debates necessários. Sucesso de público e crítica³, a minissérie possibilita que os espectadores reflitam sobre problemáticas que ainda são tabus na sociedade: a violência e, mais especificamente, o abuso sexual e suas reminiscências no sobrevivente.

Na esteira desse pensamento, o livro homônimo que inspirou a adaptação televisiva escrito por Liane Moriarty (2015) alcançou um grande número de leitores, sendo um *best-seller* do *The New York Times* na semana de seu lançamento. No que diz respeito ao enredo das narrativas verbal e visual, a história ambienta-se na Califórnia, na cidade de Monterey, na minissérie, e na cidade fictícia de Pirriwee, no romance. O ponto central da trama é um assassinato que ocorre durante um evento escolar. A partir desse acontecimento, a narrativa oscila entre o depoimento de testemunhas, a fim de resolver o caso, e volta ao primeiro dia de escola das crianças menores, no qual as personagens principais se conhecem. Nesse retorno ao passado, tem-se a chegada de Jane (interpretada na minissérie pela atriz Shailene Woodley) à cidade e mostra de que forma ela cria laços de amizade com Madeline (Reese Witherspoon) e Celeste (Nicole Kidman).

A costura entre os depoimentos e os acontecimentos que antecederam o assassinato propicia que leitores/espectadores percebam que muito embora o assassinato seja o centro da trama, este é imiscuído de segredos e mentiras que corroboram com a execução do ato extremo. Tendo como foco especificamente a personagem Jane, as características de sua personalidade são reveladas aos poucos e as lacunas e inferências dão pistas que são concretizadas posteriormente: a personagem sofreu abuso sexual, sendo seu filho, Ziggy, o fruto desta violência.

Assim, respeitando os estudos de adaptação, especificamente os da estudiosa Linda Hutcheon (2013) que afirma que uma adaptação não deve fidelização à obra que deu origem a ela, a maneira como tal violência sexual é abordada na narrativa visual e verbal possibilita pensar que diferentes reações/reminiscências podem emergir a partir de um mesmo evento. Dessa forma, o presente estudo visa lançar luzes à caracterização da personagem Jane em ambas as mídias, visual e verbal, respeitando as particularidades e ferramentas próprias que cada uma dispõe, a fim de elucidar de que maneira é possível

² A primeira temporada da minissérie tem sete episódios de aproximadamente 50 minutos.

³ A minissérie foi indicada a dezesseis categorias do Emmy e venceu oito delas, incluindo melhor série limitada e melhor diretor de série limitada.

perceber que o evento causou um impacto negativo extremamente doloroso, que pode ser notado por ações secundárias da personagem. Da mesma forma, dar-se-á destaque à maneira como a personagem tenta reelaborar a experiência traumática de forma que possa, enfim, viver sua vida sem que as memórias dolorosas voltem de maneira incisiva ao seu consciente, evidenciando, por fim, a importância que estudos que têm a violência como eixo central de análise são importantes para evitar a trivialização de assuntos que merecem atenção: a violência em suas diversas nuances.

2 Do verbal ao visual: A caracterização de Jane e os indícios de reminiscências dolorosas

As adaptações são uma constante na contemporaneidade, ainda que não seja algo recente. Como argumenta Robert Stam (2009), para alguns a literatura sempre possuirá uma superioridade inquestionável em relação a quaisquer adaptações devido ao fato de ser a mais antiga (também compreendida como a “fonte”). Essa é, inquestionavelmente, uma visão negativa e retrógrada do que uma adaptação pode oferecer e, felizmente, esse posicionamento está sendo cada vez mais refutado ao longo dos anos, uma vez que, como lembra o pensador, limita o alcance e as quebras de barreiras que as adaptações podem alcançar. Sob esse viés, “poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal [...]. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (STAM, 2009, p. 26).

Segundo os estudos sobre adaptação feitos por Linda Hutcheon (2013), uma adaptação não deve fidelização⁴ à obra que deu origem a ela. Não raro, o leitor/espectador percebe que as adaptações se baseiam basicamente no enredo, sendo este o denominador comum, e, ainda, que o fracasso de uma adaptação, quando ocorre, não reside no fato de pouca fidelidade à obra original, mas sim justamente carência de habilidade e criatividade capazes de tornar a adaptação totalmente independente de sua fonte. Assim, é correto afirmar que

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpsética (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Consoante a isso, Ismail Xavier (2003) afirma que cada narrativa tem uma maneira peculiar de abordar a história, visto que há diversos fatores que influenciam nessa disparidade. Uma das causas, por exemplo, é a temporalidade, que pode não ser a mesma entre uma narrativa e outra. Por conseguinte, o desejo/objetivo do adaptador está diretamente relacionado às possíveis discrepâncias, visto que este pode querer inovar e dar ênfase a elementos que são subjetivos ou não existem na narrativa fonte. Por fim, o fato de que cada narrativa, seja ela visual, seja ela textual, apresenta recursos próprios,

⁴ Segundo a pensadora, não se deve avaliar se uma adaptação é boa ou ruim unicamente pelo grau de fidelidade desta em relação à obra de origem, e isso se explica, por exemplo, pelo fato de adaptações cinematográficas não terem os mesmos recursos e, tampouco, o mesmo público-alvo. Assim, adaptações precisam lidar com públicos diferentes, recursos próprios de sua mídia (que pode equiparar, mas não explicitar com exatidão o enredo/efeito que o romance causa) e objetivos que podem ser diferentes daqueles da obra de origem. É baseada nesses argumentos que trago a importância da não-fidelização da adaptação em relação à obra de origem.

que nem sempre podem ser reproduzidos de forma semelhante, ocasiona impactos ímpares aos leitores/espectadores.

Sob esse viés, partindo da premissa que não é adequado exigir que as adaptações sejam reproduções fiéis da obra que a originou e tendo em vista que é fundamental respeitar os recursos que narrativas verbais e visuais possuem, é preciso salientar que

Na verdade, o importante nesse complexo jogo de relações não é saber se os textos escritos são substituíveis por filmes, fitas, CDs, *e-books* ou qualquer outra coisa; saber que marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido (PELLEGRINI, 2003, p. 34).

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

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

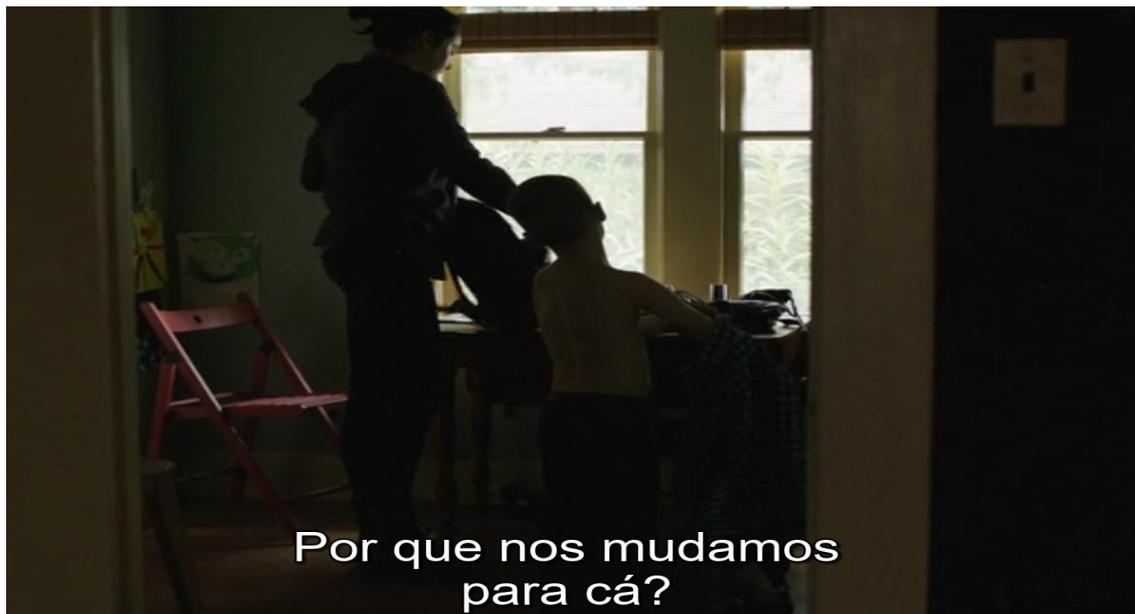
Assim, focando especificamente na narrativa verbal (romance) e visual (minissérie) que compõem o *corpus* deste estudo, algumas características da personagem Jane são mantidas nas mídias em questão e merecem destaque. A personagem Jane é uma jovem mãe solteira que não tem moradia fixa. Fica implícito que ela migra de tempos em tempos para diferentes lugares e arruma serviços *freelancers* para conseguir pagar as contas e dar um pouco de conforto ao seu filho Ziggy. A chegada de Jane à cidade, aos poucos, vai se mostrando calculada. Há indícios que Jane sente uma necessidade de ir para aquele lugar, ainda que para os leitores/espectadores isso ainda não fique tão claro. No romance, após se conhecerem, Madeline pergunta o motivo da mudança de Jane, e isso faz com que várias indagações silenciosas sejam feitas, mostrando ao leitor que apesar da personagem afirmar que escolheu viver na praia por capricho, esse não era o motivo real de sua ida. Há mais segredos e não-ditos que os leitores têm acesso graças ao uso pontual de um narrador onisciente:

Ela não contou a Madeline que desde que Ziggy nascera ela vinha alugando apartamentos diferentes com contrato de seis meses por Sydney afora, tentando encontrar uma vida que desse certo. Não contou que, talvez o tempo todo, estivesse rondando cada vez mais perto da Praia de Pirriwee (MORIARTY, 2015, p. 29).

De modo similar, a minissérie traz algumas passagens em que Ziggy questiona Jane. No episódio 2, intitulado *Maternidade séria*⁵, o menino demonstra curiosidade em saber a razão por trás da decisão de se mudarem para aquele lugar especificamente:

⁵ O título original é *Serious mothering*.

Imagem 1 – Ziggy está chateado e pergunta à mãe o motivo da ida deles para aquela cidade.



Fonte: Segundo episódio da minissérie *Big Little Lies*.

Jane, em mais de um momento, não o responde e claramente foge do assunto, como pode ser percebido abaixo:

Imagem 2 – Resposta, corriqueira, de Jane ao questionamento do filho.



Fonte: Segundo episódio da minissérie *Big Little Lies*.

Os silêncios e segredos da personagem criam uma atmosfera de suspense que aos poucos vai sendo desvendada. Em uma conversa com Madeline, Jane inicia o processo de desvendamento de segredos ao contar que Ziggy é fruto de um abuso sexual. Em uma passagem altamente perturbadora, há a descrição das palavras do agressor enquanto este cometia a violência sexual contra Jane:

Você é só uma gorda feiosa, não é? Com essas joias vagabundas e esse vestido ridículo. Seu bafo é nojento, aliás. Você precisa aprender a escovar os dentes. [...] Quer uma dica? Tem que se respeitar um pouquinho mais. Perder peso.

Entrar para uma academia, porra. Parar de comer porcaria. Você nunca vai ser bonita, mas pelo menos não vai ser gorda (MORIARTY, 2015, p. 168).

Os insultos impactaram profundamente a personagem, e isso pode ser percebido de forma secundária. Em várias passagens, há menções de Jane mascando chicletes compulsivamente. De modo semelhante, em outros momentos é possível perceber que a personagem tem certa dificuldade em se alimentar e cuida muito tudo que ingere. No que diz respeito ao abuso sexual especificamente, Jane tenta minimizar o ocorrido, afirmando que a asfixia e posterior “sexo” não foram atitudes abusivas porque ela inicialmente consentiu o ato sexual. Ainda, o fato dela ter se fragilizado tanto pelos insultos dele a deixam irritada, pois ela acredita que as palavras maléficas proferidas não deveriam ter a força que tiveram. Novamente, há uma culpabilização pela violência, uma clara maneira que a personagem encontrou de superar a experiência dolorosa, sendo esta a tentativa de ignorar que a violência de fato ocorreu, como evidenciado no seguinte trecho:

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

A culpabilização fica ainda mais evidente quando Jane se entristece ao perceber que não está oferecendo ao filho uma vida estável e semelhante às demais famílias que conhecia. A personagem se questiona sobre as escolhas que fez no passado, especificamente na noite do abuso sexual:

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

Contrastando com a negação inicial de Jane no que concerne à violência sexual, a personagem da minissérie homônima tem consciência do abuso sexual que sofreu e deixa isso claro ao narrar sua história para Madeline. Diferentemente do romance, Jane diz que em ela parou de resistir após um tempo porque ficou com medo que o abusador a matasse. Em vários momentos ao longo da minissérie, a imagem de Jane com um vestido de festa azul rasgado e maquiagem borrada invade os episódios. Nessas cenas, a personagem está de frente para o mar, e o espectador, por sua vez, compreende que essa é uma representação de Jane após o abuso sexual. Nesses momentos, a personagem por vezes está observando o mar, em outras cenas o abusador deixa pegadas na areia e posteriormente some deixando apenas seus rastros. A construção dessas cenas é importante para compreendermos como a experiência impactou a personagem, visto que fica claro que a cena imaginada por Jane é uma recriação do dia do abuso sexual, evento que, por sua vez, volta ao seu consciente de forma constante, atormentando-a.

No terceiro episódio, especificamente, quando a personagem conta para Madeline sobre o abuso sexual que sofreu, há cenas que mostram aos espectadores, de forma um pouco fragmentada, mas ainda assim inteligível, como as ações aconteceram. Posteriormente, Jane aparece saindo do apartamento em que estava e olha fixamente para o mar, como se quisesse entrar nele (o que ela faz, efetivamente, segundo um fragmento de cena exibido no episódio seguinte). Com isso, pode-se intuir que essa ação é revivida por Jane ao longo dos anos, acrescentando novos elementos em cada recriação, numa tentativa, talvez, de agir como deveria ter agido no dia do ato violento:

Imagem 3 – Cena de Jane observando o mar logo após sair do apartamento onde ocorreu o abuso sexual.



Fonte: Terceiro episódio da minissérie *Big Little Lies*.

De forma complementar, em uma das constantes cenas imaginadas, é possível ver Jane seguindo as pegadas do abusador e, quando este para de correr, ela aponta uma arma em sua direção. Essas representações de ações que Jane gostaria de ter tido e não teve reforçam para o espectador a necessidade da personagem de não se sentir vulnerável perante seu agressor, uma vez que o revólver assegura sua segurança e lhe confere o poder de decidir se o estuprador vive ou morre. É importante ressaltar que o porte de armas não ocorre somente nas cenas imaginadas, a personagem tem aulas de tiro constantes e dorme com uma arma ao lado do criado-mudo. Por vezes, Jane opta por guardá-lo embaixo do travesseiro, principalmente após imaginar o agressor invadindo sua casa ou, ainda, quando relembra/recria as cenas do abuso sexual.

Percebe-se, por fim, que há convergências entre narrativa verbal e visual no que diz respeito às reminiscências em Jane: há diversas reações oriundas do abuso sexual, estas conscientes e inconscientes. A maneira como a personagem reage ao evento doloroso no romance e na minissérie é discrepante, e isso corrobora para a ocorrência de uma análise ainda mais ampla da magnitude dos efeitos que as experiências dolorosas, incapazes de serem esquecidas, podem trazer ao sobrevivente.

3 Do texto à tela: a experiência traumática

O esquecimento é inerente ao ser humano. Sabe-se que o nosso cérebro é incapaz de lembrar de tudo e, por isso, algumas memórias são esquecidas a fim de preservar nossa psique e privilegiar o acesso a memórias realmente importantes. Contudo, como lembra a estudiosa Jeanne Marie Gagnebin (2006), há esquecimentos que são duvidosos, sendo estes tudo aquilo que sabemos, mas não queremos saber, lembramos, mas fingimos, e nos esforçamos para não lembrar. Em linhas gerais, com base nos estudos de Sigmund Freud (2014), quando uma experiência causa uma dor profunda no ser humano, ocorre um estresse em nossa psique, que não está acostumada a lidar com o excesso de carga negativa. Em resposta a isso, há uma tentativa de recalçamento do evento doloroso a fim de proteger a estrutura psíquica desse grande estímulo negativo. Esse período, conhecido como “período de latência”, contudo, é determinado: devido ao fato de o conteúdo altamente negativo não ter sido plenamente compreendido pela psique, este tenta romper

as barreiras impostas e voltar ao consciente a fim de que seja experienciado e, assim, compreendido:

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade (GAGNEBIN, 2006, p. 99).

Dado o exposto, fica claro que a reelaboração do trauma impõe um desafio ambíguo ao sobrevivente: narrar o inenarrável. Entretanto, a tarefa de transformar o indizível em história é árdua e, por isso, deixa reminiscências, vestígios (nem tão) sutis. A personagem Jane sobreviveu a um abuso sexual, mas esse evento deixou rastros. Por anos, ela foi incapaz de falar sobre o evento traumático e, numa tentativa de minimizar sua dor, tentou se convencer, como foi explicitado anteriormente, que este acontecimento não teve um impacto negativo tão significativo. Esse sintoma, segundo a estudiosa Cathy Caruth (1995), pode ser compreendido como uma “crise da verdade”, na qual o indivíduo traumatizado sente-se incapaz de lidar com a dor que a experiência dolorosa provoca e, por esse motivo, nega-a procurando justificativas plausíveis que façam com que o evento doloroso seja negado/recalcado de forma abrupta a fim de não causar ainda mais sofrimento. A necessidade de combater essa memória e transformá-la em algo passível de ser integrado e reelaborado sem que cause sofrimento exacerbado é a tarefa, árdua, que o trauma impõe.

Na minissérie, em especial, Jane luta contra a vulnerabilidade que ela sente após a experiência traumática tendo aulas de tiro, imaginando-se indo atrás do abusador e dormindo com uma arma perto de si. Contudo, é perceptível que a violência a marcou negativamente devido às constantes cenas do abuso sexual que voltam ao seu consciente, cenas estas que ocorrem ao longo de toda a narrativa visual. Através de recursos próprios de sua mídia, a minissérie aborda as reminiscências imiscuídas em Jane de forma subjetiva, mostrando ao espectador cenas imaginadas em que a personagem está na praia no dia do abuso sexual. As cenas mostradas variam entre fragmentos do estupro, cenas em que Jane se imagina apontando uma arma para o estuprador e cenas das pegadas dele na areia. A costura dessas cenas com as demais que contam a história deixa claro que são memórias/criações e ressalta a constância em que isso ocorre. A fim de elucidar o que foi dito, a imagem abaixo traz a câmera focada no olho de Jane logo após o abuso sexual. É possível ver que ela imagina o agressor correndo para longe dela na praia, deixando apenas rastros de pegadas na areia:

Imagem 4 – Cena logo após o abuso. Enquanto ele se arruma para ir embora, Jane o imagina fugindo pela praia, sumindo.



Fonte: Terceiro episódio da minissérie *Big Little Lies*.

Posteriormente, a cena mostrada pelo olho de Jane se amplia e o espectador acompanha, de forma lenta, as pegadas na areia deixada pelo abusador e a sua imagem extremamente fraca ao longe, sumindo da cena em poucos segundos:

Imagem 5 – imagem dos olhos de Jane mostrada para o espectador. Nela, é possível ver o abusador como um fantasma, aos poucos a sua imagem vai sumindo e permanece apenas suas pegadas pela areia.



Fonte: Terceiro episódio da minissérie *Big Little Lies*.

Ainda que os artifícios sejam diferentes devido à natureza diversa entre o romance e a adaptação, é inegável a grande força representativa da violência que impera em ambos. O romance traz trechos importantes que ressaltam percepções de outros personagens em relação a Jane, sendo os mais relevantes a afirmação da mãe de Jane, que acredita que a filha aparenta querer esconder uma profunda infelicidade, o mascar incessante de

chicletes percebido pelas pessoas de seu convívio, os silêncios que imperam no ambiente todas as vezes que Ziggy faz perguntas relativas ao pai ou ao motivo de terem se mudado para a cidade. A adaptação, por sua vez, busca sensibilizar seu público através da força das imagens, em especial, naquelas em que a poética se imiscui e proporciona aos espectadores reflexões acerca da força da violência e seu constante retorno ao consciente de forma desimpedida.

Dessa forma, fica evidente que há, em Jane, uma necessidade imperiosa de narrar a sua história a fim de esta possa ser compreendida e reorganizada pela psique de modo a se integrar de forma adequada. Ao conseguir, finalmente, narrar o (ine)narrável, Jane dá um passo importante rumo à ressignificação da experiência traumática, visto que, como defende Cathy Caruth (1991) em seus estudos, é imprescindível para a ressignificação do trauma que o sobrevivente tenha um ouvinte empático, disposto a ouvir e partilhar um pouco de sua dor para que, enfim, ele possa adquirir controle sobre as reminiscências deixadas pelo acontecimento traumático.

Após a narrativa dolorosa, o leitor/espectador vai percebendo mudanças (nem tão) sutis na personagem. Aos poucos, por exemplo, a compulsão por chiclete para, e Madeline comenta que a mudança foi tão gradual que não notou quando isso ocorreu, apesar de ser evidente que a ocorrência desse progresso teve início após a conversa de ambas. Há, ainda, a confissão de Jane para Madeline de que desde que conseguiu narrar sua história sentiu que seu corpo mudou. Ela afirma que sente que acordou após muito tempo e que seu corpo voltou a sentir sensações, desejos, uma vez que passou a reparar mais nos homens ao seu redor.

Em vista disso, é possível inferir que, por intermédio do ato de narrar e de ser ouvida, Jane começa aos poucos a ressignificar suas memórias dolorosas, e essa libertação começa com o compartilhamento da experiência traumática. Reviver essas memórias e dar voz a esses acontecimentos não é uma tarefa fácil, mas, ao realizar isso, o sobrevivente tem a possibilidade de conseguir fazer com que essa experiência seja reorganizada em seu inconsciente de maneira gradual. O silenciamento imposto pelo trauma é prejudicial porque maximiza a introspecção de uma carga emocional negativa exacerbada, que, devido à sua excedência, não é completamente vivida pelo sobrevivente:

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

O ato de narrar a experiência dolorosa é uma vitória frente ao silenciamento e faz com que, de forma gradual, os segredos que Jane carrega sejam contados. É notória que a sua decisão de se mudar para a cidade e, principalmente, de se manter nela foi motivo de especulação desde o início das narrativas verbal e visual, e a finalização do suspense instaurado desde o início é revelado: Jane foi à cidade na esperança de encontrar seu agressor autodenominado Saxon Banks⁶. As razões que levam a personagem a tomar essa

⁶ Nas narrativas verbal e visual, Jane revela que se lembrava de panfletos sobre compra de mansões com vista para o mar na cidade (cidade fictícia Pirriwee, no romance, e cidade de Monterey, na minissérie). É importante ressaltar, também, que Saxon Banks foi o nome que o agressor se apresentou a Jane, mas este é falso.

decisão, no entanto, são divergentes nas narrativas em questão. No romance, as motivações de Jane giram em torno do filho, como é evidenciado no seguinte trecho:

Vingança? Reconhecimento? Mostrar a ele que eu estava magra? Bater nele, machucá-lo, dar queixa? Dizer todas as coisas que deveria ter dito em vez daquele “tchau” impassível? Para de alguma maneira informá-lo de que ele não saía impune, embora obviamente não fosse verdade? *Ela queria que ele visse Ziggy*. Queria que ele se maravilhasse com o filhinho lindo, sério e enérgico que tinha. Não fazia sentido. Era um desejo tão idiota, estranho, esquisito e errado, que ela se recusava a reconhecê-lo direito, e às vezes negava-o taxativamente (MORIARTY, 2015, p. 362).

Fica claro, portanto, que a decisão de ir à cidade é livre de quaisquer desejos obscuros por parte de Jane. Entretanto, o mesmo não ocorre na minissérie. Nela, o espectador já tinha acesso aos sinais que explicitavam que as aulas de tiro e o porte de armas tinham uma ligação direta com Saxon Banks, mas não ficava tão claro o desejo (ou não) de Jane de ir em busca dele. Após uma pesquisa na internet, a personagem encontra um homem chamado Saxon Banks que tem um endereço comercial próximo à cidade e apresenta fisionomias semelhantes às aquelas que ela guarda na memória. Apesar de afirmar a Madeline que não irá procurá-lo armada, Jane leva a sua arma na bolsa e marca uma hora com o homem, analisando-o a todo momento em busca de algo que faça com que ela tenha certeza que ele é seu agressor, o que acaba se mostrando uma busca falha porque ela reconhece, por fim, que ele não era o agressor. Assustada com o que teria feito se ele fosse, de fato, o agressor, Jane desabafa com Madeline e fica evidente ao espectador que a personagem foi à cidade em busca dele, mas, diferentemente do romance, ela percebe que provavelmente atiraria no seu agressor se tivesse a oportunidade.

A identidade do estuprador, enfim, é o último segredo que é revelado, e este propicia, mais uma vez, que leitor/espectador acompanhem dois desdobramentos diversos⁷ frente à problemática do abuso sexual que norteia romance e minissérie. Ao olhar para Perry, marido de Celeste⁸, Jane reconhece-o como o seu agressor. No romance, há uma compreensão de que ela foi uma das muitas mulheres que Perry violentou devido à menção ao nome falso e tudo que o uso representa para o agressor, mas fica claro que ele não se lembra dela e repete para a esposa que Jane não significou nada, como se estivesse sendo julgado unicamente pelo adultério. Apesar de não conversarem, isso provoca em Jane uma série de reflexões e reforça, mais uma vez, o desejo de mostrar Ziggy a ele. Esse ato pode ser compreendido como uma maneira que a personagem encontra de se vingar de seu agressor ao revelar que ela foi capaz de gerar uma criança maravilhosa apesar do progenitor ser uma pessoa ruim. Em seus pensamentos, Jane confronta-o:

Olá! Lembra-se de mim? Eu tive um filho! Aqui está ele! Não, não, *claro* que não quero ter uma relação com você, mas quero, sim, que fique aí um *minuto* e se maravilhe com seu filho. Ele adora abóbora. Sempre adorou abóbora! Não é incrível? Que criança gosta de abóbora? Ele é tímido, corajoso e tem um equilíbrio excelente. Então pronto. Você é um filho da mãe, um escroto e odeio você, mas olhe para o seu filho só um instantinho, afinal, não é engraçado? Dez minutos de depravação criaram uma coisa perfeita (ibidem, p. 363).

⁷ Desdobramentos estes que são plenamente aceitáveis porque trazem um enriquecimento à análise de ambos, tendo em vista, como já foi explicitado, que não se busca a fidelização da adaptação.

⁸ Junto com Madeline e Jane, Celeste forma o trio protagonista de amigas. Na minissérie, Celeste é vivida pela atriz e produtora executiva Nicole Kidman.

Indo de encontro a isso, ao encontrar Perry e conseguir, por fim, encará-lo, Jane estremece e finalmente o reconhece. A cena seguinte mostra, novamente, a personagem com um vestido azul rasgado na praia correndo em direção ao seu agressor, que, dessa vez, vira-se e a encara. A imaginação de Jane dá finalmente um rosto às cenas imaginadas de perseguição de seu agressor, e o fato dela se imaginar apontando o revólver para ele sabendo quem ele é reforça a ideia de que finalmente ela é capaz de se vingar do abuso sexual. A cena a seguir mostra Jane finalmente encarando o agressor:

Imagem 6 – Jane consegue, finalmente, lembrar-se de seu agressor ao encontrá-lo e imagina que está encarando-o enquanto aponta uma arma em sua direção.



Fonte: Sétimo episódio da minissérie *Big Little Lies*.

Após o choque do reconhecimento de Jane, não há uma troca de palavras entre os personagens, apenas a compreensão, pelo olhar, de que Madeline e Celeste entenderam tudo aquilo que o marido de Celeste representa. No entanto, a abordagem acerca do impacto desse descobrimento sugere que Jane, enfim, conseguiu, por um lado, livrar-se do tormento de não lembrar o rosto do seu algoz e, por outro lado, está desnorteada por deixar suas lembranças ainda mais cruelmente reais ao reconhecer Perry. Diante do dualismo inversamente complementar, o espectador está diante de uma Jane que, muito além de ter o desejo (quase incoerente) de exibir o filho maravilhoso, precisa lidar com o rastro de dor deixado por Perry.

4 Considerações finais

Atualmente, é cada vez mais notória a dificuldade em reconhecer que a dor do outro é relevante. Como problematiza Susan Sontag (2003), a facilidade com que temos acesso a notícias que estão próximas ou não geograficamente pode corroborar com a maneira apática que as pessoas reagem a elas. No que se refere àquelas de cunho violento, especificamente, essa problemática é ainda mais delicada, visto que o bombardeamento de informações pode culminar em uma insensibilidade diante da violência constantemente exibida.

O dilema é legítimo e, portanto, é preciso lutar contra a apatia frente à dor alheia a fim de inibir a trivialização do sofrimento. Em seus estudos sobre o assunto, Jaime Ginzburg

(2018) afirma que a literatura tem um papel fundamental no que diz respeito à diminuição da insensibilidade das pessoas, dado que ela se ocupa de uma estética da violência. Em outras palavras, isso significa dizer que a literatura utiliza recursos próprios, tais como silenciamento, repetição, jogo de palavras, formatação em geral, etc. para impactar o leitor. Segundo o autor, a leitura dos textos literários é capaz de romper com percepções por vezes automatizadas da realidade, à medida em que desloca o modo como percebemos as informações que nos são oferecidas.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a mesma luta contra a trivialização pode ser notada nas narrativas visuais, e isso se torna verdadeiro ao passo em que estas tentam fazer com que seu espectador sinta que está experienciando as ações mostradas nas telas por intermédio de recursos que, à luz de Marco Abel (2007), criam um ritmo de suspense que tem como objetivo explícito funcionar de forma pedagógica para desacelerar a capacidade do julgamento com o intuito de fazer com que o espectador examine o valor do próprio valor, ou seja, crie uma rede de significados e sensações perante o que é mostrado, muitos dos quais podem ir de encontro às questões éticas e morais vigentes em nossa sociedade.

Sob esse viés, as narrativas, verbal e visual, que foram objetos de análise neste estudo, cumprem com a tarefa de causar diversas sensações em seus leitores/espectadores. A maneira estética como a violência sexual foi abordada, dentro dos recursos de cada mídia, impactou o leitor de forma poderosa e, mais do que isso, fez com que reflexões importantes pudessem ser feitas justamente nos pontos em que houve discrepâncias na forma como as reações da personagem são descritas/mostradas.

No romance, a personagem tenta recalcar o evento doloroso e, da mesma forma, utiliza-se da negação e da atribuição da culpa para tentar se convencer que o evento traumático não teve um impacto negativo tão exacerbado. Na minissérie, Jane tem plena consciência da violência sexual que sofreu e o espectador percebe que ela sofre com os *flashbacks* e cenas imaginadas a partir do abuso sexual a todo momento. Aqui, vemos que a experiência traumática se apresenta de uma forma diferente, com o retorno da experiência traumática ao consciente de forma desenfreada e contínua. Além disso, ainda na minissérie, Jane é uma personagem que busca saber se defender sozinha e, para isso, tem aulas de tiro e porta uma arma, a qual está sempre perto dela em casa.

Ainda que os sintomas do trauma possam ser percebidos de forma diferente nas mídias citadas, é inegável que tanto a Jane do romance quanto a Jane da minissérie sofreram com o impacto da violência. Seja tentando recalcar e assumindo a culpa, seja consciente do abuso sexual e planejando vingança contra o agressor, as personagens, em ambas as mídias, lançam luzes ao fato de que o trauma é um evento extremamente complexo e subjetivo, que pode gerar diversas reações. A mesma experiência traumática (o abuso sexual) teve reações que são legítimas em suas individualidades nas mídias, e isso é importante de ser evidenciado para que leitores/espectadores sejam mais sensíveis à temática. Sob esse prisma, é fundamental que lancemos luzes à luta pela conscientização da importância do ato de narrar a fim de que as experiências dolorosas não sejam bloqueadas, mas sim ressignificadas, reelaboradas de maneira que não cause sofrimento ao sobrevivente. Como defende Paul Ricoeur (2010), há certos tipos de crimes que não devem ser esquecidos porque a lembrança de sua ocorrência pode ajudar na inibição de violências semelhantes.

Sob esse prisma, a divergência no que diz respeito à maneira como Jane experienciou o abuso sexual faz com que várias reflexões sejam feitas. De forma complementar, é possível afirmar que tal discrepância tem um caráter educador na medida em que ensina, por intermédio dos recursos estéticos e poéticos, que as pessoas podem ter reações

diversas que, inclusive, podem ser quase inversamente proporcionais⁹ como é o caso das mídias, a partir de um mesmo evento e que é dever de todos, enquanto cidadãos e, acima de tudo, seres humanos, ter empatia e respeito frente à dor do outro.

5 Referências

- ABEL, Marco. **Violent affect: literature, cinema, and critique after representation**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2007.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução: Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- BIG little lies: a primeira temporada completa. Direção: Jean-Mark Vallée. Produção: Barbara A. Hall David Auge. Produtores executivos: David E. Kelley, Jean-Marc Vallée, Reese Witherspoon, Bruna Papandrea, Nicole Kidman, Per Saari, Gregg Fienberg, Nathan Ross, Andrea Arnold, Liane Moriarty, Warner Bros. Television Distribution, 2017, 3 discos DVD (371 min).
- CARUTH, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma and the possibility of History. **Yale French Studies**, n. 79, Literature and Ethical Question, 1991, p. 181-192.
- CARUTH, Cathy. Trauma: Explorations in memory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- FREUD, Sigmund. **O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- MORIARTY, Liane. **Pequenas grandes mentiras**. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia [et.al.] (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC SP, 2003, p. 15-36.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: O tempo narrado**. Tradução: Claudia Berliner. Vol. 3 São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

⁹ Ainda, nesse viés, é crucial elucidar que tentar minimizar o evento traumático ou ainda compreender plenamente que ele ocorreu não é uma ação suficiente para fazer com que essa experiência dolorosa não impacte negativamente. Uma experiência traumática se torna traumática, de fato, por razões subjetivas, que merecem ser respeitadas em suas individualidades.

- SCACCIA, M. F. **Silêncio e Palavra**. Porto Alegre, Nação: 1968.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Revista Ilha do Desterro. **A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, América do Sul, 2009, p. 233-250.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [*et.al.*] (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC SP, 2003, p. 61-89.

