UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

KELLEN DO CARMO XAVIER

ROMANCES FANTÁSTICOS E COMO SE ATUALIZA A FICÇÃO ENDEREÇADA A MENINAS EM *SHADOW AND BONE* (NETFLIX, 2021-2023)

Belo Horizonte
2024

KELLEN DO CARMO XAVIER

ROMANCES FANTÁSTICOS E COMO SE ATUALIZA A FICÇÃO ENDEREÇADA A MENINAS EM *SHADOW AND BONE* (NETFLIX, 2021-2023)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Textualidades Midiáticas

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Joana Ziller

Belo Horizonte
2024

301.16
X3r
2023

Xavier, Kellen do Carmo.

Romances fantásticos e como se atualiza a ficção endereçada a meninas em Shadow and Bone (Netflix, 2021-2023) [manuscrito] / Kellen do Carmo Xavier. - 2023.

268 f. : il.

Orientadora: Joana Ziller de Araujo Josephson.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Comunicação - Teses. 2. Amizade - Teses. 3. Shadow and Bone (Programa de televisão) – Teses. I. Ziller, Joana.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Romances fantásticos e como se atualiza a ficção endereçada a meninas em Shadow and Bone (Netflix, 2021-2023."

Kellen do Carmo Xavier

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profª Joana Ziller de Araújo Josephson - Orientadora
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça
UFOP

Profª Fernanda Maurício da Silva
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Lúcia Loner Coutinho
UFSM

Profª Maíra Bianchini dos Santos
UFBA

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2023.

Documento assinado eletronicamente por **Maíra Bianchini dos Santos**, **Usuário Externo**, em 19/12/2023, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Joana Ziller de Araujo Josephson**, **Professora do Magistério Superior**, em 19/12/2023, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça**, **Usuário Externo**, em 19/12/2023, às 19:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Mauricio da Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 22/12/2023, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Lúcia Loner Coutinho**, **Usuária Externa**, em 22/12/2023, às 14:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2855554** e o código CRC **B10DB0B5**.

Às mulheres da minha família e ao seu esforço para contribuírem com minha criação. Em especial, à Loreli do Carmo, minha madrinha. Prosseguir foi mais difícil desde que precisei entender que você partiu.

AGRADECIMENTOS

A escrita é esse trabalho ambíguo: solitário e coletivo. Se essa tese encontra você hoje, é porque mais pessoas do que as que figuram na lista de referências tornaram isso possível.

Gostaria de começar agradecendo à minha orientadora, Joana Ziller, por toda gentileza com a qual me conduziu durante esse processo. Por toda autonomia para errar e acertar que me ofereceu e por todo cuidado que teve comigo e minha pesquisa. Esse trabalho seria outro sem nossa convivência acadêmica e nossos encontros no Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL/UFMG).

Agradeço à minha mãe pela compreensão e apoio às escolhas que me conduziram até aqui. Imagino que trazer alguém ao mundo venha acompanhado de muitas expectativas e frustrações. Admiro sua coragem por tê-lo feito.

Às amizades que vem acompanhando meu ir e vir entre cidades, sem nunca terem me abandonado. Luciana, Nemora e Juliana, sei que posso contar com vocês aonde eu for.

Às amizades que me receberam em suas vidas desde que cheguei à Belo Horizonte. Dayane, Julia, Maiara, Aline e Rafael, viver é muito melhor com vocês.

Ao Gabriel, que chegou próximo ao fim desse percurso e vem me ensinando coisas que antes não sabia sobre *se relacionar*. Você é um companheiro melhor do que já imaginei que encontraria ou que esperei merecer – mas todo dia você se esforça para que eu entenda que sim, mereço o que estamos vivendo.

Ao Prof. Dr. Felipe Vieiro e à Prof.ª Dr.ª Fernanda Mauricio da Silva pela leitura e pelas contribuições oferecidas desde a qualificação. À Dr.ª Maíra Bianchini dos Santos e à Dr.ª Lúcia Loner Coutinho, cuja produção ajudou a inspirar este trabalho. Obrigada por toda generosidade e gentileza com a qual receberam minha tese.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pelo fomento à realização desta pesquisa.

“Todos a dizem essencial: na verdade, é ‘acessória’. Seu exercício voluntário torna-lhe a existência mais frágil, mais submetida ao acaso. Os valores da amizade parecem tanto mais invocados quanto mais outras obrigações, outras injunções, tendem a limitar de fato a possibilidade do seu exercício. A amizade no entanto se exerce, ela ocupa, é atuante. Esse exercício da amizade forma e transforma: praticando-o, elaboram-se tanto o si mesmo quanto o entre-si” (Vincent-Buffault, 1996).

RESUMO

Esta tese investiga os discursos sobre gênero e sexualidade que *Shadow and Bone* (Netflix, 2021-2023) escolhe produzir ou reintroduzir ao adaptar os romances da trilogia Grisha (2013, 2014, 2015) e da duologia Ketterdam (2016, 2017), de Leigh Bardugo. A pesquisa examina como a heterossexualidade, enquanto norma, organiza a sexualidade sob um regime de utilidade que hierarquiza as relações, de modo a ocultar e subalternizar os vínculos românticos e de amizade entre mulheres. A tese analisa os romances *Sombra e Ossos* e *Six of Crows: Sangue e Mentiras*, de Leigh Bardugo, e a primeira temporada de sua adaptação seriada para discutir adesões e recusas às normas de gênero e sexualidade na ficção endereçada às meninas, a partir das categorias corpo, amor, sexo e amizade. O papel pedagógico da ficção é discutido com base em um aporte teórico *queer*, interseccional e decolonial, informado por Judith Butler, Gayle Rubin, Michel Foucault, Audre Lorde, María Lugones e Oyèrónké Oyewùmí, entre outros. Para a compreensão da historicidade da ficção destinada a meninas, a tese investiga as origens da literatura popular e infantil, assim como o desenvolvimento da literatura comercial oferecida aos jovens, além de discorrer sobre a história da ficção seriada televisiva a partir da intersecção entre mulheres e o fantástico na TV. Além disso, o trabalho discute como a série da Netflix expande e atualiza a trama de sentidos iniciada pelos romances analisados e, ao incorporar maior diversidade étnico-racial e de gênero, tenta romper com algumas convenções do gênero fantástico. No entanto, as hierarquias de gênero e sexualidade permanecem, com as relações heteronormativas ainda centralizando a trama. Embora tenha havido avanços na representação de personagens LGBTQIAPN+ na série, a história mantém as personagens femininas se relacionando principalmente com homens, e as sexualidades dissidentes permanecem limitadas a um espaço de menor destaque. Os resultados indicam que a heteronormatividade, como chave analítica para entender as relações de amor e amizade, continua a influenciar a produção audiovisual e literária contemporânea, ainda que se façam tentativas de inclusão e diversidade. Ao final, a tese ressalta como as adaptações refletem tensões entre normas sociais e novas representações identitárias. Concluímos que as textualidades analisadas, ainda que se atualizem a cada gesto adaptativo, tendem a reforçar a norma heterossexual, que desestimula as relações entre mulheres, as impulsiona em direção aos homens e oculta saberes diversos sobre sexo e suas práticas.

Palavras-chave: Heteronormatividade. Amizade. Gênero e sexualidade. Ficção seriada televisiva. Adaptação.

ABSTRACT

This thesis investigates the discourses on gender and sexuality that Shadow and Bone (Netflix, 2021-2023) chooses to produce or reintroduce when adapting the novels of the Grisha trilogy (2013, 2014, 2015) and the Ketterdam duology (2016, 2017), by Leigh Bardugo. The research examines how heterosexuality, as a norm, organizes sexuality under a regime of utility that hierarchizes relationships, in order to hide and subordinate romantic and friendship bonds between women. The thesis analyzes the novels Shadow and Bone and Six of Crows: Blood and Lies, by Leigh Bardugo, and the first season of their serial adaptation to discuss adherences and refusals to gender and sexuality norms in fiction addressed to girls, based on the categories of body, love, sex and friendship. The pedagogical role of fiction is discussed based on a queer, intersectional, and decolonial theoretical framework informed by Judith Butler, Gayle Rubin, Michel Foucault, Audre Lorde, María Lugones, and Oyèrónké Oyewùmí, among others. To understand the historicity of fiction aimed at girls, the thesis investigates the origins of popular and children's literature, as well as the development of commercial literature offered to young people, in addition to discussing the history of serialized television fiction based on the intersection between women and fantasy on TV. In addition, the work discusses how the Netflix series expands and updates the web of meanings initiated by the novels analyzed and, by incorporating greater ethnic-racial and gender diversity, attempts to break with some conventions of the fantasy genre. However, the hierarchies of gender and sexuality remain, with heteronormative relationships still centralizing the plot. Although there have been advances in the representation of LGBTQIAPN+ characters in the series, the story maintains that female characters mainly relate to men, and dissident sexualities remain limited to a less prominent space. The results indicate that heteronormativity, as an analytical key to understanding relationships of love and friendship, continues to influence contemporary audiovisual and literary production, even though attempts are made towards inclusion and diversity. In the end, the thesis highlights how adaptations reflect tensions between social norms and new identity representations. We conclude that the textualities analyzed, although updated with each adaptive gesture, tend to reinforce the heterosexual norm, which discourages relationships between women, pushes them towards men, and hides diverse knowledge about sex and its practices.

Keywords: Heteronormativity. Friendship. Gender and sexuality. Television serial fiction. Adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Círculo mágico *versus* os limites externos da hierarquia do sexo por Gayle Rubin 28
Figura 2 – Mapa de Ravka 50
Figura 3 – As ordens Grishas 77
Figura 4 – William Frawley, Vivian Vance, Lucille Ball e Desi Arnaz em *I Love Lucy* 102
Figura 5 – Protagonistas de *A Feiticeira* e de *Jeannie é um Gênio* 103
Figura 6 – Melissa Joan Hart e Nate Richert em *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira* 104
Figura 7 – Alyson Hannigan, Sarah Michelle Gellar, Ethan Erickson, Nicholas Brendon e outros em *Buffy: A Caça-Vampiros* 107
Figura 8 – Alyssa Milano, Shannen Doherty e Holly Marie Combs em *Charmed: Jovens Bruxas* 108
Figura 9 – Ian Somerhalder, Paul Wesley, Nina Dobrev, Zach Roerig, Kat Graham, Steven R. McQueen, Candice King e Michael Trevino em *Diários de um Vampiro* 111
Figura 10 – Melonie Diaz, Sarah Jeffery e Lucy Barrett em *Charmed: Nova Geração* 112
Figura 11 – Nelsan Ellis, Stephen Moyer, Sam Trammell, Anna Paquin, Deborah Ann Woll, Alexander Skarsgård, Ryan Kwanten e Rutina Wesley em *True Blood* 113
Figura 12 – Ross Lynch, Lachlan Watson, Kiernan Shipka e Jaz Sinclair em *O Mundo Sombrio de Sabrina* 118
Figura 13 – Tati Gabrielle e Chance Perdomo em *O Mundo Sombrio de Sabrina* 119
Figura 14 – Jessie Mei Li e Archie Renaux como Alina Starkov e Maly Orestev em *Shadow and Bone* 122
Figura 15 – Kit Young, Freddy Carter e Amita Suman como Jesper Fahey, Kaz Brekker e Inej Ghafa em *Shadow and Bone* 122
Figura 16 – Calahan Skogman e Danielle Galligan como Matthias Helvar e Nina Zenik em *Shadow and Bone* 122
Figura 17 – Fanart de Matthias, Nina, Wylan, Jesper, Inej e Kaz, os Corvos da *duologia Ketterdam* 124
Figura 18 – Cena de abertura de *Shadow and Bone* 125
Figura 19 – A Dobra das Sombras no Mapa de Ravka 128
Figura 20 – Alina enfrenta episódio de racismo em refeitório do Primeiro Exército de Ravka 130
Figura 21 – Alina é discriminada no Pequeno Palácio pelo seu fenótipo Shu 133

Figura 22 – Alina encara a Dobra das Sombras 138
Figura 23 – Alina defende Maly durante sua infância no orfanato 139
Figura 24 – Zoya recepciona Alina com discriminação racial 141
Figura 25 – Zoya corrige a leitura racial equivocada de pessoas brancas 141
Figura 26 – Hon Ping Tang, David Verrey e Angus Castle-Doughty como Botkin, rei Pytor e Dubrov em *Shadow and Bone* 143
Figura 27 – Dubrov sente cheiro de cordeiro em uma carta de amor entregue a Mikhael 147
Figura 28 – Dubrov demonstra preocupar-se apenas com o jantar diante a perigosa missão na qual se oferece para acompanhar Maly 148
Figura 29 – Dubrov protagoniza cena de alívio cômico ao coletar e guardar fezes de cervo com a expectativa de comercializá-las 149
Figura 30 – Danielle Galligan caracterizada como Nina Zenik 150
Figura 31 – Interpretado por Archie Renaux, Maly exibe músculos aparentes em embate esportivo entre soldados 154
Figura 32 – Zoya convida Maly para um encontro sexual casual que ele recusa 156
Figura 33 – Alina encara Maly como se tentasse beijá-lo enquanto ele parece ignorar a iniciativa 158
Figura 34 – Mikhael e Dubrov conhecem Alina 161
Figura 35 – Alina beija Kirigan 163
Figura 36 – Contato físico entre o Darkling e Alina se intensifica em nova cena de beijo 169
Figura 37 – Kirigan tem os olhos marejados diante a possibilidade de Alina tê-lo deixado voluntariamente 171
Figura 38 – Kirigan se deleita ao assumir o controle sobre os poderes de Alina mesmo contra a vontade dela 172
Figura 39 – Kirigan procura se vitimizar diante Alina 174
Figura 40 – Alina assume o controle sobre seu poder 175
Figura 41 – Alina percebe que Genya é uma espiã do Darkling 180
Figura 42 – Maly revela a Alina que não teme a ela e nem aos seus poderes Grisha 190
Figura 43 – Maly envolve Alina em uma postura protetora 191
Figura 44 – Maly mostra-se feliz com o reencontro com Alina 192
Figura 45 – Maly revela a morte de Dubrov e Mikhael enquanto tem seus ferimentos tratados por Alina 193
Figura 46 – Alina encontra aliadas em Zoya e Inej diante a destruição de Novokribirsk por Kirigan 194

Figura 47 – Jesper Fahey, Inej Ghafa e Kaz Brekker interpretados por Kit Young, Amita Suman e Freddy Carter 196
Figura 48 – Kaz usa sua bengala com empunhadura de corvo para defender Inej 198
Figura 49 – Jesper e Inej interagem amigavelmente 199
Figura 50 – Inej procura Jesper em busca de ajuda 200
Figura 51 – Inej se sensibiliza com a primeira morte que provoca 203
Figura 52 – Kaz declara sua confiança em Inej 203
Figura 53 – Kaz diz a Inej que precisa dela 205
Figura 54 – Dima e Jesper se beijam nos estábulos 206
Figura 55 – Jesper e Dima despedem-se com um último beijo 207
Figura 56 – Nadia demonstra seu interesse em Zoya 208
Figura 57 – *Shadow and Bone* revela a quem vê que Fedyor e Ivan são um casal 209
Figura 58 – Fedyor e Ivan aparecem juntos como casal em evento da corte 210
Figura 59 – Nina desafia Matthias em seu primeiro encontro no navio drüskelle 212
Figura 60 – Nina e Matthias abrigam-se em acampamento baleeiro desocupado 216
Figura 61 – Nina provoca Matthias 220
Figura 62 – Nina demonstra preocupar-se com a aprovação de Matthias 228
Figura 63 – Matthias e Nina apresentam-se pela primeira vez depois do drüskelle salvá-la de uma queda que poderia levá-la à morte 240
Figura 64 – Nina e Matthias relutam em se separar 242
Figura 65 – Matthias acusa Nina de enganá-lo com a intenção de colocá-lo na posição de prisioneiro como ele a colocou anteriormente 248
Figura 66 – Alina se horroriza com ataque volcra 251
Figura 67 – Corvos reagem ao assassinato de Alexei 252
Figura 68 – Alina aterroriza-se com o uso de Kirigan do Corte 253
Figura 69 – Soldados do Rei decapitados por Kirigan com o Corte 254
Figura 70 – Kirigan decapita o Cervo que Alina tentava proteger 255

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Sitcoms 106
Quadro 2 – Teen dramas 111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

1 HETERONORMATIVIDADE E OS VÍNCULOS ELETIVOS 22

1.1 GÊNERO COMO PERFORMANCE 22
1.2 SEXUALIDADE NORMATIVA E ÚTIL 25
1.3 COLONIALIDADE E INTERSECCIONALIDADE 32
1.4 VÍNCULOS ELETIVOS E A JUVENTUDE COMO TEMPO DA AMIZADE 38

2 PARA ANALISAR *SHADOW AND BONE* 47

2.1 ENREDO INICIAL 49
2.2 OS CLÁSSICOS DA LITERATURA INFANTIL 51
2.3 LITERATURA PARA JUVENTUDE 57
2.4 UMA ANÁLISE DA LITERATURA DE LEIGH BARDUGO 67
2.4.1 Corpo, o amor, o sexo e a amizade no romance Sombra e Ossos 68
2.4.2 Corpo, o amor, o sexo e a amizade entre os Corvos 85

3 DAS SÉRIES DE TV ÀS PRODUÇÕES ORIGINAIS EM SERVIÇOS DE *STREAMING* AUDIOVISUAL 99

3.1 UMA HISTÓRIA 100
3.2 CORPOS VISÍVEIS EM *SHADOW AND BONE*: MATRIZES DE GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE 121
3.2.1 Democratizando as populações ficcionais da fantasia 123

4 AS RELAÇÕES 152

4.1 DESEJO 152
4.2 PRÁTICA 196
4.3 PUDORES 210
4.4 VIOLÊNCIA 250

CONSIDERAÇÕES FINAIS 257

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 264

INTRODUÇÃO

Resistir a *tornar-se mulher* é como resistir a se tornar *adulta*.

Se a inconformidade de gênero pode ser até tolerada na infância, a adolescência traz consigo um reinvestimento na adequação de gênero das meninas ou, conforme Jack Halberstam, "a adolescência é uma lição de moderação, castigo e repressão" (2008, p. 28). Nesse sentido, recusar a incorporação dos atributos imputados à feminilidade normativa é como resistir a amadurecer.

Não atender à performance de gênero e à orientação sexual que toma o desejo heterossexual como norma e a formação da família como finalidade vulnerabiliza e hierarquiza todas que não conseguem ou não querem atender a esse padrão. Sentir-se só parece condição essencial à manutenção desse sistema, em que o pouco tempo que temos a possibilidade de não dedicar à obtenção do sustento acaba endereçado às demandas domésticas e familiares, restando poucos momentos para si e para o cultivo de relações eletivas. A amizade é definida aqui como vínculo não regido pelo Estado, pela fé ou pelos laços de sangue, idealizada como compromisso voluntário, passível de se desatar, sem contrato e fora das regulamentações da lei, conforme inspiram os tratados literários analisados por Anne Vincent-Buffault sobre a amizade e suas condições históricas de possibilidade nos séculos XVIII e XIX.

Frequentemente cansadas e sobrecarregadas, mulheres casadas, gestantes e/ou mães de crianças pequenas podem sentir-se isoladas da sociabilidade de outras pessoas adultas. O enfraquecimento das relações com pessoas fora do convívio familiar pode ter diversas causas, como a indisponibilidade dessas mulheres para manterem um convívio fora do espaço doméstico e/ou o desinteresse das amizades anteriores pela nova dinâmica familiar que se está construindo.

Assim, a formação de uma vida familiar doméstica pode se apresentar como um obstáculo à manutenção de relações anteriores. Já a solteirice é valorizada apenas como um estado temporário (Messa, 2006). Prolongá-la por muito tempo é visto como uma falha na transição da juventude para a idade adulta. Não gerar filhos é percebido quase como um desafio à natureza, entendida como feminina e heterossexual.

O pressuposto heterossexual que acompanha a dicotomia homem/mulher (Wittig, 1980) e a ascensão discursiva do casamento *por amor* (Vincent-Buffault, 1996) operam de modo a tornar a juventude o tempo da amizade diante a reestruturação das relações de afeto

promovida por um projeto moderno de sociedade. Junto à emergência da presunção de amizade entre os membros do casal, se produziu a elevação da família nuclear e o deslocamento das relações eletivas para as margens, onde passam a ser defendidas discursivamente como preâmbulo do amor (Vincent-Buffault, 1996).

Tomado como produto e processo de tecnologias sociais, entendemos aqui que a representação social do gênero afeta sua construção subjetiva pelo sujeito (Lauretis, 2019), de modo que investigar como ele se faz visível e reconhecível na ficção diz também de uma curadoria sobre o que se oferta para adesão ou recusa em nossas bibliotecas de gênero (Butler, 2019). A ficção, assim, exerce um papel pedagógico apontando possibilidades, oferecendo estímulos e propondo sanções que respondem ao dispositivo que orienta a sexualidade conforme os padrões normativos vigentes.

Os contos de fadas clássicos da literatura popular e infantil europeia, assim como o folclore que lhes dá origem, são narrativas moralizantes (Coelho, 1985). A ficção empregada na escolarização dos mais jovens tem o propósito de prepará-los para se integrarem ao mundo dos adultos e o perpetuarem – como o fazem as próprias instituições educativas que emergem com o reconhecimento da infância e da juventude (Gregorin Filho, 2012). Entretanto, ainda que as editoras tenham passado a concentrar seus esforços em publicar mais o que entendem que os consumidores querem, em detrimento do que as instituições educativas acreditam que eles precisam (Cart, 2010), a vigilância sobre os sentidos ofertados permanece, com o sexo, por exemplo, sendo historicamente tratado com mais reserva do que a violência (Cart, 2011).

Embora o romance realista romântico seja dos principais expoentes da literatura *Young Adulto (YA)* dos Estados Unidos, o fantástico eclipsaria momentaneamente a hegemonia realista contemporânea nos anos 2000 (Cart, 2010), atraindo mais meninos leitores e hibridizando fantasia, ficção científica e especulativa, romance, terror e História.

Mudanças no cenário midiático promoveram também um aumento de interesse pela ficção seriada televisiva, que, beneficiada por avanços tecnológicos de produção e distribuição, assim como pelos maiores orçamentos conquistados, encontram uma nova era de prestígio (Silva, 2014; Castellano; Meimaridis, 2019) e tornam-se materialidades privilegiadas para a adaptação de séries literárias de fantasia endereçadas a crianças e jovens, cujas franquias cinematográficas povoaram o imaginário popular dos anos 2000.

Ainda que a ficção disponha de um papel pedagógico em nossa formação como sujeitos, entendemos também que a representação subjetiva (ou autorrepresentação) do gênero afeta sua construção social (Lauretis, 2019), o que poderia repercutir no modo como é

apresentado a nós pelas obras da ficção. Isto é, modos de existência, experiências, penas e gratificações se dão a ver por meio da ficção, mas também nossas construções de gênero podem incidir sobre as representações sociais nas páginas e telas.

Publicado originalmente em 2012 pela Henry Holt and CO., no segmento *Holt Books for Young Readers* – recomendado para jovens de 12 a 18 anos –, *Sombra e Ossos*[1] é o primeiro de nove livros ambientados no mundo Grisha (ou Grishaverso). Nele, conhecemos a história de Alina Starkov, órfã em um país em guerra, que nutre uma paixão não declarada pelo seu melhor amigo de infância, Malyen Oretsev. Sua vida muda, no entanto, quando ela revela habilidades míticas e é convocada a mudar-se para o Pequeno Palácio do Rei de Ravka, onde é treinada entre um exército de homens e mulheres[2] com habilidades especiais, embora nenhuma tão rara e decisiva para o país como a sua.

Lançada pela *Netflix* em 23 de abril de 2021, *Shadow and Bone* expande, entrecruza e atualiza o universo apresentado a partir da trilogia Grisha (Bardugo, 2013; 2014; 2015) e da duologia Ketterdam (Bardugo, 2016; 2017). Como Robert Stam (2006), recusamos o discurso da perda que assombra abordagens mais conservadoras sobre a adaptação literária. Ao contrário, como faz Marcio Serelle (2023), tratamos a ficção seriada audiovisual contemporânea a partir de sua possibilidade de expansão. Nas palavras do autor, a poética contemporânea das séries (Mittell, 2012; 2015),

> permite o desenvolvimento das personagens, inventando-lhes histórias de vida que adensam perspectivas e interioridades, e a democratização do protagonismo, em que uma personagem secundária (por vezes apenas mencionada na ficção literária) torna-se digna de capítulo todo seu (Serelle, 2023, p. 22).

Sendo muito comum a essa literatura endereçada a jovens recorrer à narrativa em primeira pessoa (Cart, 2010), de modo a limitar a visão e conhecimento do leitor àquele acessível às personagens, as adaptações audiovisuais dessas narrativas tendem, entretanto, a oferecer à audiência imagens desses mundos fantásticos não exclusivamente atravessadas pela experiência e subjetividade de uma protagonista.

---

[1] Neste trabalho, daremos preferência à grafia em português para referirmo-nos ao primeiro volume da trilogia Grisha e aos livros de Leigh Bardugo, no geral, e à grafia em inglês quando tratamos da série. Os cinco livros da autora consultados para elaboração deste trabalho somam em torno de 2.138 páginas e foram lidos em suas edições brasileiras. A série é analisada em seu idioma original, o inglês, recorrendo-se também às legendas oficiais da Netflix para unificar o idioma de leitura da pesquisa.

[2] Mesmo que Grishas não sejam necessariamente tratados como *pessoas*, as Grishas podem se ver confrontadas com demandas de feminilidade. Ainda, não observamos indícios de abertura à possibilidade de não-binariedade ou de transição de gênero entre os Grishas nas materialidades estudadas.

Podemos entender, assim, que a adaptação permite a expansão desses universos literários diante das audiências, à medida que oferece aos espectadores sons e imagens até mesmo indisponíveis à personagem cujo ponto de vista acompanhamos na literatura. Isto é, as escolhas criativas provocadas pela própria mudança de meio e linguagem dessas produções favorecem sua atualização, assim como a atribuição de novas camadas ao objeto preexistente, pois um texto, feito textualidade, não para, não é estanque: a adaptação e seu *original* existem em relação e influenciam-se mutuamente.

Ademais, propomos aqui que atualizações como as produzidas pela *Netflix* também respondem a mudanças de sensibilidade entre os públicos a que seus produtos se destinam (Serelle, 2023; Jenner, 2018; Pedro, 2022). Demandas por diversidade étnico-racial, de gênero e de sexualidade, por exemplo, encontram certo espaço na produção comercial de entretenimento, sendo inclusive consideradas atributos qualitativos de uma produção audiovisual contemporânea (Jenner, 2018; Pedro, 2022).

Como expusemos até aqui, propomos lidar com as normas de gênero e sexualidade que, imputadas às mulheres desde meninas, nos organizam hierarquicamente subalternizando aquelas de nós que não atendem aos seus parâmetros. Não assumir uma posição na formação da família nuclear nos infantiliza, assim como a adesão à vida doméstica atribuída ao casal e à maternidade dentro do par heteronormativo pode representar um afastamento dos vínculos amistosos.

Nesse sentido, a ficção assume um papel pedagógico, orientando performances de gênero e sexualidade em direção à norma. Cada discurso, no entanto, emerge situado no tempo e no espaço, entre condições materiais e sociais de produção e recepção, de modo que uma adaptação pode optar por trazer à tona diferentes leituras de uma obra. Assim, o problema que orienta a pesquisa se traduz na pergunta: que discursos sobre gênero e sexualidade, elaborados a partir da heteronormatividade e da amizade como conceitos-chave, *Shadow and Bone* (*Netflix*, 2021-2023) produz ou reintroduz ao expandir e atualizar o universo apresentado na trilogia Grisha e na duologia Ketterdam de Leigh Bardugo?

Em uma juventude de romances casuais em série, me intrigava que as amizades, o elenco fixo de minha dramédia pessoal, fosse valorizado em tão poucas obras de ficção. Me perguntava por que o protagonismo feminino nas séries de aventura e fantasia que consumi tanto durante minha adolescência não raro aparecia dividido entre uma heroína e seus interesses amorosos, geralmente um melhor amigo e um instigante desconhecido, como percebi que ainda acontecia assistindo *Shadow and Bone* pela primeira vez.

Será mesmo tão comum que o melhor amigo de uma menina seja um menino? É tão comum assim se apaixonar pelo melhor amigo ou se encontrar em um triângulo amoroso com ele? Será possível apenas uma personagem feminina por vez ocupar o protagonismo quando tratamos de obras de fantasia e aventura?

Mas ainda estava presumida nessas perguntas a heteronormatividade. Neste trabalho, importante notar, não exploramos apenas como a heteronormatividade incide sobre a orientação sexual dos membros de um relacionamento, mas também como ela organiza a sexualidade sob um regime de utilidade que hierarquiza as relações. O que nos leva ao desprestígio das amizades sem um componente romântico e nos oferece como objetivo desvelar as relações entre as normas de gênero e sexualidade e a revelação e/ou ocultação dos relacionamentos possíveis entre meninas e entre mulheres em *Shadow and Bone* (*Netflix*, 2021-2023). Nesse sentido, o padrão heteronormativo de família parece incontornável ao nosso debate sobre as relações eletivas, assim como as prescrições de gênero e sexualidade no controle sobre como os corpos podem ou não se colocar em relação. Assim, de certa forma, o objetivo é também compreender como a heteronormatividade incide sobre as representações e as relações de amizade em *Shadow and Bone*.

Ainda, o gesto de adaptação nos provoca também a identificar a adesão ou recusa de convenções comuns à ficção literária e audiovisual endereçada a meninas na primeira temporada de *Shadow and Bone* e em seus hipotextos literários, bem como a discutir como essas escolhas atuam no reforço das normas sociais de gênero, sexualidade e raça ou produzem discursos que demonstram sua artificialidade.

Para isso, contamos com quatro capítulos no desenvolvimento deste trabalho, além da presente Introdução, Considerações finais e Referências. O primeiro capítulo, chamado *Heteronormatividade e os Vínculos Eletivos*, informa sobre nossa perspectiva do gênero como ficção regulatória (Butler, 2019) produzida e promovida por tecnologias sociais (Lauretis, 2019) como o discurso ficcional, entendendo que as mídias exercem um papel pedagógico no dispositivo da sexualidade (Foucault, 1988). Pesquisadoras decoloniais de gênero como Oyeronke Oyewùmí (2021) e María Lugones (2020) contribuem para este trabalho demonstrando a artificialidade dos discursos da modernidade e como a colonização atua para a imposição global de suas ficções. Exclusivamente teórico, nesse capítulo também tecemos os entrelaçamentos a partir dos quais tomamos a heteronormatividade como o centro que desloca as relações eletivas como a amizade para uma margem hierarquicamente desqualificada do amor e definida pela ausência do sexo (Vincent-Buffault, 1996).

Em *Para analisar Shadow and Bone*, nos dedicamos a elaborar nossa abordagem da adaptação com base em Robert Stam (2006) e Marcio Serelle (2023), e a apresentar o referencial a partir do qual olhamos para a literatura para crianças e jovens considerando uma história de suas publicações e de seus usos (Coelho, 1985; Gregorin Filho, 2012; Cart, 2010). Além de teórico, este é um capítulo descritivo-analítico no qual investimos sobre o enredo do livro *Sombra e Ossos* como obra que abre o Grishaverso de Leigh Bardugo e articulamos nossas primeiras análises a respeito das personagens principais da trilogia Grisha (Alina Starkov, Maly Oyrestev e Darkling), da duologia Ketterdam (Kaz Brekker, Jesper Fahey, Inej Ghafa, Nina Zenik, Matthias Helvar e Wylan Van Eck) e de suas relações. Como parâmetro, adotamos as categorias *corpo*, *amor*, *sexo* e *amizade*, das quais partimos para eleger trechos dos livros supracitados que permitam também a quem lê estabelecer contato com o hipotexto a partir do qual a série *Shadow and Bone* foi criada.

O capítulo *Das séries de TV às produções originais em serviços de streaming* apresenta uma história da televisão a partir de obras de protagonismo feminino na ficção seriada televisiva dos Estados Unidos (Castellano; Meimaridis, 2016; Castellano; Meimaridis; Ferreirinho, 2019; Bianchini, 2010, 2011; Williams, 2016; Lotz, 2006 e Coutinho, 2016). Diante esse apanhado, discutimos os corpos visíveis na primeira temporada de *Shadow and Bone* via matrizes de gênero, raça e sexualidade. Apropriando-nos do arcabouço teórico que sustenta este trabalho, exploramos como a adaptação serve à democratização da população ficcional em *Shadow and Bone*; como discursos racistas e sobre racismos são mobilizados na obra; e como são invisibilizadas e/ou dispostas hierarquicamente corporalidades não-normativas.

Por fim, dedicamos o capítulo *As relações* às análises restantes do trabalho. Nele, discutimos como a primeira temporada de *Shadow and Bone* aciona o desejo, o sexo e/ou a ausência de práticas sexuais, a amizade e a violência entre o que a série materializa para as audiências a partir das relações entre suas personagens. Para isso, fazemos a inserção das capturas de tela e legendas de cenas pontuais dos episódios *A Searing Burst of Light* (T1E01), *Show Me Who You Are* (T1E05), *The Heart Is an Arrow* (T1E06) e *The Unsea* (T1E07) para ilustrar como o desejo, o sexo e a amizade são mobilizados nas relações de Alina Starov, Malyen Oretsev e do Darkling. Para tratar dos vínculos entre Kaz Brekker, Inej Ghafa e Jesper Fahey, analisamos excertos dos episódios *A Searing Burst of Light* (T1E01), *We're All Someone's Monster* (T1E02), *Show Me Who You Are* (T1E05), *The Unsea* (T1E07) e *No Mourners* (T1E08). Uma seção é dedicada também ao encontro de Matthias Helvar e Nina

Zenik, ao qual a série dedica-se especialmente nos episódios *The Making at the Heart of the World* (T1E03), *The Heart Is an Arrow* (T1E06) e *No Mourners* (T1E08), dos quais extraímos trechos para análise e apreciação de quem nos lê.

Mantivemos os eventos da primeira temporada inteira da série no horizonte de nossas análises, fazendo referências entre cenas e episódios sempre que considerado relevante. A segunda e última temporada da série chegou à *Netflix* apenas em 16 de março de 2023 e, ainda que traga desdobramentos interessantes para as relações das personagens protagonistas da série, não pôde ser considerada nesta investigação a tempo do término da pesquisa.

Optamos pela apresentação de capturas de telas de cenas dos episódios analisados, suas legendas no idioma original e como traduzidas para o português pela *Netflix* também como forma de registro e de contribuir para a perenidade da série. Com isso, esperamos contribuir para a visualização dos excertos narrados, mesmo sem a pretensão de transpor as cenas por inteiro e cientes da impossibilidade de uma transposição precisa do audiovisual apenas pela escrita. Todos os elementos que compõem uma produção televisiva atuam para seu modo de narrar. No recorte produzido por este trabalho, no entanto, nos concentramos mais sobre como os personagens do Grishaverso se relacionam e são incorporados do que sobre como são empregados os aspectos técnicos que compõem a linguagem audiovisual, como movimentos de câmera, usos do som, cenografia, etc.

Livros e série, essas produções são entendidas aqui também como obras regidas por fins comerciais, isto é, que visam o lucro. Como, entretanto, não há uma fórmula única para aceder ao lucro, entendemos aqui que a forma pela qual as produções culturais o fazem podem dizer das comunidades que almejam, das que efetivamente conquistam, das empresas que os financiam e dos sujeitos que trabalham para que emerjam (Pedro, 2022; Jenner, 2018; Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021). Nos detemos sobre como a produção cultural com fins de entretenimento, e incluo aí a literatura endereçada a crianças e jovens, prescreve punições e gratificações a audiências e mesmo a sujeitos produtores (cujas concepções de mundo conscientemente ou não, *vazam* para o que produzem, como também faz esse texto em relação a mim). Olhamos para elas porque entendemos que elas materializam recortes do que consideramos louvável, adequado, aceitável e repreensível. Dizem de sensibilidades, deslizamentos inconscientes para a norma e também de limites verticalmente impostos sobre sujeitos produtores a partir de, entre outros, leituras dos públicos construídos aos quais se endereçam.

1 HETERONORMATIVIDADE E OS VÍNCULOS ELETIVOS

Os últimos três séculos parecem ter sido profícuos em transformar a modernidade em uma narrativa universal sobre o mundo. Neste capítulo, no entanto, nos dedicamos a historicizar seus conceitos e a contextualizar o lugar que ocupam na presente pesquisa. Dessa forma, *Shadow and Bone* está longe de ser a única ficção da qual nos apropriamos neste trabalho, considerando que muitas das categorias que nos são caras, como gênero, sexualidade, juventude e amizade, estão longe de emergir de forma natural ou a-histórica, sendo também, de certa forma, ficções de um projeto de modernidade amplamente implicado na configuração das sociedades atuais.

Diante da centralidade das relações romântico-afetivas nas obras endereçada a meninas, a heteronormatividade e os vínculos eletivos/de amizade (entendidos aqui como não regidos pelo Estado, pela fé ou pelos laços de sangue) emergiram como categorias úteis de análise, permitindo desvelar como a ascensão discursiva do casamento por amor e a elevação da família nuclear (Vincent-Buffault, 1996), ambos úteis ao dispositivo da sexualidade (Foucault, 1988) que sustenta o projeto moderno de sociedade, atuaram para deslocar a amizade para as margens do discurso sobre o amor, assim como para ocultar e subalternizar as identidades e práticas dissidentes segundo a hierarquia do sexo (Rubin, 2017).

1.1 Gênero como performance

Cotidiano, o gênero é das coisas que colocamos em ato, sendo um ato "socialmente compartilhado e historicamente formado, além de performático" (Butler, 2019, p. 227). Anterior e concomitante a nós, o gênero oferece possibilidades – que às vezes aceitamos com prazer e outras vezes rejeitamos (nem sempre sem dor) – e oculta outras. Consolidado por meio de uma "repetição estilizada de certos atos" (Butler, 2019, p. 214, grifo da autora), sua sedimentação depende do reconhecimento das normas de gênero, que produzem "ao longo do tempo, um conjunto de estilos corporais que, de maneira reificada, são apresentados como configuração natural dos corpos, divididos em sexos que se relacionam de maneira binária" (Butler, 2019, p. 220). Conforme se torna visível e reconhecível, a norma estabelece uma inteligibilidade cujo reconhecimento produz efeitos de reforço e aceitação ou de violência.

Nesse sentido, a norma[3] opera como sistema e forma de reconhecimento – violência e inteligibilidade (Foucault, 2013).

Como escreve Teresa de Lauretis (2019), o conceito de gênero não deve ser confundido com diferença sexual. A imbricação desses conceitos precisa ser desfeita, pois limita o pensamento e a teoria feminista ao promover uma diferenciação universal das mulheres em relação ao Homem e à universalização delas sob o arcabouço da categoria "mulher" (Lauretis, 2019). Negligenciar o peso das diferenças entre as mulheres pode implicar uma prevalência do gênero sobre outros marcadores sociais, como sexualidade, raça, classe, forma e capacidade física, independentemente do contexto. Isso tende a beneficiar apenas algumas mulheres e a encobrir a intensidade e a variedade das formas de subalternização das demais.

O gênero é simultaneamente produtor e produto de diferentes tecnologias sociais (como o cinema e a televisão), discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, assim como de práticas da vida cotidiana (Lauretis, 2019). Isso é, ele existe como produto e processo de tecnologias sociais à medida que a representação social do gênero afeta sua construção subjetiva, enquanto a representação subjetiva do gênero (ou autorrepresentação) afeta sua construção social (Lauretis, 2019). E se a construção do gênero é produto tanto do processo da representação, quanto da sua autorrepresentação, "abre-se uma possibilidade de agenciamento e autodeterminação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas" (Lauretis, 2019, p. 131). Isso é, somos envolvidas cotidianamente por prescrições e advertências sobre possibilidades de incorporar o gênero (seja pelas mídias, pela lei ou pela família, por exemplo), mas os modos como consciente ou inconscientemente o experienciamos, também repercutem sobre nossos contextos sociais.

Os atributos que você e eu incorporamos das bibliotecas de gênero podem ser os mesmos ou não, mas o que de mais radicalmente diferente poderia haver entre nós costuma nem estar disponível em suas estantes: "a invisibilização é uma ferramenta utilizada para deixar determinados assuntos fora do debate necessário, fingir que não existem, que não ocorrem, para que sequer sejam uma possibilidade" (Ziller; Barretos, 2020, p. 3). E essa curadoria sobre o que o gênero oferta para adesão ou recusa importa tanto justamente porque ele não nos antecede, apenas a *ficção regulatória* dele (Butler, 2019). Enquanto formas

[3] Em entrevista transmitida pelo YouTube, João Manuel de Oliveira e João Gabriel Maracci, de forma didática e acessível, conversam sobre homonormatividade e movimentos reacionários contemporâneos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5aH656lohLA. Acesso em: 2 jul. 2022.

dissidentes de incorporar o gênero e experienciar a sexualidade são associadas à inautenticidade, a norma está fundida ao real a ponto dos *papéis* que inculca nem serem considerados como tais (Halberstam, 2008).

Como Pablo Pérez Navarro (2008) recupera da escritura generalizada de Jacques Derrida, a compreensão que fazemos da corporalidade se assenta sobre interpretações anteriores da mesma, vinculando-se ao "material significante disponível em cada contexto cultural" [4] (Navarro, 2008, p. 86, tradução nossa). Assim, o gênero se dá menos no corpo do que nas leituras culturais e sentidos atribuídos a ele, o que aponta para a importância dos significados que ganham circulação a seu respeito. Como nos diz Rita Segato (1997) em uma crítica à visão de mundo ocidental, é necessária a desconstrução do atrelamento entre anatomias e "registros afetivos do masculino e do feminino" (p. 4). Segundo Navarro (2008), Derrida oferece um suporte teórico privilegiado para abordar processos ou modos de construção da materialidade corporal, tema sobre o qual Butler se debruça, assim como sobre a variabilidade histórica dessa construção, cujos modelos de corporalidade são desenvolvidos por Foucault (2013 e 1988).

Isto é, os modos mais dissidentes de viver o gênero tendem a ser ocultados de nosso repertório de possibilidades. Isso porque, ainda tratado como essência biológica alocada, ele simultaneamente parece algo que se poderia desaprender. Materializamos em nossos corpos as normas de gênero, reconhecendo-as mesmo que para rejeitá-las. Desfrutamos o prazer do reconhecimento de nossa adequação, assim como o mal-estar da repreensão de nossos gestos inapropriados, gestos esses medidos sob réguas tão instáveis quanto a ficção de gênero que trabalham para manter. Cito aqui o relato de Gloria Anzaldúa (1988) sobre como os mesmos aspectos ora renderiam denominações enunciadas em tom pejorativo, ora provocariam o orgulho secreto de sua mãe – muito bem guardado para que não parecessem manifestações de apoio aos desvios que seu modo de existência representava.

> "*Machona – índia ladina*" ela me chamava porque eu não me comportava como uma boa menina *chicana*[5] deveria se comportar: depois, com o mesmo fôlego, ela me elogiava e me repreendia, muitas vezes pela mesma coisa – ser moleca e usar botas, não ter medo de cobras nem navalhas, demonstrar meu desdém pelos papéis femininos, sair para a universidade, não fazer casa

[4] No original: "material significante disponible en cada contexto cultural" (Navarro, 2008, p. 86).

[5] No glossário de *Esta puente, mi espalda*, o termo "chicana" é apresentado como "mulher de ascendência mexicana que mora nos Estados Unidos e promove o aprimoramento de sua raça" (Moraga; Castillo, 1988, p. 13i, tradução nossa). No original: "mujer de ascendencia mexicana que radica en EEUU y promueve el mejoramiento de su raza" (Moraga; Castillo, 1988, p. 13i).

> ou casar, ser uma política, estar do lado dos camponeses[6] (Anzaldúa, 1988, p. 160-161, tradução nossa).

E se esses desvios importam tanto, não seria porque os atributos de gênero que colocamos em ato "formam a identidade que supostamente expressam ou revelam" (Butler, 2019, p. 225)? Se entendemos o gênero não como expressão de uma essência anterior a ele, mas, como Navarro (2008, p. 83) exprime a partir de Butler (2003; 2019), "como resultado da ação constante das práticas significativas a ele relacionadas" [7] (tradução nossa), fica mais fácil compreender porque as práticas e atributos de gênero que encontramos incorporadas nas mídias importam tanto. Elas exercem um papel pedagógico no dispositivo da sexualidade, que reproduz e reforça imagens de formas desejáveis e repreensíveis de pôr o gênero em prática, havendo ainda um grande espectro de formas simplesmente invisibilizadas, sobre as quais não somos nem mesmo provocadas a imaginar.

1.2 Sexualidade normativa e útil

Censura costuma fazer parte do vocabulário empregado para tratar da produção cultural endereçada a crianças e jovens. Isso se manifesta tanto nas instituições de ensino e bibliotecas que, por décadas, intermediaram o consumo de livros por esse público até que o consumidor final se tornasse o principal interesse das editoras (Cart, 2011), quanto nos instrumentos de classificação indicativa de filmes, séries, peças de teatro e festivais, entre outros. Em 2017, a Exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, foi cancelada pelo Santander Cultural após críticas de movimentos religiosos e do Movimento Brasil Livre (MBL), que a acusaram de fazer apologia à pedofilia e à zoofilia[8].

Ao aceder às leis e às proibições como tentativas de enfrentamento a uma exposição prematura à sexualidade, evita-se reconhecer o interesse dos jovens pelo tema e compromete-se o tratamento adequado às suas demandas e necessidades (Rubin, 2017). A sexualidade

---

[6] No original: " '*Machona – india ladina'* me llamaba porque no me comportaba como una buena chicanita se debe comportar: después, com el mismo aliento me alababa y me regañaba, a menudo por la misma cosa – ser marimacho y andar com botas, no tecer miedo de las víboras ni navajas, demonstrar mi desdén hacía los roles de lãs mujeres, partir para la universidad, no hacer hogar ni casarme, ser una política, estar del lado de los campesinos."

[7] No original: "Como resultado de la acción constante de las prácticas significantes con él relacionados."

[8] Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em 12 jun. 2023.

aparece como o principal alvo de patrulhamento quando falamos da produção artística e de entretenimento voltada às crianças e adolescentes, ainda que a violência, como a vista em alguns *videogames* e produções audiovisuais, figure entre as discussões:

> Proíbe-se que leiam livros, vejam filmes ou programas de televisão que retratem a sexualidade de forma "demasiadamente" explícita. É legalmente permitido que os jovens assistam a cenas horrendas de violência, mas não fotos explícitas de genitália. Os jovens sexualmente ativos com frequência são encarcerados em centros de internação juvenil ou punidos de outras formas por sua "precocidade" (Rubin, 2017, p. 98).

A moralidade vitoriana que marcou o fim do século XIX na Inglaterra e Estados Unidos lançando mão de campanhas políticas e educacionais em nome da castidade e contra a masturbação ainda hoje deixa vestígios de suas consequências. A *precocidade sexual* figurou entre as preocupações médicas e sociais da época, cujas comunidades acreditavam que a masturbação poderia prejudicar o desenvolvimento de crianças e adolescentes, estimulando que cuidadores até mesmo as mantivessem com as mãos presas durante a noite. A ideia de que o sexo por si só é prejudicial e representa um perigo para os jovens ainda encontra reforço em instituições escolares e religiosas – que têm como objetivo "mantê-los afastados do conhecimento e da experiência do sexo" (Rubin, 2017, p. 65).

Nos Estados Unidos da década de 1950, reformas legislativas e perseguição policial foram utilizadas para promover cruzadas contra desviantes, havendo uma "repressão severa a homossexuais, bares e áreas frequentadas por eles em todo o país" a fim de evitar temidos recrutamentos homossexuais (Rubin, 2017, p. 68-69). O combate à obscenidade, às homossexualidades e ao comércio sexual permanece se articulando em torno do apelo à proteção das crianças, o que nos leva à censura de imagens de nudez infantil mesmo em contextos jornalísticos e/ou artísticos, assim como à censura da familiaridade dessas com a aparência do corpo humano adulto nu. O Programa pela vida familiar dos adolescentes (*Adolescent Family Life Program),* também conhecido como Programa de castidade juvenil (*Teen Chastity Program)* contou com verbas federais e estimulou a abstinência sexual entre os jovens e desencorajou o uso de métodos contraceptivos e do aborto em caso de gravidez. Disputas e retrocessos no que diz respeito aos direitos LGBTQIAPN+[9], à educação sexual, ao direito ao aborto, às livrarias para adultos e aos currículos das escolas públicas se apresentavam como tendências quando da escrita de Rubin (2017) e contaminam os discursos

[9] Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, pessoas Não-Binárias e demais orientações sexuais e variações de gênero.

e as práticas políticas institucionais até hoje. Como relatado por Rubin (2017, p. 75), também no Brasil, “a oposição de direita à educação sexual, à homossexualidade, à pornografia, ao aborto e ao sexo antes do casamento passou das margens ao centro da cena política” nas décadas finais do século XX, “quando estrategistas de direita e fundamentalistas religiosos descobriram que esses assuntos tinham apelo popular”.

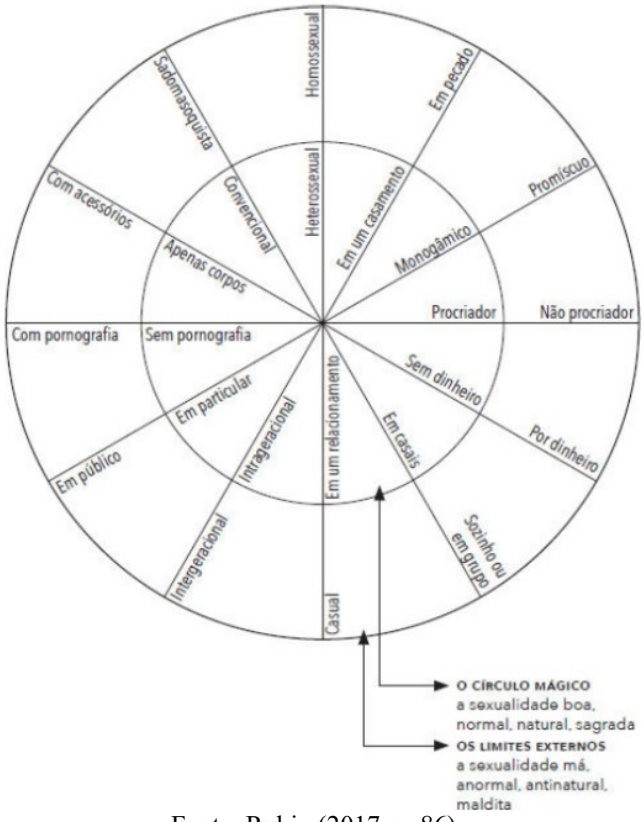
Para Gayle Rubin (2017, p. 64), “o sexo é sempre político”. A perseguição e a opressão sexual relatadas se apoiam sobre um *essencialismo sexual* que historicamente se reproduz também teoricamente pelas comunidades acadêmicas, que atribuem ao sexo uma natureza fisiológica natural e uma psicologia individualizante, desvinculando suas práticas da experiência em sociedade no tempo-espaço em que emergem, como se pudesse ser “eternamente imutável, associal e trans-histórico” (Rubin, 2017, p. 78). Nesse sentido, “supomos que a sexualidade tem de se conformar a um padrão único. Uma das ideias mais arraigadas a respeito do sexo é a de que existe uma melhor forma de fazê-lo, de modo que todos deveriam fazê-lo dessa forma” (Rubin, 2017, p. 88). A *negatividade sexual* acompanha esse essencialismo como formação ideológica que opera em benefício da vigilância sobre o sexo. A tradição cristã que condena o prazer como fim em si mesmo, o redime apenas em contextos específicos, como o de procriação e de manifestação do amor dentro do casamento entre sujeitos ideais – heterossexuais, cisgênero, unidos diante de Deus e pela lei dos homens. Influenciadas pela tradição cristã, as sociedades ocidentais estendem seus preceitos para um alcance além da religião:

> Trata-se de uma cultura que sempre aborda o sexo com desconfiança. Ela constrói e julga quase todas as práticas sexuais segundo sua pior expressão possível. O sexo é considerado culpado até que se prove sua inocência. Praticamente todos os comportamentos eróticos são considerados maus a menos que se estabeleça uma razão específica para isentá-los. As desculpas mais aceitáveis são o casamento, a reprodução e o amor (Rubin, 2017, p. 82).

Entre os prazeres condenados pela cultura cristã, o sexual parece o mais perseguido. A “falácia da escala mal posicionada” instaura uma leitura de moralidade dos sujeitos adotando como critério como experienciam a sexualidade (Rubin, 2017, p. 79). Há um sistema hierárquico de valor sexual cujo estrato mais alto é ocupado pelos casais heterossexuais que casam e procriam, distribuindo-se todos os demais arranjos possíveis entre sujeitos nos estratos inferiores da escala. Enquanto “os indivíduos cujo comportamento figura no topo dessa hierarquia são recompensados com o reconhecimento de saúde mental, respeitabilidade,

legalidade, mobilidade social e física, apoio institucional e benefícios materiais", os demais "se veem sujeitos à presunção de doença mental, falta de idoneidade, tendência à criminalidade, restrição de mobilidade social e física, perda de apoio institucional, sanções econômicas e processos penais" (Rubin, 2017, p. 83). Isto é, o sistema de estigmatização erótica patologiza a variedade erótica, atribuindo a posição de "boa", "normal" e "natural" à sexualidade heterossexual, conjugal, monogâmica, reprodutiva e não comercial e considerando corrompidas e corrompedoras da infância e do Estado todas suas outras formas, conforme ilustrada pela figura a seguir:

Figura 1–Círculo mágico *versus* os limites externos da hierarquia do sexo por Gayle Rubin



Fonte: Rubin (2017, p. 86).

Entretanto, como lembra Rubin (2017, p. 101) "apesar de o aparato legal do sexo ser espantoso, a maior parte do controle social cotidiano é extralegal. São impostas sanções sociais menos formais, mas muito efetivas, aos membros de populações sexuais 'inferiores'." Ou, nos termos de Michel Foucault (1988), o que foi exposto até aqui não significa que a repressão seja a expressão máxima do poder que exerce o dispositivo da sexualidade. Hoje, o poder de morte atuaria apenas como complemento "de um poder que se exerce,

positivamente, sobre a vida, que empreende sua gestão, sua majoração, sua multiplicação, o exercício, sobre ela, de controles precisos e regulações de conjunto" (Foucault, 1988, p. 129). Como nos diz o autor, um poder que pode apenas proibir é muito limitado (Foucault, 1988). Por isso, ele propõe que, ao contrário de ser reprimida, a sexualidade sofre uma explosão discursiva que coincide com a implantação do capitalismo e da ordem burguesa a partir do século XVII. Não uma proliferação como mera multiplicação quantitativa, mas organizada em torno de "uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora" (Foucault, 1988, p. 38). No combate à sexualidade como um "mal" impossível de ser suprimido, "o poder avança, multiplica suas articulações e seus efeitos", estabelecendo linhas de penetração infinitas (Foucault, 1988, p. 43). Menos do que conhecer as interdições e permissões do sexo, interessa a Foucault (1988, p. 16) a "colocação do sexo em discurso". Fluindo através de discursos de recusa, bloqueio, desqualificação, incitação e intensificação, "o poder penetra e controla o prazer cotidiano" (Foucault, 1988, p. 16).

Foucault (1988) lembra que, sob o domínio do religioso e do acesso à "verdade" pela confissão, o casal era o foco do discurso sobre a sexualidade. Com a racionalização do sexo no século XVIII, passa-se a regular o sexo a partir de sistemas de utilidade. A norma é substituída pela perversão no centro do discurso médico e psiquiátrico e recebe o privilégio de integrar o campo do não-dito, ou seja, aquilo que não precisa ser explicitamente colocado em discurso para afirmar seu lugar, pois adquire o caráter de normalidade. A tecnologia do sexo sai da esfera eclesiástica e se desloca para a pedagogia, a medicina e a economia, domínios privilegiados da nova tecnologia política à qual o dispositivo da sexualidade se integra. No século XIX, esse desenvolvimento ocorre a partir da sexualização das crianças, da histerização da mulher, da especificação dos perversos e da regulação das populações. Passa-se da questão da morte e do castigo divino para o problema da vida e da doença, da "carne" ao "organismo" (Foucault, 1988, p. 111).

Neste cenário, não apenas os trajes e comportamentos das mulheres são vigiados, mas a manutenção da castidade é tratada com tanta gravidade que uma menina de doze anos pode ser considerada uma santa – a Santa da Castidade – por perder a vida ao resistir a uma tentativa de estupro[10]. Ao mesmo tempo em que, pelo menos desde o início da propriedade privada (Engels, 2019), se investe mais na demanda de castidade e fidelidade das mulheres, é na ficção endereçada às meninas, especialmente a literária, em que a sexualidade tende a

[10] Disponível em: https://santo.cancaonova.com/santo/santa-maria-goretti/. Acesso em 03 nov. 2022.

ocupar posição mais privilegiada. Isto é, aquelas cuja experiência da sexualidade tende a ser mais cerceada são justamente a quem mais conteúdo sobre sexo e relacionamentos é oferecido – tendendo essas relações a receberem muito mais enfoque do que na ficção para meninos, para quem o desejo heterossexual é mais comumente alvo de orgulho do que de vigilância.

A curiosidade juvenil, que pode ser silenciada em ambientes familiares e virar alvo de terror nas escolas (com o apoio de discursos severos sobre prevenção à gravidez não planejada e ISTs), torna-se objeto de deleite na leitura, que incita ao prazer enquanto difunde e naturaliza certos saberes sobre as experiências do amor, da amizade e do sexo. Nas palavras de Foucault (1988, p. 28), diante a "necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição", se instaura uma *polícia do sexo*, que o autoriza, mas regula. O disciplina, em vez de o proibir. Da análise da repressão do sexo pela lei da interdição, Foucault (1988) volta-se para a análise da produção da sexualidade via aparato técnico.

Jack Halberstam (2008) defende que a masculinidade não pressupõe uma relação essencial com os homens, mas que, ainda assim, a adolescência pode se colocar como um limite para a tolerância ao comportamento das meninas que expressam sua masculinidade – seja por um desejo de maior mobilidade e liberdade como o que geralmente desfrutam os homens, ou não. Não sendo considerada uma conduta ativa adequada à feminilidade, o mundo das meninas pode encolher nesse período, em que atividades físicas e *hobbies* podem vir a ser substituídos por outros mais adequados à "erradicação da masculinidade feminina pré-adolescente"[11] (Halberstam, 2008, p. 296, tradução nossa). Contemporânea ao desenvolvimento reprodutivo dos corpos e ao aumento da visibilidade de sua diferenciação, embora não necessariamente está a pressão para adequação ao gênero, sendo a resistência à feminilidade considerada também uma resistência a tornar-se adulta – isto é, a tornar-se *mulher*.

Monique Wittig (1980) argumenta que lésbicas não são mulheres visto que *homem* e *mulher* são categorias assentadas sobre uma presunção de heterossexualidade. Para Adrienne Rich (2010), a heterossexualidade é uma instituição política que retira o poder das mulheres, favorecendo o acesso dos homens a elas, orientando-as para o casamento, à formação da família nuclear e à desvalorização dos laços entre elas. A heterossexualidade se inscreve como norma a ponto da lesbianidade ter sido interpretada pela psicanálise como um *déficit* de

[11] No original: "la erradicación de la masculinidad femenina preadolescente" (Halberstam, 2008, p. 296).

desenvolvimento. Ainda hoje, sexualidades dissidentes figuram em discursos religiosos como objetos de cura. Ao desenvolver uma leitura totalizante do social e sua história, o pensamento hétero (Rich, 2010) coloca-se como referência, subalterniza e desloca outras experiências de sexualidade para as margens.

> Na tradição Ocidental, uma camada – a romântica – assegura que as mulheres se voltem, inevitavelmente, mesmo que impetuosa e tragicamente, para os homens. Até mesmo quando a atração é suicida (por exemplo, em *Tristão e Isolda*; em *The Awakening*, de Kate Chopin), ela é um imperativo orgânico. Na tradição das ciências sociais, afirma-se que o amor primário entre os sexos é "normal", que as mulheres precisam dos homens como seus protetores sociais e econômicos, para a sexualidade adulta e para a complexão psicológica ou, então, que a família constituída heterossexualmente seria a unidade social básica, que as mulheres que não estão ligadas, em sua intensidade primária, aos homens devem ser, em termos funcionais, condenadas a uma devastadora marginalidade, muito maior que a de ser mulher (Rich, 2010, p. 41).

O exercício da linguagem está inscrito nas estratégias do poder, de modo que as categorias que acionamos para entender e localizar nosso lugar nas estruturas sociais podem atribuir espaços e assegurar permanências. Wittig (1980) questiona que lésbicas sejam mulheres também porque sugere uma transformação política de conceitos estratégicos, visto que "não há nada de abstrato acerca do poder que as ciências e as teorias têm de agir materialmente e nas realidades sobre os nossos corpos e as nossas mentes, mesmo se é abstrato o discurso que produz esse poder" (recurso digital).

Voltando a Foucault (2013), nos séculos XVII e XVIII, as disciplinas tornam-se fórmulas gerais de domínio que incidem sobre o corpo como métodos de controle minucioso de suas operações visando efeitos de utilidade. Disciplinam-se os modos de viver, assim como os de dizer. Elas se exercem sobre os corpos de modo a aumentar sua capacidade produtiva e diminuir sua resistência à subserviência que se tenta lhe impor discretamente (Foucault, 2013). Discretamente, pois, em Foucault (2013), o poder flui descentralizadamente e se instaura no pormenor: "[...] não se escapa nunca ao poder, que ele sempre já está lá e constitui até o que se tenta opor" (1988, p. 79). Esse novo poder opera pela técnica, pelo controle, pela normalização; e não pelo direito, pela lei e pelo castigo, como se presumia anteriormente. Por meio da normalização, ele nos faz mais dóceis a ele, pois tende a atrair menos visibilidade e resistência do que quando tenta se impor pelo discurso da lei. Instaura-se uma tecnologia do sexo "positiva", no sentido de produtiva (Foucault, 2013, recurso digital).

Como Navarro (2008) ressalta a partir de suas leituras da obra de Michel Foucault, o exercício do poder disciplinar sobre os corpos conduz à produção de modelos específicos de subjetividade e à formulação de novas identidades, como quando as práticas afetivo-sexuais dissidentes pelo paradigma heteronormativo se convertem em identidades LGBTQIAPN+, por exemplo. Ele é onipresente

> [...] não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. [...] O poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada (Foucault, 2013, p. 89).

Nesse sentido, convém perguntar que discursos sobre o sexo emergem no campo das, múltiplas e móveis, relações de poder, visto que "o discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo" (Foucault, 1988, p. 96).Como o dispositivo em Foucault (1988), Alzamora, Ziller e d'Andréa compreendem a mídia como "um tipo de ambiência que estabelece disposições e configura modos de agir por meio da rede que a constitui" (2018, p. 60). Para os autores, o dispositivo não é um equipamento, mas um regime (Alzamora, Ziller e D'Andréa, 2018), uma rede heterogênea, adaptável.

Se discutimos gênero aqui, é porque sua ficção regulatória (Butler, 2019) incide sobre os processos de subjetivação e as relações entre os sujeitos (Foucault, 1988; 2013; Lauretis, 2019). Sendo o gênero feito em ato, é também algo que construímos ao eleger e corporificar possibilidades de vivê-lo, reproduzi-lo e produzi-lo diariamente. Como observa Pablo Pérez Navarro (2008), gênero não é um substantivo; é sua performance que constitui o que se supõe que ele seja, estando sujeito a processos de construção historicamente variáveis.

1.3 Colonialidade e interseccionalidade

> [...] el movimiento feminista ya no pertence a las mujeres blancas.
> (Smith, 1988, p. 187)

Se me apresento aqui como mulher, branca, latino-americana, sem deficiência, oriunda da classe trabalhadora, entre tantas outras categorias possíveis, é porque os processos colonizadores forneceram essas categorias – que me favorecem socialmente em alguns

contextos e em outros não. Se me expresso aqui, por escrito, em português e por meio do alfabeto romano em vez de por uma das 154 línguas indígenas do meu país,[12] é porque a colonização atravessou o território que, também a partir de tal processo, chamamos de Brasil.

Trabalhamos com a categoria gênero aqui, não apenas porque sua ficção regulatória (Butler, 2019) produz efeitos reais; mas também porque contestamos sua inevitabilidade. Se a genealogia crítica dos gêneros de Butler (2019, p. 228) visa "um mundo no qual atos, gestos, o corpo que está à vista, o corpo vestido, os diferentes atributos físicos usualmente associados a gêneros passem a expressar nada", para Oyeronke Oyewùmí (2021) a percepção do dismorfismo sexual humano como inerente a uma definição de gênero passa pelo privilégio do visual na cultura ocidental – cuja "interpretação biológica do mundo social" (2021, p. 32) sustenta a suposição de que "os corpos físicos são sempre corpos sociais" (2021, p. 42). Esse dimorfismo biológico que conduz à dicotomia "homem" e "mulher" integra a organização colonial que nos ensina a atribuição e hierarquização de categorias, conduzindo também para a heterossexualidade compulsória e para o patriarcado, entendidos por María Lugones (2020) como aspectos visíveis da organização colonial moderna de gênero.

Como nos diz Foucault (2013), sob um olhar hierarquizador, a disciplina organiza os corpos, dispõe os indivíduos, nivela, distribui *em função de*. Diante de processos de subjetivação cujo objetivo é ser tornado útil (Foucault, 2013), discriminações são sanções normalizadoras: cada elemento, cada sujeito, cumpre um papel, tem uma função e espera-se que corresponda a um lugar específico (Foucault, 2013). Oyewùmí (2021) argumenta que, entre os iorubás, o reconhecimento de diferenças fisiológicas não projeta inerentemente uma hierarquia – a sociedade iorubá priorizava a senioridade, por exemplo. Também para Lugones (2020), "não é necessário que as relações sociais sejam organizadas em termos de gênero" (recurso digital).

Nesse sistema que atribui utilidade e toma entre seus parâmetros o lucro, em detrimento das necessidades humanas (Lorde, 2019a; 2019b), verificamos a opressão sistemática de pessoas a quem é imputado um lugar inferior, desumanizado. Esses *outsiders* ocupam o papel de pessoas descartáveis (Lorde, 2019a; 2019b), que precisam reivindicar o reconhecimento de sua humanidade. Leitora de Aníbal Quijano, Lugones (2020) reforça que "a colonialidade do poder introduz uma classificação universal e básica da população do planeta pautada na ideia de 'raça'" (Lugones, 2020, recurso digital). A teoria histórica da

[12] Disponível em: https://jornal.usp.br/cultura/um-brasil-de-154-linguas/. Acesso em 2 jul. 2022.

classificação social em Quijano (2000) aponta para a centralidade da organização da população em raças no capitalismo, considerando que as necessidades cognitivas do capitalismo incluem:

> a medição, a quantificação, a padronização (ou objetificação, tornar objeto) daquilo que pode ser conhecido, em relação ao sujeito conhecedor, para controlar tanto as relações entre as pessoas e a natureza, quanto, em especial, a propriedade dos meios de produção (Quijano, 2000, p. 343 apud Lugones, 2020, recurso digital).

A colonialidade surge do colonialismo, mas não se reduz a ele. O colonialismo pode ser entendido como um movimento historicamente específico, não como estrutura. Implantada como emblemática da modernidade, a racionalidade eurocêntrica foi imposta em todo o mundo capitalista como única forma de conhecimento válida (Lugones, 2020).

Audre Lorde (2019b, p. 240) denuncia a "rejeição institucionalizada da diferença" suscitada por esse sistema que precisa posicionar grupos de pessoas às margens para promover o lucro. Desse modo, estaríamos "programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas." (Lorde, 2019b, 240). No Brasil, por exemplo, o mito da democracia racial proporciona um racismo disfarçado, um racismo por denegação (Gonzalez, 2020). Reconhecer a humanidade daqueles subjugados provoca uma consciência da crueldade de nosso sistema, de modo que Cherrie Moraga (1988) sugere que, "na verdade, o opressor não teme tanto a diferença quanto a semelhança. Ele tem medo de descobrir em si mesmo as mesmas tristezas, os mesmos desejos das pessoas que feriu" (Moraga, 1988, p. 25)[13].

Para Lorde, não são nossas diferenças que nos separam, mas "nossa recusa em reconhecer essas diferenças e em examinar as distorções que resultam do fato de nomeá-las de forma incorreta e aos seus efeitos sobre o comportamento e a expectativa humana." (Lorde, 2019b, p. 240):

> Enquanto as mulheres brancas ignoram seu privilégio natural de brancura e definem a mulher apenas em termos de sua própria experiência, as mulheres de cor se tornam "outras", as forasteiras cuja experiência e tradição são "exóticas" demais para se entender... (Lorde, 2019b, p. 242).

[13] No original: "verdaderamente, el opressor no teme tanto a la diferencia como a la similitud. Teme descubrir em si mismo las mismas penas, los mismos deseos que los de la gente a quien ha herido."

A modernidade instituída a partir da colonialidade nos submete a categorias sociais que nos posicionam entre "avenidas identitárias" (Akotirene, 2019, p. 14) cujo cruzamento de gênero, raça e classe, entre outras, oferece mais risco de colisão para umas do que para outras. Como as editoras da coletânea de textos *Esta puente, mi espalda* (1988) assinalam, apenas pessoas brancas têm o luxo de não sofrer os efeitos do racismo (Moraga; Castillo, 1988). Assim, ainda que o racismo seja uma ideologia à qual todos, independentemente de raça e condição, somos compelidos, "apenas alguns de nós estão sujeitos a um ataque racista"[14] (Morales, 1988, p. 82, tradução nossa).

> Sim somos todos racistas somos todos machistas mas só alguns de nós somos objeto de racismo de machismo de homofobia de descrédito de classe mas todos respiramos racismo com a poeira das ruas com as palavras que lemos e lutamos contra aqueles entre nós que lutam lutamos eternamente para pensar ser e agir diferente de tudo isso[15] (Morales, 1988, p. 84).

Conforme articulam Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2020), a interseccionalidade como ferramenta analítica aparece em resposta a problemas sociais na prática dos movimentos sociais, sendo incorporada pela academia quando se dá a incorporação das sujeitas que reivindicavam a inclusão nesses espaços. Assim, o pensamento relacional vem há décadas integrando a produção intelectual e o ativismo de mulheres negras, chicanas, asiático-americanas e indígenas.

No Brasil e fora dele, foram as mulheres negras notórias expoentes da interseccionalidade na pesquisa, com o artigo "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color"[16] de Kimberlé Crenshaw (1991) marcando seu ingresso no vocabulário acadêmico (Collins; Bilge, 2020; Akotirene, 2019).Nesse trabalho, considerado inaugural, Crenshaw (1991) demonstra como o uso isolado das categorias de gênero e raça desfavorecia as mulheres negras que buscavam o sistema judiciário estadunidense. Organizado por Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa e publicado ainda na década de 1980, *This Bridge Called My Back* (traduzido posteriormente para o espanhol como *Esta puente, mi espalda*) reuniu textos e imagens de "mulheres de cor", agrupadas em uma aliança política:

[14] No original: "sólo algunos de nosotros estamos sujetos a un ataque racista" (Morales, 1988, p. 82).
[15] No original: "Si todos somos racistas todos somos sexistas pero sólo algunas somos objeto del racismo del sexismo de la homofobia de la denigración clasista pero todas todas respiramos el racismo com el polvo de las calles com las palabras que leemos y luchamos esas entre nosotras que luchan luchamos eternamente eternamente para pensar y ser y actuar distintamente de todo eso" (Morales, 1988, p. 84).
[16] Crenshaw, Kimberlé Williams. *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*. Stanford Law Review, v. 43, p. 1241-1299, 1991.

> No final da década de 1970, mulheres de ascendência asiática, latino-americana, nativa americana e africana começaram a reivindicar o termo "mulheres de cor" (apesar de nossa verdadeira cor), como um termo de identificação política para nos distinguirmos da cultura dominante. Ao mesmo tempo, reconhecemos o estado de colonização que compartilhamos com outras mulheres de cor em todo o mundo[17] (Moraga, 1988, p. 1, tradução nossa).

Esta puente, mi espalda (1988) é profícuo em relatos de como gênero, sexualidade e raça atravessaram as experiências de afeto de mulheres feministas latinas, afro-americanas, indígenas e asiático-americanas, *mulheres do terceiro mundo*, nos Estados Unidos, que revelam que "em grupos feministas de esquerda muitas vezes somos tratadas como uma questão política, ao invés de seres de carne e osso"[18] (Moraga; Castillo, 1988, p. 76).

Para Carla Akotirene (2019, p. 17), "é da mulher negra o coração do conceito de interseccionalidade". Ainda que Collins e Bilge (2020) sinalizem que os movimentos analíticos relacionais que antecederam a incorporação do conceito de interseccionalidade foram recebidos com resistência nas universidades, Akotirene (2019) demonstra preocupação com usos da interseccionalidade que não contemplem sua trajetória intelectual e sua relação com a raça.

O gênero é assim uma das tantas categorias atribuídas aos corpos que servem para sua classificação social em um sistema no qual uma das tantas heranças do colonialismo é a hierarquização da diferença. E assim como sexualidade, raça, classe, peso, capacidade, entre outros, atua na configuração das relações entre sujeitos. Isto é, o que entendemos por gênero aqui é o que o processo civilizatório colonial nos ensinou a considerar visando fins específicos, mas que, assim como pessoas que vieram antes de nós, buscamos rearticular politicamente.

A transcendência é destinada ao corpo universal branco, masculino, europeu (Puwar, 2004), e acrescento aqui, cisgênero e heterossexual. Para outros, o corpo não é apenas lugar de experiência, mas um marcador de diferença em relação a esse sujeito supostamente neutro.

---

[17] No original: "A fines de los años 70, las mujeres de ascendencia asiática, latinoamericana, indígena norteamericana, y africana, empezamos a reclamar el término 'mujeres de color' (no obstante nuestro color veradero), como un término de identificación política para distinguirnos de la cultura dominante. A la vez, reconocemos nuestro estatus de colonización que compartimos con otras mujeres de color a través del mundo" (Moraga, 1988, p. 1).

[18] No original: "en los grupos feministas izquierdistas a menudo se nos trata como un tema político, en vez de seres de carne y sangre" (Moraga; Castillo, 1988, p. 76).

Marcados pela diferença, outros corpos, "invasores do espaço"[19], quando conseguem se inserir, atraem visibilidade e vigilância por não integrarem a norma somática (Puwar, 2004, p. 8, tradução nossa).

Embora não exista espaço que não possa ser ocupado, o pertencimento tende a ser mais difícil de conquistar do que a (nem tão) simples presença. Enquanto alguns corpos se fazemnaturais a certos lugares, outros carecem de estruturas que tenham legitimado sua presença neles ao longo dos séculos.

Ao "invadir" esses espaços resguardados historicamente, esses corpos estão sujeitos a contradições (Puwar, 2004). Narrativas institucionais às quais se responde. Desafio e cumplicidade. Parte de se tornar um *insider* está em endossar certas narrativas, como interpretar um papel que reforça normas de subalternidade, ainda que a própria presença naquele espaço diga de uma insubordinação às normas de pertencimento. Mulheres nem sempre foram consideradas protagonistas viáveis para a ficção. "Em *policyterms*, a diversidade passou a significar esmagadoramente a inclusão de diferentes corpos"[20] (Puwar, 2004, p. 1, tradução nossa), assumindo-se que isso basta para que hierarquias e organizações sejam reconfiguradas. Puwar (2004) chama de defensores, mentores e patrocinadores as figuras nas quais esses sujeitos corporificados e fora da norma somática podem se apoiar para reivindicarem-se *insiders* no novo território. Assim, sujeitos marcados por seus corpos vivem sob o impulso de evitarem serem reduzidos à sua raça, seu gênero, sua sexualidade, sua forma corporal, suas capacidades físicas; enquanto discursos institucionais e midiáticos favorecem a ideia de que seus marcadores os tornam inferiores ou limitados, específicos. Ainda, carecem, por vezes, de alianças com os ocupantes considerados legítimos das posições de poder que almejam.

Produzida nos Estados Unidos e distribuída para diferentes países, a fantasia televisiva estadunidense apropria-se amplamente de mitos anglo-europeus, investindo em figuras como a bruxa, o vampiro, o lobisomem e a fada, majoritariamente ocultando ou delegando lugares subalternos a personagens não-brancos, não-binários e não-heterossexuais. Isto é, quando não simplesmente ocultam a existência de corpos e experiências fora da norma, essas personagens são colocadas narrativamente em segundo plano em relação às protagonistas – que se alinham mais aos padrões considerados hierarquicamente superiores na cultura ocidental, conforme

[19] No original: "space invaders" (Puwar, 2004, p. 8).
[20] No original: "In policy terms, diversity has overwhelmingly come to mean the inclusion of different bodies" (Puwar, 2004, p. 1).

sua configuração histórica e remanescente. É sob as lentes das relações em uma sociedade ordenada hierarquicamente em função de utilidade e prestígio que nos propomos a analisar as pedagogias articuladas na ficção voltada para jovens, a partir do universo Grisha e sua atualização em *Shadow and Bone*.

1.4 Vínculos eletivos e a juventude como tempo da amizade

Publicado originalmente em francês e com apenas uma edição no Brasil, *Da Amizade: Uma História do Exercício da Amizade nos Séculos XVIII e XIX*, de Vincent-Buffault (1996), é uma obra que dialoga diretamente com o impulso mobilizador deste trabalho. No entanto, sendo de difícil acesso, optamos por promover o maior contato possível entre quem aqui nos lê e o texto original – respeitados os limites e objetivos desta tese.

> Que prazer senti em revê-lo e recuperá-lo! Com que calor nos abraçamos! Meu coração flutuava. Eu não conseguia lhe falar, ele tampouco. Beijamo-nos sem dizer palavra, e eu chorava. Não o esperávamos. Estávamos à sobremesa quando anunciaram: "– É o senhor Grimm. – É o senhor Grimm!", repeti com um grito, e me levantei e corri para ele e lhe saltei ao pescoço! (Diderot, 1759 apud Vincent-Buffault, 1996, p. 31).

Datada de 8 de outubro de 1759, a carta de Denis Diderot (1713-1784) que narra o reencontro com seu amigo Grimm poderia nos parecer hoje a narrativa de um encontro amoroso. Isso porque, enquanto "a valorização da amizade no século XVIII autoriza revelações e encenações enternecedoras que podem surpreender" (Vincent-Buffault, 1996, p. 21), "as obras acerca da amizade tornam-se raras no século XIX" (Vincent-Buffault, 1996, p. 13), quando se proliferam tratados sobre o casal e a família. Dedicada ao estudo de correspondências e diários íntimos dos séculos XVIII e XIX, Anne Vincent-Buffault (1996) permite-nos vislumbrar a reestruturação das relações de afeto que acompanha o projeto moderno de sociedade.

> Observa-se, ao longo do século XVIII, uma ascensão do casamento por amor, sobretudo nas camadas médias, em que a união implica uma associação no dia-a-dia. As famílias não forçam mais os filhos como antes a ratificar uma escolha sem alternativa. O rapaz é autorizado a fazer sua corte. Esse período, que precede o compromisso definitivo, assume um valor novo: a compatibilidade de gênios é então posta à prova. Pois casar-se é viver juntos e se estabelecer. [...] A liberdade de escolher que os jovens se dão já

> não choca seu círculo de relações: é até reivindicada, quando não encorajada. Pois ela envolve duas vidas que adquiriram ao nascer o direito à felicidade (Vincent-Buffault, 1996, p. 152-153).

Ao investigar as "condições históricas de possibilidade" da amizade (Vincent-Buffault, 1996, p. 9), Vincent-Buffault evidencia que ela "não é nem natural nem imutável, por sob a permanência de uma denominação, e vê suas fronteiras se deslocarem" (1996, p. 10). Com a centralidade atribuída à família no século XIX, as práticas da amizade passam a desempenhar papéis secundários. Ainda que aceita e valorizada, a amizade não está em evidência, e "o amor, o casal e a família ocupam o primeiro plano" (Vincent-Buffault, 1996, p. 9). Na época moderna, o modelo conjugal se constitui segundo o modelo da amizade, que ao contrário da paixão, proporcionaria uma união duradoura. Prevalece a amizade terna, mais do que o amor: "Por assim dizer, a amizade é determinada por uma ausência de sexualidade, que paira sobre ela. A margem é então definida pelo centro, isto é, o sexo." (Vincent-Buffault, 1996, p. 142).

Já nas sociedades feudais,

> O ideal cavaleiresco, apesar de todos os rituais do amor cortês, punha no centro de suas práticas as relações entre homens, os laços de fidelidade, de afeição, de homenagem.[21] A ausência de reserva, a expressão ardente dos sentimentos de amizade entre homens alcançam uma intensidade que espanta o leitor até hoje. A amizade é experimentada idealmente no fogo e na embriaguez dos combates, chegando a afastar o medo da morte (Vincent-Buffault, 1996, p. 140).

"Esses modelos masculinos recusavam às mulheres o acesso à amizade, considerada privilégio dos homens. Tais modelos não têm equivalente na amizade feminina, que reflete o mundo das mulheres, a 'féminine' [...]"(Vincent-Buffault, 1996, p. 141). Os *homens de letras* no Século das Luzes trocam não apenas correspondências amistosas, como se dedicam à publicação de tratados sobre a amizade nos quais ela está longe de ser sistematicamente oposta à paixão amorosa: "Como o amor, a amizade tem 'desejos, carícias, lágrimas, sorrisos, batimentos de coração, uma volúpia, inquietações delicadas que chegam até o ciúme, esse tempero um pouco amargo de que uma pitada talvez seja necessária a todas as afeições humanas'" (Dupont[22] apud Vincent-Buffault, 1996, p. 72). Neste período, a amizade mista

[21] Duby, Georges. *Guillaume le Maréchal*. Fayard, 1984. Apud Vincent-Buffault (1996).
[22] Nemours, Dupont de. *Philosophie de l'univers*. 1792. p. 95. Apud Anne Vincent-Buffault (1996).

aparece como possibilidade de mulheres de elite se inserirem no circuito literário, artístico e filosófico.

> As sociedades de ordem e o mundo feudal repousavam sobre a superioridade hierárquica dos homens sobre as mulheres, nelas primando a relação de homem para homem, que se misturava a laços de dependência, de clientela, de solidariedade. No momento em que essa ordem se transforma, instauram-se lugares de mistura dos sexos, inicialmente associados aos modelos de corte. Eles se diferenciam destes últimos pouco a pouco, à medida que a esfera pública literária se firma, paralelamente às instâncias oficiais (Vincent-Buffault, 1996, p. 146).

Até a chegada do século XVIII, as amizades da maturidade foram consideradas parâmetro da amizade ideal (Vincent-Buffault, 1996). A intensidade e fugacidade atribuída aos mais jovens era hierarquicamente oposta à perfeita amizade conferida à idade da sensatez e da solidez dos sentimentos. A juventude, no entanto, parece ter encontrado uma nova conotação a partir do século XVIII. De "irritáveis, impacientes e estouvados, agitados pelo turbilhão das paixões", à juventude passa a ser atribuído "um coração novo, vitalidade, um entusiasmo intacto, uma alegria de realizar", conforme diz Vincent-Buffault (1996, p. 103) da definição de ser jovem por Diderot.

Essa reformulação da juventude nos séculos XVIII e XIX se dá entre o surgimento de novas abordagens da educação na infância e juventude e de proteção da criança, ao que retornamos em nossas discussões sobre literatura no Capítulo 2.

Situada entre a infância e suas brincadeiras, e os compromissos da vida adulta, a juventude emerge como período transitório que demanda atenção devido sua importância para a formação do indivíduo (Vincent-Buffault, 1996). A formação social dos adolescentes e as amizades da juventude viram alvo de preocupação. Retirá-los da convivência exclusiva de sua família e daqueles que estão ali para servi-los para inseri-los em um meio de semelhantes depende de uma disciplina que evite influências negativas.

> O debate sobre a conveniência de enviar os filhos para o colégio envolve uma escolha delicada: para alguns, mais vale subtrair a criança do universo dos criados, capaz de lhe comprometer os costumes. Para outros, a companhia de jovens da sua idade, que poderiam informá-la sobre os mistérios da vida, é perigosa, a não ser sob uma disciplina sem falha (Vincent-Buffault, 1996, p. 104).

Vincent-Buffault (1996) adere à historização da juventude com marco no século XVIII por Philippe Ariés (1973)[23], para quem o sistema de classificação por idade passa por profunda transformação em decorrência da instauração de um sistema de ensino que requer "métodos e uma gestão rigorosa do tempo" (Vincent-Buffault, 1996, p. 105):

> Com as instituições educativas aparece uma noção nova: a juventude torna-se, por excelência, a idade de aprender. A aquisição de um capital cultural e a preparação para um papel social requerem métodos e uma gestão rigorosa do tempo. O imperativo educativo não é o único em jogo: nos meios aristocráticos e burgueses prospera a ideia de que colégios e conventos permitem aos jovens tecer uma rede de amizades que, além de facilitar o ingresso no mundo, será uma base sobre a qual eles poderão se apoiar durante toda a vida. Esse desejo das famílias de que possam se construir redes próprias para preservar a posição social ou para favorecer a ascensão social de sua progenitura contrasta com as estratégias disciplinares das instituições, que procuram atomizar os indivíduos (Vincent-Buffault, 1996, p. 105).

a) Concepções das idades da vida, b) preocupações educacionais e c) testemunhos registrados em memórias e autobiografias da juventude "permitem compreender como a juventude se torna o período propício às ligações de amizade e a experiência formadora da personalidade nos séculos XVIII e XIX" (Vincent-Buffault, 1996, p. 104). Além da socialização, também às instituições de ensino é delegado parte do papel de educar para o gênero, sendo estes, à época, ambientes que limitavam a interação entre os jovens. Ainda segundo a autora, o gênero tinha implicações sobre a sociabilidade estimulada e também sobre a educação recebida:

> As "sociedades de juventude" envolviam apenas rapazes e permitiam que a dominância hierárquica da condição masculina se afirmasse, por vezes agressivamente. As moças não apareciam em grupo constituído. Conventos e colégios dedicam-se à construção de uma identidade masculina e feminina diferenciada, ainda que tratando os dois sexos no mesmo plano. A lógica da separação dos sexos influi consideravelmente na imagem e na realidade da juventude. A educação das meninas é marcada pelo modelo conventual e pela construção do personagem da moça. A dos meninos, no colégio, já desde o século XVII caracteriza-se pelo modelo militar da disciplina e da fraternidade viril: a primeira figura do adolescente é, segundo Philippe Ariès, a do colegial de uniforme, do soldado, do recruta (Vincent-Buffault, 1996, p. 105).

[23] Ariés, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Seuil, 1973. [História Social da Criança e da Família]. Apud Vincent-Buffault (1996).

Mas às crianças negras não é permitido serem crianças (Lorde, 2019a; Gonzalez, 2020). Como ainda é hoje, o conceito de criança a ser defendida está longe de ser neutro e relaciona os marcadores etários aos de classe, raça, gênero, sexualidade, entrecruzados aos de geolocalização, entre outros. As mesmas nações europeias preocupadas em implantar sistemas educacionais modernos e produzir uma literatura que lhe sirva de apoio adentraram o século XVIII explorando a força de trabalho de populações escravizadas e empregando crianças no campo e na indústria regularmente *pelo menos* até o século XIX.

A prioridade que se passa a reservar à adolescência é perpassada também pelas concepções médicas de puberdade, tema praticamente inexplorado na literatura até ao fim do século XVII segundo levantamento em *La Fabrique du sexe*[24] (Laqueur, 1992 apud Vincent-Buffault, 1996). Da ênfase da semelhança entre os corpos humanos passamos à ênfase da diferença entre homem e mulher, projetados sobre *masculino* e *feminino* como atributos comportamentais.

O sexo é considerado dos mistérios que ameaçam a inocência na qual se deve manter crianças e adolescentes, principalmente na puberdade. A ameaça do sexo como prática e o discurso generalizante sobre as identidades de gênero parecem compor o quadro de parâmetros que explicam a separação das amizades por gênero nos séculos XVIII e XIX (Vincent-Buffault, 1996): "É sobretudo a partir do século XVIII que se constrói o discurso educativo sobre esse risco maior, que Michel Foucault considera um dos grandes conjuntos estratégicos que desenvolvem, a propósito do sexo, dispositivos específicos de saber e de poder". (Vincent-Buffault, 1996, p. 106)

Integrada ao projeto educativo de adolescência formadora, especialmente entre uma aristocracia letrada, a juventude acaba recebendo o status de momento privilegiado para a amizade. Ela também serve para prolongar a inocência, aparecendo como um estágio intermediário entre a infância protegida junto à família e serviçais, e o mundo dos relacionamentos românticos. "Rousseau constrói de fato o modelo da amizade adolescente como etapa essencial da formação da personalidade, da constituição da pessoa, antes da descoberta do amor" (Vincent-Buffault, 1996, p. 108). Se as ligações eletivas entre jovens são incontroláveis, a proposta de Rousseau, de acordo com Vincent-Buffault (1996), seria substituir a amizade entre pares pelo afeto pelos educadores, em detrimento do exercício de autoridade por pais e mestres conforme exercido na infância.

[24] Laqueur, Thomas. *La Fabrique du sexe*:essai sur Le corps et le genre en Occident.Gallimard, 1992. Apud Vincent-Buffault (1996).

Essa “pedagogia da proximidade e da confidência” não se cumpre, no entanto, em toda e qualquer instituição educativa, sendo preterida em relação à regulação de circulação e afetos principalmente entre as mais “austeras” (Vincent-Buffault, 1996, p. 108). Já nas famílias, parece competir à mãe estabelecer vínculo semelhante com as jovens filhas.

“A reunião em lugar fechado de crianças e jovens suscita a inquietação dos especialistas, que procuram sanar seus males por meio de dispositivos classificatórios e disciplinares próprios para facilitar a aprendizagem e a vigilância” (Vincent-Buffault, 1996, p. 109). É ao longo dos séculos XVIII e XIX que se implanta a classificação e organização dos estudantes por idade e percurso escolar – embora saibamos que esta é ainda privilégio de instituições de ensino com estruturas consideradas adequadas às estratégias modernas de ensino. As instituições para meninos inspiram-se nos modelos militares de vigilância dos mais jovens pelos mais velhos e os conventos contam com um sistema que mescla maternalidade, disciplina e amizade, ambientes em que se estabelece vigilância recíproca[25] (Vincent-Buffault, 1996).

Vincent-Buffault (1996) não atribui a vigilância e perseguição contra a masturbação à guerra à homossexualidade, ainda sem nome, ao longo dos séculos XVIII e XIX, mas sim a uma preocupação com a sociabilidade do sexo que encontra propósito no casal heteronormativo. Não porque não sejam condenadas as práticas amorosas entre pessoas do mesmo gênero, mas porque “a lei do silêncio cerca esses ‘vícios que não têm nome’, pois por muito tempo o imperativo de salvaguardar a inocência, evitando dizer o *inominável*, predominou sobre as advertências, que corriam o risco de serem incitadoras” (Vincent-Buffault, 1996, p. 113, grifo da autora). É apenas no fim do século XIX que a discrição sobre essas práticas se afrouxa e passam a eclodir escândalos em torno da homossexualidade. Essas preocupações abordadas por Vincent-Buffault (1996) tratam principalmente da sexualidade dos meninos, visto que dizem respeito a eles a maior parte dos exemplos empregados para tratar sobre os ambientes educacionais.

A intensidade das relações entre adolescentes do mesmo gênero torna-se alvo de preocupação ao longo da segunda metade do século XIX de modo que se abranda o

[25] Revoltas contra a disciplina tornam-se comuns nos séculos XVIII e XIX e surgem possivelmente como resposta ao sistema educativo emergente, de “controle permanente que se apóia em um modelo panóptico” (Vincent-Buffault, 1996, p. 111). O exército intervém para encerrar rebeliões juvenis e as relações entre jovens são menos encorajadas que no modelo medieval de colégio. Há recusa de castigos corporais, assim como respostas dos jovens a eventos sociopolíticos. “Emerge a noção de que a época da adolescência e a atmosfera ideológica que a viu desabrochar determinam a visão de mundo do adulto, ainda que ao preço de reajustes e renúncias” (Vincent-Buffault, 1996, p. 112).

isolamento da juventude por gênero: “o adolescente pode ignorar a perversão que existe nas amizades apaixonadas, mas o adulto carrega para sempre em sua memória as marcas de práticas ambíguas” (Vincent-Buffault, 1996, p. 115). O flerte passa a ser permitido e a amizade perde sua função de preâmbulo ao estágio de amadurecimento afetivo-sexual, pois passa a ser vista como ameaça ao amor heterossexual. “Os perigos da co-educação dos sexos são menores que os dos internatos para meninas e para meninos. As sociedades exclusivamente masculinas ou femininas são moralmente inferiores aquelas de homens e de mulheres” (Dugas, 1895[26] apud Vincent-Buffault, 1996, p. 114). Concomitantemente, há preocupações acerca do despertar precoce da sexualidade ou da indiferença ao sexo, da masculinização das meninas e da efeminação dos meninos.

A intimidade nas relações de amizade torna-se objeto de temor e o individualismo encorajado pelas instituições escolares concerne apenas à concorrência meritocrática, não abrangendo a constituição da personalidade a partir do contato consigo e com o outro fora de atividades preestabelecidas e competições coletivas. A rigidez dos mestres e das instituições, no entanto, não é suficiente para evitar que os laços de afinidade se estreitem entre os jovens, que adotam variados critérios para estabelecer vínculos:

> Dominam, contudo, a vontade de tudo se dizer, sem artifício nem máscara, e a alegria de nascer enfim para a expressão de si. Libertada de certo comedimento na formulação dos sentimentos e da modéstia que convém às crianças bem-educadas, a correspondência entre amigos é reação à contenção dos afetos, afirmação de uma identidade própria (Vincent-Buffault, 1996, p. 117).

“Impressiona ver que se atualiza, entre os adolescentes do século XIX, o tom sentimental, lírico e intenso que os correspondentes adultos do século XVIII empregavam” (Vincent-Buffault, 1996, p. 119). Enquanto o amor recebe o prestígio antes reservado às amizades na vida adulta, a adolescência como período entre a inocência da infância e a maturidade sexual confere à amizade a efusão da qual já desfrutara outrora:

> À amizade espiritual soma-se a confissão dos devaneios amorosos e dos desejos secretos, tanto quanto arroubos de austeridade religiosa. Os confessores não são suficientes para libertar essas jovens almas de seu tormento: confessando-os mutuamente, eles encontram o meio de cimentar sua amizade partilhando os recônditos mais secretos de seu ser. Presas igualmente das auto-imposições inculcadas, a passagem à expressão permite-lhes romper o isolamento e os tormentos da culpa. O tom lírico e sentimental

[26] Referência não encontrada em Vincent-Buffault (1996).

> das declarações de amizade é acompanhado de um ideal místico de fusão das almas e de efusão dos corações (Vincent-Buffault, 1996, p. 118).

Com o estudo de elaborações memorialistas, escritos filosóficos e ficcionais, Vincent-Buffault (1996) observa como seus escritores concomitantemente constroem modelos de amizade e são constituídos por eles, "igualmente difusores e permutadores de representações" (Vincent-Buffault, 1996, p. 123), permitindo-nos construir as presentes inferências sobre como essas relações se atualizaram entre os séculos XVIII e XIX, ainda que entre uma elite *ilustrada* européia. A correspondência ocupa um espaço de "solidão habitada", de conhecimento e partilha de si (Vincent-Buffault, 1996, p. 120):

> A amizade juvenil participa dessa conquista da intimidade que, sem ser um direito, torna-se um exercício que a vida familiar por vezes permite. A multiplicação de diários íntimos, das correspondências e dos poemas de adolescentes no século XIX atesta isso, ainda que o segredo dos escritos e das correspondências dependa dos pais. Desde que estes aprovem a escolha, a amizade privilegiada parece um bom meio de favorecer o desenvolvimento da personalidade (Vincent-Buffault, 1996, p. 120).

Ainda que objeto de temor em instituições educativas mais austeras, as amizades íntimas permaneceram estimuladas no século XIX sob a vigilância branda das famílias. "Entre risos e lágrimas partilhadas, carícias e abraços, elas vivem o intervalo das amizades juvenis, das 'intimidades de moças' que seus casamentos não tardarão a dissolver" (Vincent-Buffault, 1996, p. 121). Em 1780, Manon escreve a Sophie Cannet, sua amiga íntima:

> Solteira e livre, fui antes de tudo amiga franca e devotada, sempre franca e sincera; hoje sou esposa, essa relação torna-se a primeira, e tu estás apenas em segundo plano. Meu confidente, meu amigo, meu guia e meu apoio encontra-se ao meu lado; dever, inclinação se reúnem e se confundem (Vincent-Buffault, 1996, p. 156).

"A hierarquia das afeições" (Vincent-Buffault, 1996, p. 156) é, assim, reordenada a partir desse processo que tanto subalterniza os relacionamentos possíveis entre mulheres quanto permite às mulheres, enquanto membros de um casal heterossexual, desfrutar de ambientes de sociabilidade mista.

Como buscamos desenvolver ao longo deste primeiro capítulo teórico, as formas como apreendemos o gênero, a raça, a sexualidade e as relações sobre as quais estas têm implicação são consequência de processos históricos localizados e não emergências naturais. Nesse sentido, à medida que o gênero perde relevância como princípio de diferenciação intelectual, a

normalização contínua da heterossexualidade autoriza a amizade entre cônjuges e promove o afastamento da mulher que ocupa o papel de esposa e/ou mãe na família nuclear daquelas com quem mantém relações apenas eletivas, isto é, não legalizadas pelo Estado, não orientadas por laços de família ou por relações de necessidade.

2 PARA ANALISAR *SHADOW AND BONE*

Como desenvolvemos no Capítulo 1, recorremos à heteronormatividade e à amizade como conceitos-chave para entender gênero e sexualidade. Para investigar como discursos sobre gênero e sexualidade se atualizam em *Shadow and Bone*, no entanto, consideramos útil entender que esta não é apenas uma ficção seriada televisiva original de um serviço de *streaming* audiovisual[27], mas também a adaptação de um universo fantástico criado em obras de uma literatura endereçada a meninas.

Historicamente, adaptações sofrem de certo desprestígio. A transposição da literatura para o cinema é assombrada pelo discurso da falta e pelo apelo à fidelidade a um original da qual o filme permaneceria sempre devedor. Quando entendida através das leituras do dialogismo de Bakhtin e da intertextualidade em Genette, como faz Robert Stam (2006), a adaptação da literatura no audiovisual pode ser vista por uma perspectiva que descentraliza o discurso moralista da *perda*. Entre os procedimentos comuns ao gesto adaptativo, que incluem uma série de operações de seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação e transculturalização para a transformação do romance original, Stam (2006, p. 50) enfatiza como original e adaptação são, ambos, "expressões situadas", produzidas e transmitidas cada qual em um meio e em um contexto histórico e social específico:

> O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante (Stam, 2006, p. 50).

As séries têm se mostrado materialidade privilegiada para adaptações literárias conforme tecnologias avançam permitindo menores custos de produção e o prestígio dessas produções avança de modo a conquistarem mais investimento (Silva, 2014). Ainda, como lembra Marcio Serelle (2023), o maior tempo de tela favorece que mais eventos e personagens resistam à seleção necessária para transpor centenas de páginas (às vezes milhares) em oito

[27] Dedicamos o Capítulo 3 desta tese à construção de *Shadow and Bone* como uma ficção seriada televisiva e um produto sob o selo de Original Netflix.

horas de tela, por exemplo. Diante os modos de narrar fomentados pela poética da série contemporânea (Mittell, 2012, 2015), Serelle (2023 p. 21) propõe que "a ficção seriada contemporânea levou a adaptação a outro estágio, não mais marcado pela contração da trama ou da psicologia das personagens, mas pela expansão do universo ficcional". O autor considera que estrutura narrativa audiovisual dilatada e intrincada comum à série contemporânea, caracterizada por confluências entre o episódico e o serial, possibilita a expansão de universos literários por meio de artifícios narrativos como giros no protagonismo, aprofundamento da psicologia das personagens, criação e desenvolvimento de histórias fundadoras do mundo ficcional, jogos temporais, entre outros. Assim, "a adaptação na série contemporânea confronta a percepção, ainda atual, de que transposições audiovisuais necessariamente reduzem romances e novelas, no que se refere ao enredo ou à complexidade das personagens" (Serelle, 2023, p. 34). A fração e giros dos protagonismos podem operar também a favor de uma democratização das populações ficcionais (Serelle, 2023), tendo em vista também atualizações nos modos de fruição e engajamento das audiências sob contextos sociais e políticos em constante revisão. Stam (2006, p. 48) sugere que ao transitarem entre culturas e temporalidades, as adaptações "se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção". Assim, cada recriação de um romance permite revisitar não apenas seu período e cultura de origem, como também diz do momento e da cultura de seu contexto de adaptação.

> "Cada era", escreve Bakhtin, "reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação". A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação (STAM, 2006, p. 48-49).

Livros e série de TV, entendidos aqui como textualidades, emergem de uma trama textual cujos limites não se pode precisar sem se estabelecer recortes intencionais e cujos contextos não são mais que tentativas de organizar narrativamente sua emergência. Nesse sentido, entendemos essas obras também como vestígios, rastros de um certo estado das coisas de cada tempo-espaço de produção e distribuição, que é o que mobiliza esse estudo mais do que qualquer análise de aspectos formais de uma ou outra materialidade midiática. Interessa aqui compreender como a primeira temporada de *Shadow and Bone* se relaciona

com as séries literárias que lhe servem de fonte: que aspectos delas recuperam, que elementos expandem e quais suprimem, modificam, tendo em vista contextos temporais e midiáticos.

No entanto, como fazemos nesta e nas seções subsequentes deste trabalho quando analisamos e discutimos sobre obras da ficção literária e televisiva, temos em mente não só o objeto como se *pronto*, *acabado*, ao qual lançamos mão em nossas leituras; mas mantemos em vista também como o público que ele espera alcançar incide sobre sua configuração – além das possibilidades tecnológicas e dos interesses comerciais.

> Por agora, observemos que toda a ficção narrativa é necessária e fatalmente rápida, pois, ao construir um mundo que inclui miríades de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Antes sugere e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. No fim de contas (como já escrevi algures), todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça parte do seu trabalho. O problema que não seria, se um texto tivesse de dizer tudo o que seu destinatário deve compreender – nunca mais chegaria ao fim (Eco, 2019, p. 9).

Conforme apropriadas por Umberto Eco (2019), a noção de *leitor modelo* se distancia da de *leitor-empírico* à medida que tem em vista quem o texto vislumbra como leitor ideal em sua execução, em vez daquele que realiza uma leitura específica e pessoal de determinada obra. Quem lê, assim, não apenas dá sentido aos textos no ato de leitura, como está implicado na criação de seu universo ficcional. Entretanto, interpretar é diferente de *usar um texto*, pois "o devaneio não é uma coisa pública" (Eco, 2019, p. 17).

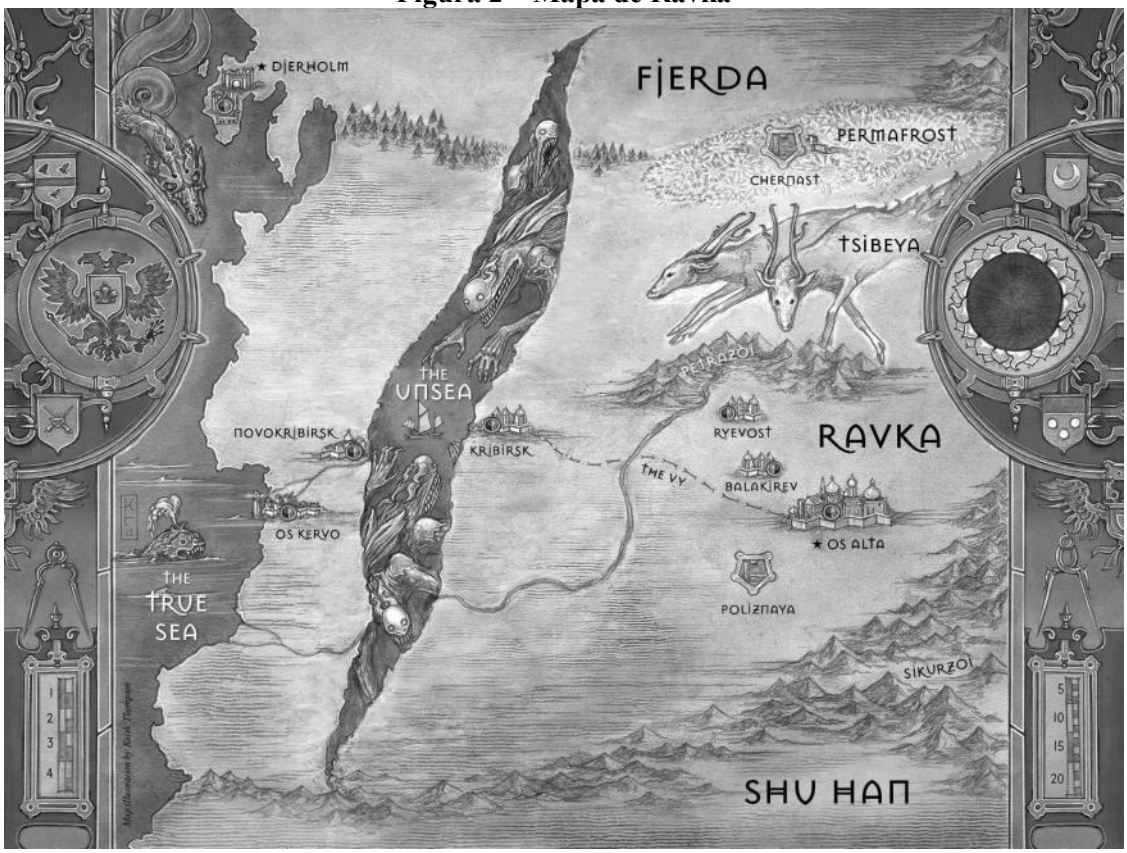
Assim, para analisar *Shadow and Bone* enquanto materialidade apenas artificial e temporariamente estabilizada, que se constrói não apenas em relação às tradições de seu próprio gênero ficcional e de sua tradição como linguagem, mas também em relação aos sujeitos convocados pelo texto a completarem e expandirem seu sentido, começamos pela apresentação da obra que lhe dá origem, contextualizada de acordo com seu gênero literário e pessoas leitoras almejadas, conforme apresentados neste capítulo.

2.1 Enredo inicial

Romance inaugural de Leigh Bardugo e primeiro volume da trilogia Grisha, *Sombra e Ossos* narra a história de Alina Starkov, uma órfã de guerra assistente de cartografia do Primeiro Exército de Ravka – um país dividido em dois pela Dobra das Sombras, "uma

nuvem sombria e disforme" que separa a área costeira do restante do país, isolando-o do mar (Bardugo, 2021, p. 20). Em guerra há mais de cem anos em suas fronteiras norte e sul, a altamente militarizada Ravka está dividida por este *Não Mar* obscuro que abriga criaturas assassinas há aproximadamente quatro séculos (Figura 2). A oeste, as cidades portuárias permitem o comércio e entrada de mercadorias no país. A leste da Dobra, se concentram o Primeiro e o Segundo Exército do Rei e também a capital Os Alta, onde o Grande Palácio abriga a família real.

Figura 2– Mapa de Ravka



Fonte: www.leighbardugo.com/Grishaverse/ravka-map/

Ravka tem seu poder ameaçado não só pelas guerras com os países fronteiriços Fjerda e Shu Han, mas também pelo conflito de interesses dentro de seu território. A Ravka Oriental, *tradicional*, tem seu regime e extensão territorial ameaçados pelo poder bélico e tecnológico de seus inimigos externos e pelo desenvolvimento a oeste do mercado financeiro (Ravka Ocidental) – sobre o qual se vê mais em *Six of crows*: Sangue e Mentiras (2015) e *Crooked Kingdom*: Vingança e redenção (2016), da duologia Ketterdam.

Enquanto o Primeiro Exército é formado por *Otkazat'sya*, pessoas sem poderes, o Segundo Exército concentra os Grishas de Ravka, homens e mulheres com a habilidade de manipular elementos naturais (ar, fogo e água), materiais compostos (como madeira e plantas, metal, vidro, pedra ou produtos químicos, entre outros) ou mesmo o corpo humano (o modificando, danificando ou restaurando-o). Os Grishas estavam sujeitos à desconfiança e perseguição em Ravka até um poderoso Conjurador das Sombras, o *Darkling,* incorporá-los ao exército do Rei, recrutando-os ainda na infância como soldados, sob a proteção real. Perseguidos pela elite militar de Fjerda – os *Drüskelle*, Grishas são considerados bruxas e bruxos no país ao norte de Ravka. Ao sul, em Shu Han, são capturados e tornados objetos de estudos científicos com fins comerciais e bélicos.

A criação da Dobra das Sombras pelo *Darkling* há quatrocentos anos, assim como os privilégios concedidos ao Segundo Exército, contribuíram para a manutenção de um sentimento de desconfiança em relação aos Grishas. E apenas uma Conjuradora do Sol – uma *Sankta* prometida pelas lendas e eternizada em livros infantis como *A Vida dos Santos* – poderia invocar a luz necessária para destruir este *Não Mar* ameaçador. Quem poderia ser essa Grisha com habilidades nunca vistas fora dos contos infantis, se não Alina Starkov?

2.2 Os *clássicos* da literatura infantil

A literatura infantil tornada *clássica* em nosso mundo também tem no folclore a origem de seus contos. O mágico, o mítico e o religioso permeiam a história e a tradição da literatura para crianças e jovens, e se entrelaçam também na obra de Leigh Bardugo. Como recupera Nelly Novaes Coelho (1985) em *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*, desde as origens da literatura popular europeia à literatura infantil que vai se desenvolver a partir do séc. XVII, o aspecto moralizante está estritamente atrelado à intencionalidade do registro e criação dessas narrativas.

Ainda que o simbólico na produção artística convide cada um a completar o sentido à sua forma, a finalidade majoritariamente *educativa* das literaturas popular e infantil acentua a interdependência comum entre os valores vigentes da sociedade de uma época e de sua produção artística. Uma crítica especializada considera que essas literaturas têm como prioridade preparar crianças e jovens para o que os adultos esperam deles – em detrimento de

maiores investimentos sobre o entretenimento e a estética nessas obras (Coelho, 1985; Gregorin Filho, 2012).

Assim, entendemos que, historicamente, oferecem um lugar privilegiado para a investigação do tempo e espaço em que emergem. Entretanto, os textos dessa literatura clássica que nos alcançam ainda hoje, não permaneceram, obviamente, inalterados diante a passagem do tempo. Ao contrário, cada adaptação diz do entrelaçamento entre resgates e atualizações de discursos sociais, possibilidades tecnológicas e experimentações estéticas, por exemplo.

Nas origens dos clássicos da literatura infantil está uma literatura popular europeia que se apropria de um fabulário *oriental* persa, árabe, hindu, sírio... que se espalha pela Europa medieval com coletâneas de narrativas que já extrapolavam o cotidiano, ultrapassando os limites do conhecido e do compreensível, enquanto revelavam e transmitiam também os valores que defendia-se hegemônicos em suas sociedades (Coelho, 1985). O aspecto moralizante dessas narrativas orientais se encontra com os interesses civilizatórios do cristianismo, tornando-se o caráter edificante, didático e sentencioso marcas das fábulas medievais (Coelho, 1985). Dos contos maravilhosos que na Idade Média conjugaram narrativas de um oriente místico às de um ocidente civilizador em construção descende, assim, a prosa novelesca europeia (Coelho, 1985). O relato *exemplar*, isto é, a título de exemplo, tenderia a encontrar maior circulação. Tais contos eram largamente utilizados pelos pregadores cristãos, em detrimento da originalidade de prosas mais sofisticadas. Como nos diz Coelho (1985, p. 27), "a intenção moralizadora foi a pedra de base de praticamente toda a produção artística medieval".

Se o que poderíamos chamar de uma literatura infantil *clássica* hoje nada mais seria do que criações em cima do folclore de países da Europa a partir do séc. XVII, podemos dizer também que os registros de literatos como Perrault, Grimm e Andersen se aproximam ou se afastam conforme reverberam o espírito de sua época. De acordo com Coelho (1985, p. 65), o francês Charles Perrault (1628-1703) se dedica à literatura popular, "menosprezada pelo ideal estético de seu tempo", para afirmação de um maravilhoso cristão assentado no idioma e nas fábulas francesas, em uma "*reação contra a autoridade dos clássicos da Antiguidade greco-romana* que se havia transformado em modelo exclusivo da arte, desde o Renascimento" (grifo da autora).

> Perrault tinha cerca de sessenta anos de idade, quando se dá esse seu repentino voltar-se para o folclore francês, ignorado dos círculos cultos mas, na verdade, onipresente e extremamente vivo no cotidiano do povo em geral. Obrigado, pela polêmica que ele mesmo desencadeou, a buscar razões que justificassem a superioridade dos "modernos" franceses sobre os "antigos" grecolatinos, é natural que tenha ido buscar a autoridade dos "antigos" franceses para opô-los aos da Antiguidade Clássica (Coelho, 1985, p. 65).

Assim, Perrault não se volta para a literatura folclórica a partir de uma preocupação com a infância. A própria *literatura infantil* ainda não existia. Mas do objetivo inicial de demonstrar uma equivalência entre os "antigos" franceses em relação aos "antigos" grecolatinos, extraiu também um desejo de entreter e de orientar a formação moral de crianças: "Quanto à Moralidade, escrita em versos, que encerra cada estória, aponta sempre para as *normas de comportamento* que facilitariam o sucesso da pessoa junto aos demais ou lhe evitariam dissabores" (Coelho, 1985, p. 69, grifo da autora). Perrault reunirá em sua coletânea em prosa publicada em 1697 os contos: 1. A Bela Adormecida No Bosque (*La Belle au Bois Dormant*); 2. Chapéuzinho Vermelho (*Le Petit Chaperon Rouge*); 3. O Barba Azul (*La Barbe-Bleue*); 4. O Gato de Botas (*Le Maître Chat ou Le Chat Botté*); 5. As Fadas (*Las Fées*); 6. A Gata Borralheira ou Cinderela (*Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre*); 7. Henrique, o topetudo (*Riquet à la Houppe*); 8. O Pequeno Polegar (*Le Petit Poucet*) e, em edição posterior, ele inclui também A Pele de Asno; Os Desejos Ridículos e Grisélidis (Coelho, 1985).

Entre 1812 e 1822 os folcloristas alemães Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm publicaram o volume *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* (*Kinder unde Hausmaërchen*), em que reúnem o folclore de origem germânica e outros assimilados pelo povo alemão (Coelho, 1985): A Bela Adormecida; Os Músicos de Bremen; Os Sete Anões e a Branca de Neve; O Chapeuzinho Vermelho; A Gata Borralheira; As Aventuras do Irmão Folgazão; O Corvo; Frederico e Catarina; Branca de Neve e Rosa Vermelha; O Ganso de Ouro; A Donzela que não tinha mãos; O Pescador e suas Esposas; A Dama e o Leão; A Alfaiate Valente; Os Sete Corvos; O Rato, o Pássaro e a Salsicha; A Casa do Bosque; O Lobo e as Sete Cabras; A Guardadora de Gansos; O Príncipe Rã; O Caçador Habilitado; Olhinho, Dois olhinhos, Três olhinhos; O Lobo e o Homem; O Príncipe e a Princesa; A Luz Azul; O Lobo e a Raposa; O Enigma; A Raposa e a Comadre; A Raposa e o Gato; Margarida, a Espertalhona; A Alface Mágica; As três Fiandeiras; João Jogatudo; A morte de Franguinha; A Velha do Bosque; O Prego; Joãozinho e Maria; O Diabo e a Avó; O Senhor Compadre; João, o Felizardo; O Pequeno Polegar.

Se Perrault começou a escrita de seus contos em verso, antes de criar sua coletânea final em prosa, os Irmãos Grimm publicaram seus contos quando o culto e o popular já passavam a se encontrar no romance. A infância, também no século XIX, começa a ser percebida como um período com demandas específicas e passa a suscitar uma nova preocupação com a formação das crianças. Ainda que ambos os autores buscassem recuperar o folclore e afirmar a língua de seus países com suas produções, os Grimm também se preocupavam em suavizar a violência em suas narrativas para que se adequassem melhor às consciências infantis, além de conferirem a elas finais otimistas, mais apropriados à mentalidade de seu tempo (Coelho, 1985). Em Perrault, Chapeuzinho Vermelho termina com a menina e a avó devoradas pelo lobo. Nos Irmãos Grimm, o caçador as retira vivas da barriga do lobo, que morre com a barriga cheia das pedras deixadas lá pelo caçador.

O nacionalismo romântico popular alemão repercutiu também sobre a produção do dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1975). Seus contos se apropriaram menos dos mundos fantásticos (como fazem os Grimm) do que descortinam o maravilhoso a partir de narrativas do cotidiano. Ainda que tenha recorrido à literatura popular conservada pela tradição oral ou em manuscritos, também criou a partir daquilo com o que se deparava na realidade comum. Seus 168 contos publicados entre 1835 e 1872 incluem: O Patinho Feio; Os Sapatinhos Vermelhos; A Rainha da Neve; O Rouxinol e o Imperador da China; O Soldadinho de Chumbo; A Pastora e o Limpador de Chaminés; A Pequena Vendedora de Fósforos; Pequetita; Os Cisnes Selvagens; A Roupa Nova do Imperador; O Companheiro de Viagem; O Homem da Neve; João e Maria; João Grande e João Pequeno, entre outros.

Salva uma exceção, não há fadas nos contos de Andersen. O Mal não advém da magia e do desconhecido, mas está integrado ao sistema das coisas. Embora tenha entre seus contos aqueles com desenlace feliz (conquistado entre provações), "a *derrota final* da personagem é quase a regra" (Coelho, 1985, p. 122).

Em A Menina dos Fósforos, uma *pobre menininha* anda descalça e mal agasalhada pelas ruas congeladas durante a véspera do Ano Novo, evitando voltar para casa por medo de apanhar de seu pai depois de não ter vendido nenhuma caixa de fósforos naquele dia. Com fome e frio, tenta se aquecer encolhida entre duas casas enquanto o aroma de carne assada percorre a rua. Conforme acendia cada fósforo da caixinha que trazia em seu avental, a luz a aquecia e a transportava para perto de um fogão aceso, de uma mesa posta ou de uma árvore de Natal, mas conforme o fogo de cada fósforo se extinguia, se esvaziava também cada visão. Até que ela acendeu um fósforo que lhe mostrou sua avó, "a única que tinha sido bondosa

com ela" (Andersen, 1994, p. 68). Nos braços da avó, ela voou para onde não havia mais frio, fome e sofrimento. O conto termina com a menininha, que não recebe um nome do autor, no *Paraíso*, enquanto seu corpinho congelado de frio tinha ficado encolhido entre as casas com um pacote de fósforos quase totalmente queimado no colo e um sorriso nos lábios. As linhas finais do conto proclamam: "'Ela só queria se manter aquecida!' alguém disse. Mas ninguém sabia que coisas lindas ela tinha visto, ou com que esplendor ela tinha entrado no Ano Novo com a sua avó idosa." (Andersen, 1994, p. 70).

Isto é, por detrás do maravilhoso nos contos de Andersen, o espírito romântico-liberal contemporâneo à sua obra aparece na denúncia do mal que a humanidade produz para si mesma, diferentemente dos contos que o precedem, como os de Perrault e Grimm, em que o Mal advinha do sobrenatural e, nos últimos, em que o final feliz *neutraliza* a violência (Coelho, 1985). Podemos dizer que ainda hoje persiste algo dessa aproximação entre delicadeza e sensibilidade no maravilhoso assentado em ambientes mais realistas, como nos contos de Andersen. Em contraposição, a violência parece mais direta e *crua* na apresentação de mundos fantásticos, sejam os de inspiração ancestral ou distopias futuristas. Nas primeiras, geralmente há as ameaças do desconhecido, do sobrenatural. Nas últimas, das tecnologias. Em ambas, o temor da Natureza.

Há séculos, o fantástico tem estado circunscrito às margens da produção artística à qual é atribuído maior valor cultural. Com origem na tradição oral dos povos e no universo lúdico infantil, seus contos não desfrutam do mesmo prestígio conferido aos clássicos da Antiguidade greco-romana, resgatados durante o Renascimento europeu e, posteriormente, ofuscados pelo avanço do Romantismo em direção ao Realismo e ao Naturalismo (Coelho, 1985).

Encontramos em Coelho (1985) também outras referências a como os textos tornados clássicos se atualizam ao serem adaptados em diferentes tempos, mesmo quando mantêm sua forma literária. O primeiro é Robinson Crusoé, de Defoe, em que a autora elenca mudanças realizadas entre uma versão de Terra Senna publicada em 1952 pela editora Minerva e outra versão por Paulo Bacellar, publicada em 1970 pela Editora Ouro. Citemos aqui a mudança de tratamento conferida ao combate entre um homem branco da companhia de Crusoé e um nativo que se perde de sua tribo:

> Assistimos a uma luta empolgante. O selvagem, vendo-se encurralado, lançou-se ao ataque, utilizando o mesmo sabre de madeira com que matava suas vítimas. Apesar de fraco, o espanhol lutava sem esmorecimento e

> conseguira ferir várias vezes o inimigo, – também muito jovem *e não menos valente do que ele*. Assim, procurando tirar o máximo rendimento de suas armas, o homem civilizado e o primitivo empreendiam o mais encarniçado combate. O europeu, em desvantagem, estava a ponto de perder a arma branca – que o selvagem brutalmente arrancara de sua mão – quando conseguiu sacar a pistola e a queima-roupa disparou-a sobre o inimigo, matando-o.
> Todos nós lamentamos não ter podido contar com aquele bravo guerreiro no nosso grupo, pois sua coragem e valentia despertaram grande admiração. Não se poderia, porém, censurar o espanhol por tê-lo morto, se não o fizesse teria morrido em seu lugar (Defoe, 1970, p. 115 apud Coelho, 1985, p. 93, grifo da autora).

Muito diferente desta, é a versão de Terra Senna de tal excerto, onde se lê apenas:

> Juntamente com o seu salvador e Sexta-feira, que vieram em seu socorro, Christianus (o espanhol salvo) caiu sobre os poucos índios que ainda restavam na praia! O espanhol, apesar de fraco, era valente e lutava para valer, encarniçadamente mesmo, *chegando a matar um selvagem* que o atacara diretamente (Defoe, 1952, p. 89 apud Coelho, 1985, p. 93, grifo da autora).

Coelho (1985) identifica na adaptação publicada em 1970 pela Editora Ouro um tratamento moral provavelmente estranho a Daniel Defoe e aos homens brancos de seu tempo em relação aos povos nativos dos países colonizados pelos europeus. Em *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, ela observa o desaparecimento da "indignação raivosa" presente no romance satírico do autor irlandês (Coelho, 1985, p. 95), à medida que suas traduções e adaptações para a literatura infantil e juvenil enfatizam o pitoresco ou o fantástico, em detrimento do amargor crítico do autor[28].

Ainda que neste trabalho, quando tratamos da prática da adaptação, estejamos pensando-a principalmente na transposição entre literatura e audiovisual, Coelho (1985) nos diz de como a historicidade interfere nesse processo mesmo dentro de uma mesma linguagem, no caso, a literária. Podemos perceber, assim, que adaptações podem dar voz não só ao que acredita-se que uma pessoa autora queira dizer, mas ao que se considera que os "tempos pedem" (Coelho, 1985, p. 91).

[28] Nas palavras de Coelho (1985, p. 96-97): "Devido à inegável crueldade que transparece da linguagem satírica escolhida por Swift (e que mais do que atacar a Inglaterra da época, denunciava as misérias morais da Humanidade), caberia perguntar como tal obra se transformou em Literatura Infanto-Juvenil e tem sido festejada por esse público jovem em todo mundo. Como já dissemos, todo o amargor contido nessa verdadeira alegoria da luta pelo poder ou das injustiças que governam as relações entre os homens, desapareceu por completo nas adaptações que selecionaram apenas o pitoresco das aventuras. Foi, sem dúvida, esse pitoresco ou esse fantástico (que joga com a relatividade dos tamanhos, formas, valores, etc.) que garantiu o sucesso universal alcançado pelo livro".

2.3 Literatura para juventude

Se a ficção, no geral, já contribui para prescrever normas, gratificações e punições para atributos e comportamentos, a ficção endereçada a crianças e jovens tende a desfrutar de um caráter ainda mais utilitário. Assim como a própria escola é criada para atender aos interesses dos adultos, a literatura para jovens serve para contribuir com o preparo deles para dar continuidade ao mundo como já projetado (Gregorin Filho, 2012). Em um levantamento histórico sobre a literatura *Young Adult* nos Estados Unidos, Michael Cart (2010) menciona a abordagem da literatura para jovens como uma escada de desenvolvimento da leitura (para uma transição da literatura infantil à adulta), em uma analogia à teoria de tarefas de desenvolvimento do psicólogo Robert J. Havighurst

> que parecia sugerir que, para os adolescentes escalarem com sucesso a escada do desenvolvimento pessoal desde a infância até a idade adulta, eles devem completar com sucesso sete tarefas distintas na vida: (1) alcançar relacionamentos novos e mais maduros com companheiros de idade de ambos os sexos; (2) alcançar papéis sociais masculinos ou femininos; (3) aceitar seus físicos e usar seus corpos de forma eficaz; (4) alcançar a independência emocional dos pais e outros adultos; (5) preparar para o casamento e a vida familiar; (6) preparar para carreiras econômicas; e (7) adquirir um conjunto de valores e um sistema ético como um guia para o comportamento (isto é, desenvolver uma ideologia que leve a um comportamento socialmente responsável). "Realizar [as tarefas]", afirmou, "leva à felicidade e ao sucesso nas tarefas posteriores, enquanto o fracasso leva à infelicidade do indivíduo, à desaprovação da sociedade e à dificuldade nas tarefas posteriores"[29] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

Nelly Novaes Coelho (1985) enfatiza o caráter artístico das obras destinadas a crianças e jovens ao ostentarem o título de literatura. Contudo, tanto ela quanto José Nicolau Gregorin Filho (2012) destacam como o didático historicamente se sobrepõe ao estético nesse tipo de produção, tornando-se uma das características do fazer literário para a juventude. Essa percepção é ecoada por Cart (2010) ao se referir às publicações em capa dura voltadas para o

[29] No original: "which seemed to suggest that if teenagers are to successfully climb the ladder of personal development from childhood to adulthood, they must successfully complete seven distinct life tasks: (1) achieve new and more mature relations with age mates of both sexes; (2) achieve masculine or feminine social roles; (3) accept their physiques and use their bodies effectively; (4) achieve emotional independence of parents and other adults; (5) prepare for marriage and family life; (6) prepare for economic careers; and (7) acquire a set of values and an ethical system as a guide to behavior (i.e., develop an ideology that leads to socially responsible behavior). 'To accomplish [the tasks],' he claimed, 'will lead to happiness and to success with later tasks, while failure leads to unhappiness in the individual, disapproval by society, and difficulty with later tasks' " (Cart, 2010, recurso digital).

mercado institucional de bibliotecas e escolas. Gregorin Filho (2012) também alude ao fato de que infância e juventude são categorias sociais situadas no tempo e no espaço, sobre as quais se depositam diferentes expectativas e demandas ao longo da história das sociedades. Se a infância emerge como uma invenção social burguesa, "a família sacralizada surgiu para proteger sua descendência e, para tanto, estabeleceu a escola como lugar de confinamento para moldar o indivíduo ideal, a fim de garantir a continuidade e a ampliação patrimonial da família" (Gregorin Filho, 2012, recurso digital). Assim, a literatura serve para desenvolver as competências consideradas necessárias para a vida adulta, bem como para inculcar valores, contribuindo para o papel da escola como "transmissora da cultura" (Gregorin Filho, 2012, recurso digital).

Como vimos, as clássicas fábulas moralizantes advindas da tradição oral e do folclore francês, germânico e escandinavo dão origem ao que se entende como uma "literatura folclórica" e à "literatura infantil" ou "popular", exercendo uma colonização do gênero que influenciaria produções de outros países da Europa e de territórios colonizados, como Portugal e Brasil (Coelho, 1985, p. 5). Como vimos, a literatura tornada clássica para crianças precede a compreensão da singularidade deste período da vida – o que seria observado com mais preocupação apenas a partir do século XIX (Coelho, 1985). De forma análoga, obras como *Robinson Crusoé* (Daniel Defoe) e *As Viagens de Gulliver* (Jonathan Swift) teriam tornado-se clássicos para a juventude sem a intenção de seus autores, assim como os romances históricos e/ou de aventura como *Notre-Dame de Paris* (Victor Hugo, 1802-1885); *Os Três Mosqueteiros* (Alexandre Dumas, 1803-1870); *Viagem ao centro da Terra* (Júlio Verne, 1828-1905), entre muitos outros. Utilizados com fins pedagógicos, eram adotados por preceptores e instituições de ensino para instruir formalmente seus educandos, geralmente, meninos.

Até o final do século XVIII, a instituição escolar brasileira baseava-se nos padrões pedagógicos e intelectuais aceitos na Europa e convenientes à sociedade portuguesa. Nos levantamentos das histórias das literaturas infantil e juvenil no Brasil, Nelly Novaes Coelho (1985) e José Nicolau Gregorin Filho (2012) enfatizam a influência que Portugal exerceu sobre a literatura destinada a crianças e jovens no país, destacando que Portugal exportava também os padrões franceses e ingleses, hegemônicos na Europa Ocidental.

Já quando tratamos do que se convencionou chamar em inglês de *young adult literature*, Michael Cart (2010) atribuirá aos Estados Unidos seu advento. Embora já no século XVIII se tenha começado "a refletir sobre a etapa da vida em que, entre as brincadeiras

do mundo da criança e os assuntos sérios dos adultos, descortina-se um período ao mesmo tempo transitório e de suma importância para a construção do indivíduo" (Gregorin Filho, 2012, recurso digital), Cart (2010) argumenta que até a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) os Estados Unidos reconhecia basicamente a existência de adultos e crianças.

Até 1900, menos de 12% daqueles entre 14 e 17 anos estavam matriculados na escola, visto que aos 10 anos já costumavam ser incorporados à força de trabalho em período integral. A partir de 1904 a publicação *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education* do psicólogo estadunidense Granville Stanley Hall contribuiria para a disseminação de um vocabulário e de formas de tratamento específicas ao período de transição da infância à vida adulta (Cart, 2010). A escolarização dos adolescentes no país cresce gradativamente nas décadas seguintes, mas a Crise de 1929 também teria um papel a desempenhar no afastamento deles do mercado de trabalho e seu ingresso crescente nas salas de aula. Estima-se que 75% daqueles entre 14 e 17 anos estariam frequentando o ensino médio em 1939 e mais da metade daqueles com 17 anos estariam obtendo seus diplomas em 1940 (Rollin, 1999 apud Cart, 2010).[30] A convivência escolar diária promoveria a emergência de uma cultura jovem centrada no ensino médio (Cart, 2010), e o reconhecimento do novo contexto para as experiências românticas da juventude oportunizou o surgimento de publicações interessadas em capitalizar sobre as dúvidas e inseguranças de jovens, como fez a coluna "Boy Dates Girl" com início em 1936 na revista *Scholastic*, que instruíam meninas sobre como supostamente deveriam se portar em público e, como o título heteronormativo sugere, em relação aos garotos. No entanto, até o fim da década de 1930 ainda não havia uma literatura propriamente *para* jovens, considerados crianças pelo menos até o início da adolescência (Cart, 2010).

Conforme a literatura para jovens começa a ser sistematizada na Europa a partir do século XIX, ainda misturando-se à literatura infantil, a educação brasileira passa a adotar textos traduzidos em Portugal, que propagavam elementos culturais da sociedade europeia sob a influência dos moldes franceses e ingleses (Gregorin Filho, 2012). No entanto, a partir do final do século XIX, Gregorin Filho (2012) relata uma mudança de tom na literatura para jovens produzida em língua portuguesa, que, além de suas intenções didático-moralizantes, passa a abrir mais espaço para o lúdico e para o olhar questionador, convencionalmente atribuído à juventude.

[30] Rollin, Lucy. *Twentieth-Century Teen Culture by the Decades:* A Reference Guide. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.

O projeto de capitalização da adolescência (Cart, 2010), em que a juventude se torna um grupo social cada vez mais relevante ao ser convertida em nicho de mercado entre as sociedades capitalistas durante a crescente valorização do consumo nas sociedades industriais no pós-Guerra (Gregorin Filho, 2012), no entanto, ganha fôlego mesmo a partir da Segunda-Guerra.

Ainda que os estudos de Granville Stanley Hall, que contribuíram para propagar teorias sobre a adolescência, fossem centrados no masculino a ponto de poderem ser referidos como *boyology*[31], as publicações emergentes nos Estados Unidos no período se endereçavam às jovens, que contavam com as revistas como *Calling All Girls* desde 1941 e *Seventeen* desde 1944, tendo os romances voltados às experiências e expectativas românticas, escolares e familiares das jovens conquistado também reconhecimento e popularidade entre a literatura para jovens em desenvolvimento nos Estados Unidos das décadas de 1940 e 1950 (Cart, 2010).

> O *merchandising* de e para "a juventude" começou no final da década de 1930, coincidente com o surgimento da nova cultura jovem. O movimento ganhou força na década de 1940, quando os profissionais de marketing perceberam que essas crianças – a quem chamavam, de várias formas, *teens*, *teensters* e, finalmente (em 1941) *teenagers* – eram "um novo mercado atraente em formação" (Palladino 1996, 52). Esse mercado não amadureceria totalmente até que a prosperidade pós-Segunda Guerra Mundial colocasse dinheiro nos próprios bolsos das crianças, dinheiro que antes era usado para sustentar toda a família. O grande sucesso de *Seventeenth Summer* foi, no entanto, um indicador precoce para os editores de um mercado emergente para uma literatura que falava com imediatismo e relevância para os adolescentes[32] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

[31] "Nos primórdios da cultura jovem, era óbvio que a cultura já era centrada no homem. Isso foi um reflexo das atitudes culturais predominantes na época, é claro, assim como o foco quase obstinado de Hall em adolescentes do sexo masculino em seu próprio trabalho. Na verdade, ele havia escrito tão pouco sobre meninas que H. W. Gibson, um dos primeiros discípulos e assistente social da YMCA, apelidou a psicologia adolescente da época de '*boyology*' (Kett 1977, 224)" (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).
No original: "In the early days of youth culture, it was obvious that the culture was already a male-centered one. This was a reflection of then prevailing cultural attitudes, of course, as was Hall's nearly single-minded focus on male adolescents in his own work. He had written so little about girls, in fact, that H. W. Gibson, an early disciple and social worker with the YMCA, dubbed adolescent psychology of the times 'boyology' (Kett 1977, 224)" (Cart, 2010, recurso digital).

[32] No original: "The merchandising of and to 'the juvenile' had begun in the late 1930s, coincident with the emergence of the new youth culture. The movement picked up steam in the 1940s as marketers realized that these kids—whom they called, variously, teens, teensters, and finally (in 1941) teenagers—were 'an attractive new market in the making' (Palladino 1996, 52). That market wouldn't fully ripen until post–World War II prosperity put money into the kids' own pockets, money that had previously gone to support the entire family. The wild success of *Seventeenth Summer* was, however, an early indicator to publishers of an emerging market for a literature that spoke with immediacy and relevance to teenagers" (Cart, 2010, recurso digital).

Escrito por Maureen Daly e publicado em 1942, quando a autora tinha apenas 21 anos, o romance *Seventeenth Summer* é associado ao estabelecimento de um novo campo de escrita voltado para adolescentes (Cart, 2010). Narrado em primeira pessoa, o livro conta a história com inspirações autobiográficas da personagem Angie Morrow durante um amor de verão aos seus dezessete anos e teve seu sucesso acompanhado pela reprodução da sua ficção romântica pela literatura para jovens em surgimento (Cart, 2010) – o que podemos ler como alusão a uma centralidade do romântico nessa literatura como forma de entretenimento e à sua importância comercial como nicho.

As publicações dos Estados Unidos das décadas de 40 e 50 parecem prolíficas em imagens românticas e fantasiosas da juventude do país. Entretanto, esse romantismo é privilégio não partilhado entre sujeitos de todas as classes e lugares, como pode ser depreendido da publicação *Profile of Youth* (1951) editada pela autora de *Seventeenth Summer*, Maureen Daly, com perfis de vinte adolescentes que haviam aparecido no *Ladies' Home Journal* entre 1949 e 1950 (Cart, 2010):

> [...] adolescentes da classe trabalhadora que são perfilados parecem muito mais maduros do que seus pares privilegiados nos lembram que a adolescência, pelo menos em suas primeiras décadas, foi principalmente uma experiência de crianças de classe média e média alta, que viviam, em sua maioria, em pequenas cidades totalmente brancas. De acordo com Kett (1977, 245), essas "vilas e pequenas cidades provaram ser muito mais receptivas às instituições da adolescência do que as áreas rurais e metropolitanas, enquanto uma mistura de apatia e antipatia continuou a marcar as atitudes dos jovens de classe baixa." Não é de admirar que os cenários urbanos e os jovens tenham permanecido praticamente invisíveis na ficção YA até as convulsões sociais da turbulenta década de 1960[33] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

A perspectiva fantasiosa da juventude foi confrontada pela emergência da delinquência juvenil associada em Cart (2010) à diminuição da supervisão parental decorrente da presença de pais na guerra e de mães nos espaços de trabalho para manutenção das famílias e às imagens de rebeldia disseminadas pelo cinema e música.

[33] No original: "[...] working-class teens who are profiled seem much more mature than their privileged peers reminds us that adolescence, in its first several decades at least, was primarily an experience of middle and upper-middle-class kids, who lived, for the most part, in all– white small towns. According to Kett (1977, 245), such "towns and small cities proved to be much more responsive to the institutions of adolescence than were rural and metropolitan areas, while a mixture of apathy and antipathy continued to mark the attitudes of lower class youth." Small wonder that urban settings and youths remained largely invisible in YA fiction until the social upheavals of the turbulent 1960s" (Cart, 2010, recurso digital).

Acreditando em e propondo segmentações com base em gênero, as editoras ofereciam histórias românticas às meninas e livros sobre carros e ficção científica, assim como romances de aventura, esportes e animais aos meninos; ainda que a ficção histórica interessada na cultura de países estrangeiros aos Estados Unidos também tenha sido integrada a uma ficção juvenil endereçada a todos (Cart, 2010).

Sucede a literatura romantizada e higienizada dos anos 1940 e 1950 o romance realista que começa a surgir no fim da década de 1960 e pode ter como marco a publicação de *The Outsiders* (1967), da adolescente Susan Elizabeth Hinton. Incentivada a abreviar seu nome, S. E. Hinton publica uma narrativa em primeira pessoa sobre o cotidiano marginalizado de adolescentes urbanos entre disputas de gangues.

A década de 1970 viu, no entanto, as editoras investirem gradativamente mais no *problema* e menos no *romance,* afastando-se assim da *realidade* no romance realista de problema. A centralidade dos problemas sociais para tais ficções instigou questionamentos sobre o *literário* nesse tipo de ficção para jovens. No entanto, os mesmos livros que eram recebidos com desprezo e desaprovação pela crítica especializada, eram devorados pelos jovens: "Em retrospecto, parece que o romance de problema oferecia aos leitores o mesmo tipo de apelo que a ficção de terror faria uma década depois: o *frisson* de ler sobre a escuridão no conforto de uma sala limpa e bem iluminada"[34] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

Nos anos 1980 renasceria, no entanto, ficção romântica ao estilo dos anos 40 e 50, acusada de "nostalgia adulta reembalada para os jovens, muito parecido com aqueles *remakes* de canções dos anos 1950 e 1960 por pessoas em seus 30 e 40 anos fingindo ser dez ou vinte anos mais jovem"[35] (Jefferson, 1982, p. 613[36] apud Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

Se as vidas adolescentes retratadas nos romances dos anos 1980 eram uma réplica inquietante daquelas já idealizadas nas páginas das obras dos anos 1940 e 1950, a nova embalagem pelo menos diferenciava essa produção. Embora houvesse semelhanças no conteúdo com títulos anteriores – geralmente publicados em capa dura e escritos por autores

[34] No original: "In retrospect, it seems that the problem novel offered readers the same sort of appeal that horror fiction would a decade later: the frisson of reading about darkness from the comfort of a clean, well-lit room" (Cart, 2010, recurso digital).
[35] No original: "grown-up nostalgia repackaged for the young, very like those remakes of 1950s and 1960s songs by people in their 30s and 40s pretending to be ten or twenty years younger" (Jefferson, 1982, p. 613 apud Cart, 2010, recurso digital).
[36] Jefferson, Margo. Sweet Dreams for Prom Queens. *Nation*, v. 234, n. 22, p. 613, 1982.

cujos nomes, como Janet Lambert, Betty Cavanna e Anne Emery, se tornaram familiares – os novos romances careciam de identidade individual. Esses livros surgiam como séries de brochuras de mercado de massa, com novos títulos lançados mensalmente sob rótulos sentimentais como *Wildfire*, *Caprice*, *Sweet Dreams*, *First Love*, *Wishing Star*, entre outros (Cart, 2010).

As escolhas editoriais eram baseadas em pesquisas de mercado sobre o que os adolescentes "queriam", e não mais no que as insituições educativas acreditavam que eles "precisavam". Na prática, pareciam dizer que os adolescentes buscavam nos anos 1980 o mesmo que seus pais vinham consumindo há mais de uma década: romances de gênero e livros góticos do tipo *estripador do mês*, como os romances góticos adultos que já ocupavam as prateleiras desde *Mistress of Mellyn*, de Victoria Holt, publicado em 1960 (Cart, 2010).

Esses romances, que ofereciam um entretenimento desvinculado das preocupações e adversidades da vida real, foram criticados por escaparem à realidade, ou até por promoverem visões utópicas eugenistas e sexistas. Em seus enredos, muitas vezes acusados de higienistas e etaristas, adultos eram retratados a partir de estereótipos de gênero rígidos. As heroínas, geralmente descritas como "tímidas e inexperientes" e vindas de pequenas cidades, viviam em lares idealizados e felizes. O estabelecimento de um relacionamento amoroso estável era apresentado como crucial para a manutenção de seu status na hierarquia social do ensino médio. Suas mães eram as principais referências femininas, enquanto os pais assumiam o papel de figuras de autoridade, retratados como sérios, porém inofensivos. Não havia espaço significativo para avós ou representações de idosos, pessoas negras ou com deficiência (Cart, 2010, recurso digital).

As séries de romance e as de terror que as acompanharam coexistiram com mudanças que impactaram o mercado editorial dos Estados Unidos. Até então, as editoras priorizavam em seus catálogos a publicação de romances em capa dura para jovens visando a distribuição entre escolas e bibliotecas, onde enfim encontrariam seus consumidores finais. Os orçamentos institucionais para investimento em livros, no entanto, foram prejudicados na década de 1980, quando inovações tecnológicas ganharam destaque. Com isso, as editoras se voltam para os consumidores finais produzindo edições mais baratas e coleções de livros de bolso.

Semelhante às séries de romance, a ficção de terror era estruturada por fórmulas bem definidas, sendo desenvolvida com base em detalhadas folhas de especificações, o que praticamente assegurava enredos previsíveis e personagens superficiais. Os cenários eram predominantemente brancos, de classe média e suburbanos, à semelhança dos romances, e

igualmente desprovidos de qualquer conotação sexual — embora a presença de algumas gotas de sangue fosse sempre bem-vinda (Cart, 2010).

A edição e venda de livros havia se tornado um negócio gigante encabeçado por corporações multinacionais tendo o lucro como único foco (Cart, 2010). Com o encolhimento do mercado tradicional das editoras (bibliotecas e escolas) e o aumento crescente da demanda do varejo (dominado por livrarias de rede), educadores perdem influência sobre o que as editoras publicam para crianças e jovens em relação às tendências de consumo captadas pelas grandes redes de livrarias. Podemos sugerir, assim, que a perda de influência da crítica literária institucional de escolas e bibliotecas públicas no mercado editorial (que adaptara seu modelo de negócios para atingir seu público consumidor diretamente no ponto de venda com edições de baixo custo de séries literárias de boa aceitação orientadas por tema) pode estar relacionada com a diminuição dos investimentos em experimentação na literatura endereçada à juventude do período.

Os anos 1980 podem ter tornado disponíveis muitas leituras cujo caráter literário tenha sido ponto de debate, mas Cart (2010) localiza também no período uma preocupação crescente em produzir uma literatura realista com voz autêntica, assim como de, sobre e para pessoas não-brancas que viviam e/ou haviam imigrado para os Estados Unidos e não se viam regularmente nas obras das primeiras décadas da literatura para jovens do país. No entanto, nem o realismo, nem a diversidade de perspectivas étnico-raciais pareciam movimentar as livrarias. O início da década de 1990 viu o esgotamento e queda nas vendas dos *romances de problema* e deixou dúvidas sobre o futuro da produção literária para jovens, que parecia se manter a base de histórias de romance e de terror em série. Enquanto essas séries originais de livros de bolso eram adquiridas pelos próprios jovens, cada vez menos romances realistas em capa dura eram publicados e comprados.

Ainda que houvesse a diminuição das vendas daquele que havia sido o carro chefe do *literário* nos livros para jovens (o romance de problema), o crescimento desse contingente populacional e de seu poder aquisitivo renovou o interesse em experimentos em estilo, estrutura e forma narrativa. Uma explosão demográfica entre 1990 e 2000 aumentou em 17% a população jovem dos Estados Unidos e motivou o reinvestimento no romance realista para esse público na segunda metade da década de 1990. Se renovou o olhar sobre temas difíceis na literatura para jovens, entendendo que embora possam afetar sensibilidades mais delicadas, essa literatura também abriga realidades de parcelas da juventude no país que mereceriam ser acolhidas.

O período abriga também o reinvestimento em revistas, filmes e séries para as meninas, como o surgimento da *Teen People* (1998); *Cosmo Girl* (1999), *Elle Girl* (2001) e *Teen Vogue* (2003); a estreia de As Patricinhas de Beverly Hills (*Clueless,* 1995) e Barrados no Shopping (*Mallrats,* 1995); e de séries como Sabrina, Aprendiz de Feiticeira (*Sabrina the Teenage Witch*, 1996-2003), Buffy, a Caça-Vampiros (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003) e Charmed: Jovens Bruxas (*Charmed*, 1998-2006), sobre as quais trataremos no Capítulo 3.

Nos anos 2000, o imbricamento entre ficção literária e as mídias eletrônicas e digitais se acentua. O volume do mercado de literatura para jovens atrai o mercado adulto e a escolha de endereçar uma edição para jovens ou não é antes uma decisão de marketing. Embora já fosse comum e desejável que jovens lessem livros adultos, é a literatura *young adult* que impulsiona o entrecruzamento dos dois públicos. Ao conquistarem leitores adultos, romances que passam por inúmeros gêneros[37] passam a ser *reembalados* para serem oferecidos também a eles.

Cart (2010) trata como *tradicional* a literatura *young adult* para jovens entre quatorze e dezenove anos, na faixa etária do *high school* ou do nosso ensino médio, com protagonistas com em torno de 16 anos. No entanto, na década de 1990, essa literatura perdia espaço para uma literatura mais própria ao *middle school* americano, com protagonistas entre 12 e 14 anos e cujos livros dividiam espaço com a seção infantil das grandes livrarias de rede. Como vimos, os tradicionais romances de capa dura para jovens não vendiam mais tão bem em relação às séries brochura e de bolso, e as livrarias evitavam incluir em seus estoques obras que poderiam despertar controvérsias como na *Era de Ouro* atribuída ao romance realista da década de 1970. A literatura *young adult* parecia ter se tornado para jovens até 14 anos, afastando adolescentes mais velhos. Para o século XXI, Cart (2010) sugere que a literatura para jovens seja dividida em *middle school*, para jovens entre 10 e 14 anos; e *teen*, para a faixa entre 12 e 18 anos; de modo que a literatura *young adult* se dedique especialmente para jovens entre 16 ou 18 anos, até os vinte e cinco ou mais, entendendo como desejável que jovens intercalem suas leituras entre as categorias como for adequado a cada um.

No entanto, embora o mercado da literatura jovem atraísse pelo seu volume de publicações e vendas, maior lucro poderia ser obtido a partir do processo de franquização de títulos literários, que poderiam se desdobrar em mais livros, filmes, séries de TV e jogos,

[37] Cart (2010) cita, entre outros: romances históricos, romances gays e lésbicos e romances de mistério e suspense, além de imbricamentos entre romance e ficção científica, paranormal, fantasia, horror e ficção especulativa.

podendo ser divulgados por meio de concursos culturais, sites, plataformas de mídias sociais e etc (Cart, 2010). O que oportunizaria também o resgate da fantasia, agora para jovens.

As séries de livros de fantasia ganharam as livrarias nos anos 2000 e eclipsaram momentaneamente a hegemonia da ficção realista contemporânea na literatura *young adult* atraindo jovens e adultos com seus volumes de mais de duzentas páginas que "demonstraram que, dado algo que eles realmente queriam ler, os meninos abraçariam os livros com o mesmo entusiasmo que as meninas"[38] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

Fantasia, ficção científica e especulativa, romance, terror, momentos e cenários históricos se hibridizam e com doses maiores ou menores de violência, são oferecidos a jovens e adultos. E obras como *Sombra e Ossos* tendem a ser mais permissivas à violência do que realistas sobre o sexo e formas não normativas de viver o gênero e a sexualidade. A literatura realista tratou durante décadas a gravidez como punição para o sexo nos romances para jovens (Cart, 2010), contemplando como sexo basicamente práticas sexuais reprodutivas. Personagens LGBTQIAPN+ permaneceram escassos durante todo o século XIX e quando presentes, foram muitas vezes estereotipados. Suas histórias foram majoritariamente de descoberta da sexualidade e da apresentação das vidas problemáticas de jovens – brancos e de classe média – gays.

> O campo da literatura LGBTQIAPN+[39] para jovens continuou a se expandir nos anos noventa, o número de títulos publicados — setenta e cinco — quase dobrou os quarenta publicados nos anos oitenta. Infelizmente, mais uma vez, os avanços foram mais estatísticos do que estéticos. Muitos dos romances da nova década (cinquenta e um de setenta e cinco) continuaram a se concentrar estritamente na experiência do assumir-se, e poucos lidaram com as realidades de viver como um adolescente assumido. Além disso, o desequilíbrio de gênero na literatura, um problema desde o início, continuou em ritmo acelerado. Assim, nos anos oitenta, 73% dos livros apresentavam homens gays e apenas 27% de lésbicas. Os números nos anos 90 eram ainda mais distorcidos, com 69% lidando com gays e apenas 26% com lésbicas. Os 5% restantes incluíam personagens gays e lésbicas, um avanço notável para uma literatura que antes era tão rigidamente dividida entre os gêneros. Outra tendência interessante – mas duvidosa – dos anos 90 foi o movimento do personagem gay ou lésbica do papel central de protagonista para o de personagem secundário. Nos anos 80, 40% dos personagens gays eram protagonistas e 60% personagens secundários. Mas nos anos noventa apenas 27% permaneceram protagonistas e 73% se tornaram personagens secundários. Isso pode ter tornado os livros mais acessíveis a leitores não-gays (como a prática anterior de tornar o narrador heterossexual mesmo

[38] No original: "[...] demonstrated that, given something they actually wanted to read, boys would embrace books as enthusiastically as girls" (Cart, 2010, recurso digital).
[39] Termo GLBT usado por Cart (2010) foi substituído pela sigla LGBTQIAPN+.

> quando o personagem central era gay), mas rebaixar os personagens a papéis coadjuvantes muitas vezes unidimensionais tendia a roubá-los de sua individualidade, a torná-los personagens gays simbólicos, e convidam ao perigo de estereótipos preguiçosos[40] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

No século XXI, a literatura para jovens editada nos Estados Unidos e exportada para outros países enfrenta as consequências de sua expansão. As instituições educacionais já não são mais os principais árbitros no acesso de crianças e jovens à literatura; em vez disso, editoras e livrarias operam sob lógicas quase estritamente comerciais, especialmente no contexto dos mercados multinacionais. Embora tenham sido conquistadas liberdades no que diz respeito aos temas abordados no diálogo com a juventude através da ficção literária, ainda há muitos tópicos que permanecem interditos. E com a análise do que está *dentro* e o que fica *de fora* de *Sombra e Ossos*, *Six of Crows: Sangue e Mentiras* e da primeira temporada de *Shadow and Bone* para a *Netflix*, esperamos contribuir para a identificação do que pode ser dito aos jovens no que concerne às performances de gênero e práticas possíveis da sexualidade sob uma perspectiva interseccional, decolonial e *queer*.

2.4 Uma análise da literatura de Leigh Bardugo

Tendo em vista como o livro, como mídia, e o romance, como forma narrativa, têm contextos e critérios de avaliação próprios, ainda que culturalmente vinculados a outras mídias, damos início às análises as quais se dedicam esse trabalho buscando explorar as especificidades dos eventos do Grishaverso de Leigh Bardugo conforme apresentados pelos

[40] No original: "The field of GLBT literature for young adults continued to expand in the nineties, the number of titles being published—seventy-five—nearly doubling the forty that appeared in the eighties. Unfortunately, once again, advances were more statistical than aesthetic. Too many of the novels in the new decade (fifty-one of seventy-five) continued to focus narrowly on the coming-out experience, and too few dealt with the realities of living as an out teen. Also, the literature's gender imbalance, a problem since its beginnings, continued apace. Thus, in the eighties 73 percent of the books featured gay males and only 27 percent lesbians. The numbers in the nineties were, if anything, even more skewed, with 69 percent dealing with gays and only 26 percent with lesbians. The remaining 5 percent included both gay and lesbian characters, a notable advance for a literature that had previously been so rigidly divided between genders. Another interesting— but dubious—trend of the nineties was the movement of the gay or lesbian character from the central role of protagonist to that of secondary character. In the eighties 40 percent of gay characters had been protagonists and 60 percent secondary characters. But in the nineties only 27 percent remained protagonists, and 73 percent had become secondary characters. This may have made the books more accessible to nongay readers (like the earlier practice of making the narrator straight even when the central character was gay), but demoting the characters to often one-dimensional supporting roles tended to rob them of their individuality, make them token gay characters, and invite the danger of lazy stereotyping" (Cart, 2010, recurso digital).

livros, em diálogo com as teorias de gênero e sexualidade sob perspectiva interseccional, decolonial e *queer* das quais nos apropriamos em nosso referencial.

Visando minimizar confusões, optamos por apresentar primeiro uma análise do romance inaugural de Leigh Bardugo, *Sombra e Ossos*, e de *Six of Crows*: Sangue e Mentiras, primeiro volume da duologia Ketterdam, considerando que não há correspondência exata na série entre os personagens e eventos conforme descritos na literatura, especialmente a duologia Ketterdam, que não foi adaptada em *Shadow and Bone*, recebendo nela apenas um prelúdio em relação ao tempo da literatura.

Nesta análise, nosso enfoque recai sobre como o corpo, o amor, o sexo e a amizade são acionados na ficção romântica da fantasia literária para jovens, considerando também como a produção de Bardugo parte do que o crítico literário Michael Cart (2010) caracteriza como ficção comercial e se aproxima de um parâmetro de ficção literária na medida em que sua escrita amadurece conferindo vozes reconhecíveis e personalidades distinguíveis entre suas personagens, tratando também o corpo, o amor, o sexo e a amizade de formas mais diversas do que havia feito no início.

2.4.1 Corpo, o amor, o sexo e a amizade no romance Sombra e Ossos

O amor romântico marca a literatura para jovens desde *Seventeenth Summer*, romance inaugural da chamada *ficção literária young adult,* escrito por Maureen Daly e publicado em 1942, quando a autora tinha apenas 21 anos; mas também se mantém como tendência na *ficção comercial* para as meninas pelo menos desde a década de 1920 (Cart, 2010).

Para o crítico literário Michael Cart (2010), diferentes critérios podem ser empregados para definir o mérito literário de uma obra, variando inclusive o peso de cada um de acordo com cada produção. Para resistir ao crivo do tempo, no entanto, Cart (2010) acredita que a história precisa estar a serviço do desenvolvimento do personagem, e não o contrário, como aconteceria na ficção popular, na qual a trama pode ocupar a primeiro plano em detrimento do personagem. Independentemente de um apego ou não às hierarquizações propostas por uma crítica literária, é perceptível o amadurecimento de Leigh Bardugo no que se refere ao desenvolvimento de seus personagens entre *Sombra e Ossos* (primeiro volume da trilogia Grisha) e *Six of Crows*: Sangue e Mentiras (primeiro volume da duologia Ketterdam).

Mas se o romance contemporâneo para jovens pode ser considerado o líder de popularidade entre leitores, a ficção romântica (*romance fiction*) comporta a mistura de gêneros e soube se apropriar da popularidade conquistada pela fantasia para jovens nos anos 2000, abrindo espaço não apenas para a fantasia contemporânea na ficção romântica, como para a fantasia com inspiração em outros períodos históricos, como *Sombra e Ossos*, que é baseado na Rússia Czarista do século 18.

Poderíamos propor que o principal mérito de *Sombra e Ossos* provavelmente está na criação e apresentação do seu *Grishaverso* – e na fluidez de sua narrativa, característica da literatura para jovens. No entanto, *Sombra e Ossos* reproduz características comuns a ficção romântica literária e comercial para jovens sujeitas à crítica em uma perspectiva interseccional, decolonial e *queer* de gênero e sexualidade, como a que desenvolvemos aqui. Dentre essas características, alguns aspectos serão suprimidos na atualização da obra e expansão de seu universo na série para a *Netflix* e sobre eles trataremos majoritariamente neste capítulo, nos referindo especificamente aos livros analisados.

Historicamente, a ficção romântica na literatura para jovens tem excluído de suas páginas um vasto universo de práticas e pessoas – ou, pelo menos, de representações que não sejam normativas ou estereotipadas delas. A perspectiva ilusória da juventude comum ao romance para jovens nas décadas de 1940 e 1950 se voltava à representação de uma juventude contemporânea de estudantes brancos de classes média e alta de vilas e pequenas cidades dos Estados Unidos. Embora o romance realista de problema que marcaria a ficção literária do fim da década de 1960 e de 1970 tenha aberto concessões temáticas e rompido com alguns dos silenciamentos da literatura para jovens hegemônica, o renascimento da ficção romântica nos anos 80 replicaria a já irreal vida adolescente encontrada nos anos quarenta e cinquenta.

Após mais de uma década da ascenção do romance realista de problema, popular nos anos 1970 – ficção literária com ênfase em problemas sociais sobre os quais bibliotecas e instituições de ensino entendiam que os jovens deveriam ler, as editoras se voltam para um entretenimento que escapava de preocupações e infortúnios, conforme as pesquisas de mercado informavam que atrairia aos jovens. Essa ficção, no entanto, não apenas escapava à realidade de considerável parte da juventude do país, como pode ser acusada também de promover uma utopia eugenista e sexista em que diversidade e diferença equivalem a *problema*.

Tão logo a ficção romântica retoma sua importância nos anos de 1980, é criticada por ensinar às meninas a supervalorizarem sua atratividade, a desvalorizarem os relacionamentos

entre meninas e estimular a competição entre si. Também são acusados de descartarem a possibilidade de amizades não românticas entre meninos e meninas, além de limitarem-se à descrição de adultos em papéis sexuais estereotipados e de famílias de classe média, brancas e de cidades pequenas (Cart, 2010). Como vemos, mesmo entre as posturas mais críticas está pressuposta a heterossexualidade.

No início dos anos 90, a literatura para jovens é incorporada à seção infantil de grandes livrarias de rede e é dominada por romances em série que evitam controvérsias e que oferecem protagonistas passando ainda pelo início da adolescência. Essa infantilização teria afastado adolescentes mais velhos, público *original* do que Michael Cart (2010) chama de *young adult literature* até que um reinvestimento no romance realista tivesse espaço no fim da década. A nova expansão desse grupo demográfico e de seu poder de compra promoveu novos experimentos em estilo, estrutura e forma narrativa.

Se a ficção literária para jovens, ao longo de sua história nos Estados Unidos, havia contado com romances que abordavam a homossexualidade, como *I'll Get There, It Better Be Worth the Trip* de John Donovan (1969) e o premiado *Postcards from No Man's Land* de Aidan Chambers (1999), a dissidência sexual não encontrava espaço em uma ficção que não tivesse interesse em tratá-la como uma *questão*. Nesse sentido, Cart (2010) vai de encontro à compreensão de Rubin (2017) de que nossa cultura se nega a reconhecer a sexualidade dos jovens:

> É possível ver a história da literatura para jovens adultos como uma série de exercícios inspirados de iconoclastia – de empurrar envelopes, quebrar tabus – o reconhecimento de Hinton sobre a guerra de classes adolescente e o abuso infantil de heroína, o de Cormier sobre a ascendência do mal e assim por diante.
> A única área da vida que tem resistido mais obstinadamente a essa quebra de tabu é, no entanto, a sexualidade humana. Isso dificilmente é uma notícia para parar a imprensa. Afinal, os puritanos inventaram a América, que viam a expressão sexual como algo a ser negado e suprimido. E essa atitude tem sido uma constante perene desde então[41] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

Consideremos aqui *Sombra e Ossos* como uma obra de ficção comercial em que o mundo que estabelece tende a atrair mais atenção que os personagens que o habitam e que a

[41] No original: "It's possible to view the history of young adult literature as a series of inspired exercises in iconoclasm—of envelope pushing, taboo busting, shibboleth shattering—Hinton's acknowledgment of teen class warfare, Childress's of heroin abuse, Cormier's of evil's ascendancy, and so on.
The one area of life that has most stubbornly resisted such taboo breaking is, however, human sexuality. This is hardly press-stopping news. Puritans invented America, after all, who viewed sexual expression as something to be denied and suppressed. And this attitude has been a hardy perennial ever since." (Cart, 2010, recurso digital).

trama relativamente previsível que apresenta. O romance de fantasia para jovens inaugural[42] de Leigh Bardugo abriga apenas práticas afetivo-sexuais heterossexuais e mesmo elas são extremamente comedidas ou sucedidas de consequências extremas, como se fossem dignas de penalidade. Esta é, no entanto, uma abordagem antiga, em que, quando não há silenciamento, há repercussões dramáticas para o desejo e a prática sexual.

Na emergência do romance realista para jovens na década de 60, por exemplo, *A Girl Like Me* (Lippincott, 1966), *Mr. and Mrs. Bo Jo Jones* (Putnam, 1967) e *Too Bad about the Haines Girl* (Morrow, 1967) apresentam histórias em que a amiga da protagonista engravida, é mandada para fora de casa e acaba optando por oferecer seu bebê para adoção; um casal engravida e se une contra a vontade de seus pais, mas seu bebê morre e eles acabam ficando separados até se reencontrarem já universidade e em que a jovem grávida recorre aos pais por ajuda em vez de se casar; de modo que sua abordagem do sexo se volta para a gravidez, silenciando-se também sobre interações sexuais não reprodutivas, que podem ocorrer entre pessoas heterossexuais ou não.

> [...] Não incluir sexo em livros para jovens adultos contemporâneos – 48% dos quais já tiveram relações sexuais – é concordar com uma conspiração de silêncio de fato, insinuar aos jovens leitores que o sexo é tão horrível, tão traumático, tão sujo que podemos nem mesmo escrever sobre isso. Por isso aplaudo a franqueza de Blume, porque quebrou a conspiração do silêncio vigente e possibilitou aos escritores que vieram depois dela lidar com mais maturidade com um dos aspectos mais importantes da vida. Bem, se não da vida com certeza para a vida, pois ela não existiria sem o ato sexual. Até que Blume se manifestasse, a maioria dos leitores adolescentes poderia ser perdoada por continuar a acreditar que a cegonha trazia bebês[43] (Cart, 2010, recurso digital, tradução nossa).

Ainda que a crítica literária preocupada com a participação da literatura na formação dos jovens, representada aqui a partir de Cart (2010), possa entender que as práticas sexuais devem e merecem ser apresentadas também dissociadas de suas potenciais consequências indesejadas, o dispositivo da sexualidade e a heteronormatividade aos quais estamos todo dia

[42] Cabe salientar que os romances seguintes da trilogia Grisha introduzem experiências LGBTQIAPN+ à obra de Leigh Bardugo, embora não tenha sido possível nos debruçarmos sobre elas nesta tese.

[43] No original: "Not to include sex in books for contemporary young adults—48 percent of whom have had sexual intercourse[2]—is to agree to a de facto conspiracy of silence, to imply to young readers that sex is so awful, so traumatic, so dirty that we can't even write about it. That's why I applaud Blume's candor, because it shattered the prevailing conspiracy of silence and made it possible for the writers who came after her to deal more maturely with one of the most important aspects of life. Well, if not of life then certainly to life, as it wouldn't exist without the sexual act. Until Blume spoke out, most teenage readers might have been forgiven for continuing to believe that the stork brought babies" (Cart, 2010, recurso digital).

submetidos corrompe até mesmo nossos argumentos quando nos convida a defender o desejo sexual por meio de suas qualidades (re)produtivas.

Assim como é comum desde, pelo menos, *Seventeenth Summer*, *Sombra e Ossos* adota o ponto de vista de sua protagonista, Alina Starkov, a quem acompanhamos em uma jornada de autoconhecimento e entre dois homens – dois romances que propõem também duas visões possíveis de si mesma. O primeiro é Malyen Oretsev, com quem dividiu sua infância em um orfanato após a morte dos pais de ambos próximo à fronteira do país e com quem ingressou no Primeiro Exército de Ravka. O outro é o Darkling, um poderoso Grisha centenário e comandante do Segundo Exército do Rei.

Desde o primeiro capítulo do romance, Leigh Bardugo compartilha com quem lê a ideia de que Maly é um jovem atraente. Com seus cabelos escuros, olhos azuis e expressão sorridente, Maly atrai comentários e olhares entre as jovens *otkazat'sya*[44] e Grishas do Primeiro e Segundo Exército.

Sob um olhar informado, é inevitável perceber a centralidade com a qual o corpo aparece no início de *Sombra e Ossos*. Ao chegar ao orfanato, Alina é descrita pela governanta do lugar como uma "coisinha feiosa", "pálida e azeda como leite que fermentou" (Bardugo, 2021, p. 13), enquanto Maly seria descrito como um menino "baixinho e atarracado. Tímido, mas sempre sorridente" (Bardugo, 2021, p. 13). Alina reproduz o trato pouco gentil dispensado à sua aparência na infância a outros personagens da história. Como personagem narradora, sobre a aparência de Eva, uma camponesa que se tornara assistente de cartografia como ela, nos fala: "tinha belos olhos verdes que pouco ajudavam a desviar a atenção de seu nariz de porco" (Bardugo, 2021, p. 27). Os modos pejorativos de se referir à aparência de outros não se limitam apenas às meninas. Mikhael é descrito como "um ruivo enorme, com um rosto largo e um pescoço mais largo ainda" e Dubrov como "um magrelo de cabelos escuros" (Bardugo, 2021, p. 24). Ou como quando sofre um esbarrão de outro membro do exército:

> Um ombro pesado me golpeou pelas costas. Eu cambaleei e quase caí de cara na estrada lamacenta.
> – Ei! – gritou o soldado. – Preste atenção!
> – Por que não presta atenção nos seus pés gorduchos? – rebati, e tive alguma satisfação com a surpresa que sua cara redonda demonstrou. Pessoas, particularmente homens grandes carregando rifles, não esperam discutir com

[44] Pessoas sem poderes Grisha.

> uma coisinha esquelética que nem eu. Elas sempre parecem meio desorientadas quando isso acontece (Bardugo, 2021, p. 19).

Embora Alina ressinta-se de ser chamada de "graveto" (Bardugo, 2021, p. 24) e de ser depreciada pela sua aparência, como vemos, não é mais generosa com a aparência de outros, principalmente em relação à imagem pejorativa que projeta baseada na forma física dos personagens:

> [...] também havia os mapas que mostravam a Dobra das Sombras apenas como um lago comprido e estreito, e o chamavam por seu outro nome, "o Não Mar", um nome com o objetivo de tranquilizar soldados e comerciantes e de encorajar travessias.
> Eu bufei. Aquilo poderia enganar algum mercador barrigudo, mas não me confortava nem um pouco (Bardugo, 2021, p. 20).

Em *Sombra e Ossos*, o corpo está em evidência. Suas descrições, no entanto, mais qualificam do que caracterizam, ou seja, mais evidenciam o julgamento que a protagonista Alina faz deles do que permitem a quem lê elaborar suas próprias imagens.

Nesse sentido, a obra não apenas corrobora a invisibilização ou estereotipização de corpos não-brancos, com marcas de envelhecimento, com deficiência, gordos, etc, como produz um romance para jovens que se aliena em vasta medida em relação ao apelo sexual dos corpos. Mas voltemos ao segundo interesse afetivo-sexual de Alina, o Darkling:

> *Ele era muito jovem*, pensei. Esse Darkling vinha comandando os Grishas desde antes de eu nascer, mas o homem sentado acima de mim na plataforma não parecia muito mais velho do que eu. Ele tinha um rosto bonito e severo, o cabelo negro e grosso, e olhos cinza-claros que brilhavam como quartzo. Eu sabia que os Grishas mais poderosos viviam vidas longas, e os Darklings eram os mais poderosos de todos eles. Mas senti algo de errado nisso e me lembrei das palavras de Eva: *Ele não é humano*.
> *Nenhum deles é* (Bardugo, 2021, p. 43, grifos da autora).

Enquanto Leigh Bardugo apresenta Maly como alguém que a protagonista conhece desde sempre, ela nos convida a desvendar, junto com Alina, a identidade da figura misteriosa que comanda os Grishas. Após a descoberta de seus poderes como Conjuradora do Sol, Alina é levada do acampamento do Primeiro Exército e separada de Maly. Ao escrever para ele sem obter respostas, Alina começa a sentir-se preparada para deixar o passado para trás e abraçar sua nova vida como Grisha, o que inclui a possibilidade de um novo romance. Isto é, ao longo de *Sombra e Ossos*, seu interesse não correspondido por Maly gradualmente se redireciona ao Darkling, cuja atenção a intriga e estimula:

> [...] Ele olhou para mim. O ar frio colocara um rubor nas bochechas dele, e a luz da lamparina brilhava em seus olhos cinza. – Alina, se eu contar a você que ainda acredito que podemos encontrar o cervo, você acharia que estou louco?
> – Por que você se importaria com o que eu penso?
> Ele pareceu genuinamente perplexo.
> – Eu não sei – disse ele. – Mas me importo.
> E então ele me beijou.
> O beijo aconteceu tão de repente que eu mal tive tempo de reagir.
> Em um momento, eu estava mirando seus olhos cor de ardósia, e no outro seus lábios pressionavam os meus. Eu tive aquela sensação familiar de certeza se dissolvendo em mim enquanto meu corpo cantava com o calor repentino e meu coração pulava em uma dança ágil. Então, tão de repente quanto antes, ele se afastou. Parecia tão surpreso quanto eu.
> – Eu não tive a intenção... – ele começou.
> Naquele instante, nós ouvimos passos e Ivan contornou na esquina. Ele fez uma mesura para o Darkling e depois para mim, mas captei um sorriso sutil brincando em seus lábios (Bardugo, 2021, p.159-160).

A atração exercida pelo Darkling não se endereça exclusivamente à Alina, como a Grisha Genya a alerta:

> – Todos nós sentimos isso, sabia?
> – Isso o quê?
> – A atração. Pelo Darkling. Mas ele não é como a gente, Alina.
> Fiquei tensa. Genya manteve seu olhar cuidadosamente concentrado nos cachos do meu cabelo.
> – O que você quer dizer? – perguntei. Minha voz soou forçosamente alta até para os meus próprios ouvidos.
> – Seu tipo de poder, a aparência dele. Você teria que ser louca ou cega para não o notar.
> Eu não queria perguntar, mas não pude evitar.
> – Ele já?... Quer dizer, você e ele?...
> – Não, nunca! – Um sorriso travesso se contorceu em seus lábios. – Mas eu aceitaria.
> – Sério?
> – Quem não aceitaria? – Os olhos dela encontraram os meus no espelho. – Mas eu nunca deixaria o meu coração se envolver (Bardugo, 2021, p. 167).

As interações de maior cunho sexual de Alina nos livros, que se resumem as duas cenas de beijo com o Darkling, acontecem por iniciativa dele, ainda que o desejo seja recíproco. O personagem alega ter cento e vinte anos, o que seria possível pela longevidade conferida pelo poder Grisha. A verdade, no entanto, é que embora pareça apenas pouco mais velho do que Alina, o Darkling tem séculos de vida. Ele é, assim, um homem atraente, poderoso, jovial, mas muito mais velho. Como os vampiros centenários dos romances

adolescentes *Twilight* ou *The Vampire Diaries*, o Darkling ainda assim parece apaixonar-se pela jovem Alina – embora sua motivação para aproximar-se dela e buscar torná-la sua parceira sejam seu poder como Conjuradora do Sol e a natureza perene que ele lhe atribui.

> –O problema em querer – ele sussurrou, sua boca rastejando ao longo de minha mandíbula até pairar sobre os meus lábios –é que isso nos deixa fracos. – E então, finalmente, quando pensei que não poderia mais aguentar, ele juntou sua boca à minha. Seu beijo foi mais forte dessa vez, atado à raiva que eu podia sentir persistindo dentro dele. Eu não me importava (Bardugo, 2021, p. 179).

Como revelará Baghra, instrutora Grisha de Alina e mãe do Darkling, o personagem é o grande vilão de *Sombra e Ossos*:

> – Ele é antigo. Teve muito tempo para dominar a arte de mentir para uma menininha sozinha e inocente. – Ela avançou sobre mim, os olhos negros queimando. – Pense, Alina. Se Ravka for reunida, o Segundo Exército não será mais vital para a sua sobrevivência. O Darkling não será nada além de outro servo do Rei. É isso o que ele sonha para o futuro? (Bardugo, 2021, p. 193).

Assim, o único homem a acessar o corpo de Alina de modo a instigá-la sexualmente é o Darkling, enquanto a relação a partir da qual poderia experienciar *verdadeiramente* o amor, seria a com seu melhor amigo Maly.

Como levanta Anne Vincent-Buffault (1996) ao investigar as condições históricas de possibilidade da amizade entre os séculos XVIII e XIX, essas relações eletivas não existem independentes da organização e mudanças em aspectos políticos, econômicos e sociais. Se até o século XVIII a produção textual de uma elite ilustrada europeia promovia modelos de amizade baseados nas experiências e virtudes atribuídas aos homens, o relacionamento amistoso das mulheres com estes homens apareceria como oportunidade delas se inserirem em círculos intelectuais. A amizade não apareceria nessa literatura majoritariamente produzida por homens analisada por Vincent-Buffault (1996) como própria a uma *natureza feminina* atribuída às mulheres, e a promoção do amor conjugal no século XIX aparece como uma possibilidade da elevação das mulheres como semelhantes o bastante de seus parceiros heterossexuais a ponto de se propor estabelecer entre o casal, sobretudo, uma relação de amor fundada sobre parceria e amizade. E é esse tipo de afeição que *Sombra e Ossos* exalta.

Sombra e Ossos inicia, já em seu prólogo, com a história de um menino e menina inseparáveis desde que foram deixados com apenas semanas de diferença na propriedade do Duque Keramsov tornada um orfanato e casa para viúvas de guerra.

> Os criados os chamavam de *malenchki*, fantasminhas, porque eles eram os menores e mais jovens, e porque assombravam a casa do Duque como fantasmas risonhos, entrando e saindo dos quartos, escondendo-se em armários para espiar, esgueirando-se pela cozinha para roubar o último dos pêssegos do verão (Bardugo, 2021, p. 13).

Como acompanhamos pela perspectiva de Alina Starkov, Malyen Oretsev e ela crescem juntos e juntos ingressam no serviço militar. Integrante do Primeiro Exército do Rei, Alina mostra-se pouco afeita aos demais e deprecia-se regularmente, seja pela falta de viço em sua aparência ou pela limitação de suas habilidades. Na posição de assistente de cartografia, Alina não se descreve como mais do que medíocre, ao contrário de Alexei, "um dos assistentes mais talentosos" e cujos desenhos dificilmente poderiam ser confundidos com os seus (Bardugo, 2021, p. 26). Já Maly conquista a amizade de seus companheiros de unidade e a admiração de garotas que demonstram em frente à Alina seu interesse nele, e mesmo Alexei questiona como Alina e Maly poderiam ser amigos. Enquanto Alina admira seu amigo de infância Maly e seu colega de unidade Alexei, seus pares masculinos, sua narrativa não nos poupa da sua desconfiança ou reprovação em relação às suas companheiras do Primeiro Exército:

> Eu olhei para cima para ver o rosto familiar de Maly, um sorriso em seus olhos azuis brilhantes, enquanto ele passava a andar ao meu lado.
> [...] Apesar dos meus melhores esforços, Maly ainda tinha aquele efeito sobre mim. E eu não era a única. Uma menina loira e bonita passou pela gente e acenou, lançando um olhar de flerte por cima do ombro para Maly.
> – E aí, Ruby – ele chamou. – Vejo você mais tarde?
> Ruby deu uma risadinha e correu para o meio da multidão. Maly abriu um largo sorriso até me perceber revirando os olhos.
> – O que foi? Achei que você gostasse da Ruby.
> – Na verdade, não temos muito sobre o que conversar – respondi secamente. Eu realmente gostava de Ruby... No início. Quando Maly e eu deixamos o orfanato em Keramzin para treinar no serviço militar, na Poliznaya, eu estava nervosa quanto a conhecer novas pessoas. Mas muitas meninas tinham se mostrado animadas para se tornarem minhas amigas, e Ruby estava entre as mais ansiosas.
> Essas amizades duraram até eu perceber que o único interesse delas em mim era a minha proximidade com Maly (Bardugo, 2021, p. 21).

Alina, no entanto, será inserida em novo círculo social ao ter seus poderes Grisha revelados. Afastada geograficamente de Maly após presenciar a perda de Alexei, Alina recebe com desconfiança a aproximação das Grishas *Etherealki* Marie e Nadia, assim como do *Corporalki* Sergei. Ao ser transferida para o Pequeno Palácio onde Grishas são abrigados e treinados, a Conjuradora do Sol ficará a par da rígida hierarquia que se estabelece entre *A Ordem dos Vivos e dos Mortos*, que trajam vermelho e cujos membros têm o poder de curar e manipular o corpo humano; *A Ordem dos Conjuradores*, que vestem-se de azul escuro e que são capazes de manipular ar, água e fogo; e *A Ordem dos Fabricadores*, que trajam roxo e cujos membros, dotados de menor prestígio, que manipulam materiais sólidos e produtos químicos, produzindo de ornamentos a armamentos. Nem todos Grishas, no entanto, encontram correspondência no previsto em cada uma dessas categorias. Alina é a primeira Grisha conhecida por conjurar luz. O Darkling, comandante do exército Grisha, o único descendente conhecido de uma única linhagem de conjuradores das sombras.

Figura 3– As ordens Grishas

Fonte: trilogia Grisha (editora Gutemberg)

Com a chegada de Alina ao Pequeno Palácio, o Darkling envia Genya em seu auxílio. Genya tem a habilidade de manipular a aparência humana e materiais sólidos dos quais extrai

pigmentos e brilho para fins estéticos. Genya também é uma Grisha incomum, mas ao contrário do Darkling e de Alina, a singularidade de suas habilidades não lhe confere mais prestígio entre as ordens Grishas, mas a isola. Uma Grisha sem cores, Genya veste-se, como os demais criados do Rei e da Rainha, em tons de algodão cru.

Embora a existência de um poder que diferencie os Grishas dos demais humanos (*otkazat'sya*) apareça como natural, a existência de Genya faz problema à rígida categorização e hierarquização entre as ordens Grishas pois, por suas habilidades, poderia ter ser sido tanto uma *Corporalki* quanto uma *Materialki*, mas foi treinada como *artesã* para atender às demandas estéticas da Rainha de modo a manter-se junto do Rei e da Rainha a serviço do Darkling. Alina viu em Genya uma amiga, enquanto via com desconfiança a adulação de Marie e Nadia, que tão prontamente criticavam e fofocavam sobre outras pessoas em sua frente.

Essas categorizações internas à obra condicionam a experiência das personagens e suas relações afetivas. Há mesas para cada Ordem no salão do Pequeno Palácio, e embora Alina possa escolher se sentar com os demais conjuradores, Genya não pode sentar-se entre Grishas. Mas implícitas na obra estão estruturas hierárquicas e padrões externos a ela que também limitam a tomada de decisão das personagens.

Nas sociedades feudais, escreve Vincent-Buffault (1996), as relações de fidelidade, afeição e homenagem entre homens estão no centro do ideal cavalheiresco e no fogo e na embriaguez dos combates a amizade afasta o medo da morte. A amizade compartilhada entre Maly, Mikhael e Dubrov leva os dois últimos à morte pelo desejo de permanecerem juntos mesmo nas mais difíceis missões às quais poderiam atender.

Enquanto a admiração e lealdade de Mikhael e Dubrov para com Maly leva à morte de ambos, Genya opera em aliança com o Darkling, de modo que Alina acaba vendo-se traída pela única pessoa que amava além de Maly e, possivelmente, o Darkling.

Ainda durante a infância, as crianças de Ravka têm suas habilidades testadas. Descobrindo-se com poderes Grisha, são afastadas de suas famílias e levadas ao Pequeno Palácio para serem treinadas para servirem no Segundo Exército do Rei. Genya, no entanto, é presenteada à Rainha pelo Darkling, tornando-se uma serva do Grande Palácio em vez de receber o tratamento militar comum aos Grishas do país. Enquanto o Darkling refere-se ao Rei e à Rainha com indulgência frente à Alina, Genya vivia as consequências da posição em que fora colocada. Ela apresenta à Alina, e a nós que lemos, como funciona a hierarquia Grisha e em qual lugar fora colocada:

> – Alina, você deve entender que, quando começar o seu treinamento amanhã, bem, Corporalki não comem com Conjuradores. Conjuradores não comem com Fabricadores e...
> Eu fiquei na defensiva na mesma hora.
> – Olha, se você não quer ficar para jantar, prometo não chorar dentro da sopa.
> – Não! – ela gritou. – Não é isso, de jeito nenhum! Só estou tentando explicar o modo como as coisas funcionam.
> – Esqueça.
> Genya deixou escapar uma lufada de frustração.
> – Você não entende. É uma grande honra ser solicitada a jantar com você, mas os outros Grishas não aprovarão.
> – Por quê?
> Genya suspirou e se sentou em uma das cadeiras esculpidas.
> – Porque eu sou o bichinho de estimação da Rainha. Porque eles não consideram o que eu faço valioso. Por um monte de razões.
> Eu me perguntei quais seriam as outras razões e se elas teriam algo a ver com o Rei. Pensei nos criados de libré de pé em cada porta do Grande Palácio, todos eles vestidos de branco e ouro. Como seria para Genya ficar isolada dos seus, mas sem ser uma verdadeira participante da corte?
> – Engraçado – eu disse após um momento. – Sempre pensei que ser bonita tornaria a vida muito mais fácil.
> – Ah, e torna – Genya disse e riu. Eu não me aguentei e ri também (Bardugo, 2021, p. 97-98).

Genya é uma Grisha alta, com cabelo ondulado ruivo, olhos dourados e pele lisa esculpida como se de mármore que beneficia-se de seus poderes para aperfeiçoar a própria aparência e não recorre à falsa modéstia. Simultaneamente, é imputada a ela uma experiência a qual nenhuma outra – menos bonita – personagem aparece como estando sujeita.

> – Onde está Genya? – perguntei a Marie ao me sentar à mesa dos Conjuradores.
> – Ela come no Grande Palácio.
> – E dorme lá – Nadia acrescentou. – A Rainha gosta de ter certeza de que ela está sempre disponível.
> – E também o Rei.
> – Marie! – Nadia protestou, mas ela estava rindo em silêncio.
> Eu olhei para elas boquiaberta.
> – Vocês querem dizer que...
> – É só um boato – disse Marie. Mas ela e Nadia se olharam como se soubessem.
> Eu pensei nos lábios molhados do Rei, nos vasos sanguíneos estourados no seu nariz, e na bela Genya em suas cores de criada.
> Empurrei meu prato. O pouco apetite que eu tinha desaparecera (Bardugo, 2021, p. 116).

Genya é vítima da *atenção* do Rei, um homem magro, de peito estreito e ombros arredondados, com grandes olhos lacrimejantes e bigode claro que Alina identifica como

tendo em torno de 40 anos, sobre o que envia pistas relativamente sutis à Alina desde sua chegada ao Pequeno Palácio. Nenhuma delas, no entanto, parece responsabilizar o Darkling por não intervir em relação aos abusos sexuais e morais que Genya sofre a serviço do Rei e da Rainha. Entre homens poderosos, como Reis e Darklings, a amizade entre Genya e Alina não é o suficiente para lhes proteger

Além da traição de Genya, que atua em favor do Darkling quando este captura Alina para usar de seus poderes contra a vontade dela, Alina também enfrenta a antipatia de Zoya. Zoya é uma poderosa Grisha*Etherealki*, uma *Aeros*, capaz de manipular o ar. E quase tão bela quanto Genya, com seus olhos azuis e cabelos negros brilhantes e cacheados.

> – Oh, não – Marie gemeu.
> Ergui a cabeça e meu estômago se contorceu quando eu reconheci a menina de cabelos negros e brilhantes que tinha achado Maly tão fascinante lá em Kribirsk.
> – Quem é ela? – sussurrei, vendo a menina passar por entre outros Grishas, lançando cumprimentos, sua risada alta ecoando pela cúpula dourada.
> – Zoya – murmurou Marie. – Ela está um ano na nossa frente na escola, e é horrível.
> – Ela pensa que é melhor do que todo mundo – Nadia acrescentou.
> Ergui a sobrancelha. Se o pecado de Zoya era ser esnobe, então Marie e Nadia não tinham o direito de julgá-la.
> Marie suspirou.
> – A pior parte é que ela meio que está certa. Ela é uma Aeros incrivelmente poderosa, uma grande lutadora, e olhe só para ela.
> Eu assimilei o bordado de prata nos punhos de Zoya, a perfeição brilhante do seu cabelo preto, os grandes olhos azuis emoldurados por cílios inacreditavelmente escuros. Ela era quase tão bonita quanto Genya. Pensei em Maly e senti uma onda de puro ciúme passar por mim. Mas então me dei conta de que Zoya tinha estado alocada na Dobra. Se ela e Maly tinham... bem, ela saberia se ele se encontrava lá e se estava bem. Empurrei meu prato. A possibilidade de perguntar a Zoya sobre Maly me deixou um pouco enjoada (Bardugo, 2021, p. 127-128).

As reticências de Alina com a Grisha, no entanto, serão violentamente correspondidas por Zoya, que tentará constranger Alina por ser umaórfã criada em Keramzin e usará suas habilidades Grisha para propositalmente a ferir durante um treinamento de luta corpo a corpo – evento que se repete na adaptação da *Netflix*, mas com uma reação diferente de Nádia.

> – Por que ela fez isso? – perguntei, enquanto tentava me sentar. Muita gente me ignorava ou me olhava de cima para baixo. Mas Zoya realmente parecia me odiar.
> Marie e Nadia olharam para mim como se eu tivesse quebrado a cabeça e não as costelas.
> – Porque ela tem ciúmes! – disse Nadia.

> – De mim? – indaguei, incrédula.
> Marie revirou os olhos.
> – Ela não suporta a ideia de alguém ser a favorita do Darkling.
> Eu ri e, logo depois, estremeci com uma pontada de dor na lateral.
> – Acho difícil que eu seja a favorita dele.
> – Claro que é. Zoya é poderosa, mas ela é apenas outra Aeros. Você é a Conjuradora do Sol.
> As bochechas de Nadia enrubesceram quando ela disse isso, e eu sabia que não estava imaginando o toque de inveja em sua voz. O quão profunda seria aquela inveja? Marie e Nadia falavam como se odiassem Zoya, mas sorriam para ela. *O que será que elas diziam sobre mim quando eu não estava por perto?*, me perguntei.
> – Talvez ele a rebaixe! – gritou Marie.
> – Talvez a mande para Tsibeya! – Nadia cantou (Bardugo, 2021, p. 130-131).

Os eventos, além de estabelecerem a animosidade entre as personagens para quem lê, também fomentam a desconfiança de Alina com Marie e Nadia – o que contribui para isolar Alina entre suas duas possibilidades afetivo-românticas. Até sua chegada ao Pequeno Palácio, Maly, por quem havia sido apaixonada, tinha sido também seu melhor amigo. A quem ela atribuía ter tornado sua vida "suportável".

> Eu sempre tinha sido uma ninguém, uma refugiada de uma vila sem nome, uma menina magrela e desajeitada se movendo sozinha pela escuridão adensada. Mas quando o Darkling fechara seus dedos em volta do meu pulso, tinha me sentido diferente, algo mais. Fechei os olhos e tentei me concentrar, tentei me lembrar daquele sentimento de certeza e dar vida àquele poder perfeito e seguro. Mas nada aconteceu (Bardugo, 2021, p. 60).

Paralelo ao seu primeiro contato com o Darkling, está o reconhecimento gradual de Alina sobre seu poder de conjurar luz. Ele não só é um conjurador das sombras poderoso, como também é um amplificador, o que quer dizer que ao tocar Alina, ela consegue acessar o poder que tivera em si com mais facilidade e intensidade. Quando se é Grisha, acessar seus poderes lhe fortalece. Não tendo se apropriado de seus poderes antes, Alina passara a vida até então se sentindo fraca, sem apetite, opaca, sem viço, sem sono.

A rejeição à sua aparência desde a infância, o aparente desinteresse de Maly, a morte de Alexei, a desconfiança em torno de Marie e Nadia, o desprezo gratuito de Zoya, isolam Alina. A afinidade que ela constrói com o Darkling durante sua estadia no Pequeno Palácio e seu treinamento Grisha, geram entre Maly e ela um conflito que só se desfará quando ela tiver aberto mão do Darkling.

> – Você faz ideia do quanto eu estava preocupado com você? Ninguém sabia o que tinha acontecido com você, o que eles tinham feito com você. Não havia maneira de chegar a você. Havia rumores de que você estava sendo torturada. Quando o capitão precisou de homens para se reportar ao Darkling, como um idiota eu vim até aqui só para ter uma chance de encontrá-la.
> – Sério?
> Foi difícil acreditar naquilo. Eu tinha ficado tão acostumada com a ideia da indiferença de Maly.
> – Sim – ele falou. – E aqui está você, sã e salva, dançando e flertando como alguma princesinha mimada.
> – Não soe tão desapontado – eu rebati. – Tenho certeza de que o Darkling pode arrumar uma roda de tortura ou alguns carvões em brasa se isso o fizer se sentir melhor.
> Maly fechou a cara e se afastou de mim. Lágrimas de frustração pinicaram meus olhos. Por que estávamos brigando?
> Em desespero, estiquei a mão para tocar o braço dele. Seus músculos se retesaram, mas ele não se afastou.
> – Maly, eu não tenho poder sobre como as coisas são aqui. Eu não pedi por nada disso.
> Ele olhou para mim e então desviou o olhar. Senti parte da tensão dele ir embora. Por fim, ele disse:
> – Eu sei que não.
> Mais uma vez, ouvi um cansaço terrível na voz dele (Bardugo, 2021, p. 184-185).

Darkling é um nome de família, e o Darkling atual é reconhecido como o mais forte de seu nome e como um poderoso comandante que reuniu não só os Grishas de Ravka, mas que agregou também Grishas de outros países sob o Segundo Exército do Rei. Embora atribua a seu tataravô a criação da Dobra e deposite sobre Alina a expectativa de destruí-la, tentando reverter o mal-feito por seu ancestral, Baghra revela a Alina que ele é o Darkling que criou a Dobra e manipulará os poderes de conjuradora dela para se proteger enquanto usa a escuridão da Dobra como arma militar, expandindo seu terreno morto sobre territórios inimigos e oferecendo às suas criaturas (os Volcras) novas vidas das quais se alimentar.

Enquanto um dos interesses românticos de Alina é um poderoso homem mais antigo e habilidoso, é preciso que a distância e a ausência se estabeleçam para Maly reavaliar seus sentimentos pela amiga, o que revela quando se reencontram depois de Alina fugir alertada por Baghra.

> – Alina? – disse ele, calmamente. – Desculpe. Pelo que eu disse naquela noite no Pequeno Palácio.
> Olhei para ele, surpresa. De alguma maneira, aquilo parecia ter acontecido muito tempo atrás.
> – Me desculpe também – falei. – E me desculpe por tudo mais.
> Eu apertei a mão dele.

> – Eu sabia que não tínhamos muita chance de encontrar o cervo.
> – Não – disse ele, olhando para longe. – Não, não por isso. Eu... Quando vim atrás de você, pensei que estava fazendo isso por você ter salvado a minha vida, porque eu lhe devia algo.
> Meu coração deu uma leve guinada. A ideia de que Maly tinha vindo atrás de mim para me pagar algum tipo de dívida imaginária foi mais dolorosa do que eu esperava.
> – E agora?
> – Agora não sei o que pensar. Só sei que tudo está diferente.
> Meu coração deu outra guinada miserável.
> – Eu sei – sussurrei.
> – Você sabe? Naquela noite no palácio, quando a vi no palco com ele, você parecia tão feliz. Como se o seu lugar fosse ao lado dele. Não consigo tirar aquela imagem da cabeça.
> – Eu estava feliz – admiti. – Naquele momento, eu estava feliz. Não sou como você, Maly. Nunca me adaptei realmente da maneira como você fez. Nunca pertenci de fato a lugar nenhum.
> – Seu lugar era do meu lado – ele disse, mansamente.
> – Não, Maly. Não de verdade. Não foi assim por um longo tempo.
> Ele olhou para mim, e seus olhos eram de um azul profundo no anoitecer.
> – Você sentiu minha falta, Alina? Você sentiu minha falta quando foi embora?
> – Todos os dias – respondi, honestamente.
> – Eu senti sua falta a cada hora. E você sabe qual foi a pior parte? Isso me pegou completamente desprevenido. Eu me pegava caminhando por aí para encontrar você, sem qualquer razão, apenas por hábito, porque tinha visto algo que eu queria lhe contar ou porque queria ouvir a sua voz. E então me lembrava de que você não estava mais lá e todas as vezes, cada uma delas, era como se me faltasse o ar. Eu tinha arriscado minha vida por você. Andado metade da extensão de Ravka por você, e faria tudo isso de novo e de novo e de novo só para estar com você, só para passar fome com você e congelar com você, e ouvir você reclamando sobre queijo duro todo dia. Então não me diga que o seu lugar não é ao meu lado – disse ele, intensamente. Ele estava muito perto agora, e meu coração repentinamente retumbava no peito. – Desculpe se levei tanto tempo para enxergar você, Alina. Mas eu a enxergo agora.
> Ele abaixou sua cabeça, e senti os lábios dele nos meus. O mundo pareceu silenciar. Tudo o que eu sentia era a mão dele na minha enquanto ele me puxava para perto, e a pressão morna de sua boca.
> Eu havia pensado que tinha desistido de Maly. Que o amor que eu tinha por ele era coisa do passado, da menina solitária e tola que eu não queria ser novamente. Tentara enterrar aquela menina e o amor que ela sentia, assim como havia tentado enterrar o meu poder.
> Mas não cometeria esse erro de novo. O que quer que queimasse entre nós dois era tão inegável e brilhante quanto meu poder. No momento em que nossos lábios se encontraram, eu soube com uma certeza pura e penetrante que eu teria esperado por ele para sempre (Bardugo, 2021, p. 238-239).

Alina e Maly fogem juntos do Darkling para que esse não possa usar os poderes da conjuradora para manipular a Dobra para estabelecer um poder soberano sobre Ravka e demais países. Quando o Darkling os encontra, usa do desejo sexual de Alina para

envergonhá-la e desencorajar Maly a protegê-la. Enquanto homens podem exibir orgulhosamente seu desejo (como o próprio Maly demonstra nos capítulos iniciais do romance), mulheres estão sujeitas a ser constrangidas se demonstram o seu.

> – Você! Rastreador! Está tão pronto assim para morrer por ela? – o Darkling gritou. A expressão de Maly não se alterou. Ele ficou firme, arco a postos, flecha encaixada, seus olhos se movendo ao redor do círculo, procurando a voz do Darkling. – Foi uma cena muito tocante a que testemunhamos – ele zombou. – Você contou a ele, Alina? O garoto sabe o quanto você desejava se entregar a mim? Você contou a ele o que eu lhe mostrei no escuro?
> Uma onda de vergonha me percorreu e a luz brilhante enfraqueceu. O Darkling riu.
> Eu olhei para Maly. Sua mandíbula estava firme. Ele irradiava a mesma raiva gelada que eu tinha visto na noite do festival de inverno (Bardugo, 2021, p. 241-242).

Ainda que tenha sido iludida durante o período em que o Darkling manteve Alina sob sua custódia sem revelar suas reais intenções, a personagem procura se explicar para Maly pelo que viveu em sua intimidade durante sua estada no Pequeno Palácio enquanto aguardam a execução de Maly.

> Eu observei nossas mãos dadas.
> – Maly, o que o Darkling disse na clareira sobre eu e ele. Eu não... Eu nunca...
> – Isso não importa.
> Levantei o rosto para fitá-lo.
> – Não?
> – Não – disse ele, com um pouco de força demais.
> – Não sei se consigo acreditar em você.
> – Talvez eu mesmo não acredite ainda, não completamente, mas é a verdade.
> – Ele segurou minhas mãos com mais força, junto ao seu coração. – Eu não me importo se você dançou pelada no telhado do Pequeno Palácio com ele. Eu te amo, Alina, até a parte de você que amava ele.
> Eu queria negar, apagar isso, mas não podia. Outro soluço me sacudiu.
> – Eu odeio ter pensado... que eu um dia...
> – Você me culpa por todos os erros que eu já cometi? Por cada garota com quem me envolvi? Por cada coisa estúpida que já falei? Porque se a gente começar a manter um histórico de coisas idiotas, você sabe quem vai ganhar.
> – Não, eu não culpo você. – Eu consegui um pequeno sorriso. – Muito.
> Ele sorriu de canto de boca e meu coração saltou como sempre fazia.
> – Nós encontramos o caminho de volta um para o outro, Alina. É só isso que importa.
> Ele me beijou pelas barras, o ferro frio pressionando contra minha bochecha conforme seus lábios encontravam os meus (Bardugo, 2021, p. 264).

Assim, as únicas manifestações físicas do desejo de Alina aparecem como recursos para desqualificá-la (e até ao desejo de quem lê), e para elevar Maly, destinado a morrer por

seu laço para com ela. Não parece importar que, se não fosse a descoberta dos poderes de Alina, teriam os dois morrido ao tentar cruzar a Dobra. Mas ao fim do romance que dá início à trilogia Grisha, ela terá a oportunidade de salvar a si mesma e à Maly mais uma vez. Quando Maly é atirado aos volcras durante mais uma travessia da Dobra das Sombras, Alina consegue lutar contra o controle de Darkling sobre seus poderes de Conjuradora da Luz.

2.4.2 Corpo, o amor, o sexo e a amizade entre os Corvos

Se a trilogia Grishanos diz de disputas de poder em uma sociedade tradicional monárquica, a duologia Ketterdam nos projeta na periferia de uma sociedade mercantilista e moralmente falida. Na nação-ilha de Kerch, o único deus é o comércio. Em sua capital, Kertterdam, o distrito de jogos e prostituição chamado Barril forja *bastardos* como Kaz Brekker e sua gangue de adolescentes. Nesta seção, apresentamos Kaz e seus corvos: Jesper Fahey, Inej Ghafa, Nina Zenik, Matthias Helvar e Wylan Van Eck, e tratamos das relações que tecem entre si recorrendo ao texto de Leigh Bardugo em *Six of Crows:* Sangue e Mentiras (2016), primeiro volume da duologia Ketterdam. Embora o romance se situe no mesmo *Grishaverso* de *Sombra e Ossos*, seu enredo se desenvolve alguns anos depois dos eventos da trilogia Grisha. Assim, a adaptação para *Netflix* opta por incorporar apenas as personagens e seus contextos, numa espécie de prequela ou história de origem de Jesper Fahey, Inej Ghafa, Nina Zenik, Matthias Helvar.

Mais uma vez, Leigh Bardugo opta por contar sua história por meio de personagens narradoras. Se em *Sombra e Ossos* adentramos ao universo Grisha sob o ponto de vista de Alina, em *Six of Crows* adotamos pontos de vista tão diversos como seus seis protagonistas, o que favorece nosso trabalho de tentar entender a visão e os sentimentos que cultivam uns pelos outros.

Com apenas dezessete anos, Kaz é a *espinha dorsal* dos Dregs, a gangue de Per Haskell; e o responsável por reunir Jesper, Inej, Nina, Matthias e Wylan, seus corvos. A partir de *bons investimentos*, ele atrai interesse e lealdade para si, ainda que procure desvincular-se física e emocionalmente de quaisquer pessoas. O desejo de vingança é o motor de sua narrativa, e é preciso abdicar de padrões hegemônicos de moralidade juvenil para se relacionar com o personagem, principalmente pelo modo como Bardugo escolhe introduzir

Kaz a partir de sua atuação em uma disputa de gangues no primeiro volume da duologia Ketterdam.

> Ao longe, uma sirene soou.
> – Burstraat 19 – disse Kaz.
> Geels estava mudando seu peso de um pé para outro até então; agora ele estava parado.
> – Esse é o endereço da sua garota, não é, Geels?
> Geels engoliu em seco.
> – Não tenho nenhuma garota.
> – Ah, tem sim, cantarolou Kaz. – Ela é bonita também. Bem, bonita o suficiente para uma criatura desagradável como você. Parece doce. Você a ama, não é?
> Mesmo do telhado, Inej podia ver o brilho de suor no rosto de cera de Geels.
> – Claro que ama. Ninguém tão agradável deveria ter dado atenção para uma escória do Barril como você, mas ela é diferente. Ela te acha encantador. Claro sinal de loucura, se quiser saber minha opinião, mas o amor é estranho assim mesmo. Ela gosta de descansar sua bela cabeça no seu ombro? De ouvir você contar sobre o seu dia?
> Geels olhou para Kaz como se finalmente o estivesse vendo pela primeira vez. O menino com quem vinha falando era arrogante, imprudente, se divertia facilmente, mas não era assustador – não realmente. Agora o monstro estava aqui, olhar vazio e sem medo. Kaz Brekker tinha ido embora, e Mãos Sujas tinha chegado para fazer o trabalho pesado.
> – Ela mora na Burstraat 19 – Kaz falou com sua grossa voz rouca. – Terceiro andar, gerânios nos canteiros das janelas. Há dois Dregs esperando do lado de fora da porta dela agora, e se eu não sair daqui inteiro e me sentindo vitorioso, eles incendiarão aquele lugar do chão ao telhado. O fogo vai subir em segundos, queimando pelos dois lados com a pobre Elise presa no meio. Seu cabelo loiro vai pegar fogo primeiro. Como o pavio de uma vela.
> – Você está blefando – disse Geels, mas sua mão na pistola estava tremendo.
> Kaz levantou a cabeça e respirou fundo.
> – Está ficando tarde agora. Você ouviu a sirene. Sinto o cheiro do porto no vento, mar e sal, e talvez – é cheiro de fumaça que estou sentindo? – Havia prazer em sua voz (Bardugo, 2016, recurso digital).

Apesar da pouca idade, Kaz tem a voz grossa e rouca: "Sua voz tinha a textura áspera e desgastada de pedra contra pedra. Inej sempre se perguntava se ele tinha essa voz quando criança. Se é que ele algum dia tinha sido criança" (Bardugo, 2016, recurso digital). O corpo magro traz cabelos escuros com laterais aparadas sobre a pele pálida: "Ele era uma coleção de linhas duras e traços finos – mandíbula retilínea, corpo esguio, casaco de lã confortável sobre os ombros" (Bardugo, 2016, recurso digital). Em uma das mãos protegidas por luvas apoia-se em uma bengala na qual mandara esculpir uma cabeça de corvo com bico afiado:

> Kaz tinha as duas mãos enluvadas descansando sobre a cabeça de corvo esculpida em sua bengala. Ele parecia totalmente à vontade, o rosto estreito

> obscurecido pela aba do chapéu. A maioria dos membros de gangues no Barril amava ostentação: coletes berrantes, correntes de relógios cravejadas de pedras preciosas falsas, calças de todo tipo de marca e modelo que se possa imaginar. Kaz era a exceção – um modelo de discrição, seus coletes e calças escuras com cortes simples e costurados ao longo de linhas severas. A princípio, ela pensou que era uma questão de gosto, mas logo entendeu que era uma piada com os mercadores renomados. Ele gostava de se parecer com um deles.
> Eu sou um homem de negócios – ele disse a ela. – Nem mais, nem menos.
> Você é um ladrão, Kaz.
> Não foi isso que acabei de falar? (Bardugo, 2016, recurso digital)

Assim como a criadora do *Grishaverso*, Kaz manca[45]. Conhecido também como Mãos Sujas, sua condição física marca presença em sua história, mas não o define ou impede de se tornar um dos notáveis e temidos criminosos do Barril. Kaz é um *ladrão de segredos*, ou como diz: "Eu negocio informações, […] as coisas que os homens fazem quando pensam que ninguém está olhando. A vergonha tem mais valor do que as moedas podem ter" (Bardugo, 2016, recurso digital). Mais do que dinheiro, sua ambição é vingança, e para isso, mantém sua história e seus objetivos muito bem guardados, reservados para si mesmo:

> Apesar das mentiras que havia espalhado e das declarações que fizera a Geels naquela noite, Kaz não era um escroto. Ele não era nem mesmo de Ketterdam. Tinha 9 e Jordie 13 anos quando chegaram à cidade, um cheque da venda da fazenda de seu pai costurado com segurança no bolso interno do casaco velho de Jordie. Kaz podia ver a si mesmo como era na época, andando pela Aduela com os olhos deslumbrados, mãos dadas com Jordie para não ser arrastado pela multidão. Ele odiava os meninos que haviam sido, dois trouxas estúpidos esperando para serem depenados. Mas aquelas crianças haviam deixado de existir há muito tempo, e só havia restado Pekka Rollins para punir (Bardugo, 2016, recurso digital).

Órfão, Kaz tinha chegado a Ketterdam acompanhado de seu irmão mais velho, Jordie. Jordie foi seduzido e ludibriado pelas promessas financeiras de um falso mercador que conseguiu tomar deles sua herança. Sem abrigo e com fome, Jordie desenvolve uma febre, e o modo como Bardugo escolhe abordá-la, dá mostras de um amadurecimento político em sua obra em relação à sua estreia em *Sombra e Ossos*.

> Nos anos vindouros as pessoas chamariam o surto de piropora que abateu Ketterdam de a Praga da Dama da Rainha, por conta do navio que acreditavam ter trazido o contágio para a cidade. Ele atingiu com mais força

[45] Disponível em: https://www.refinery29.com/en-us/2021/04/10433029/shadow-and-bone-kaz-brekker-disability-leigh-bardugo-interview. Acesso em: 16 ago. 2023.

> os bairros pobres superlotados do Barril. Corpos eram empilhados nas ruas, e barcos funerários navegavam pelos canais, usando longas pás e ganchos para tombar os cadáveres em suas plataformas e arrastá-los até a Barcaça da Ceifadora para serem queimados (Bardugo, 2016, recurso digital).

Kaz contrai a mesma doença que Jordie, mas sobrevive a tempo de despertar em um barco funerário empilhado entre corpos sem vida e encarar como alternativa de sobrevivência usar o corpo de seu irmão para boiar e nadar de volta a Ketterdam:

> Não havia nada esperando por ele na cidade além de mais fome e ruelas escuras, e a umidade dos canais. Mesmo enquanto pensava nisso, ele sabia que não era verdade. A vingança esperava por ele, vingança para Jordie e talvez para ele também. Mas ele teria que sair dali para encontrá-la (Bardugo, 2016, recurso digital).

Embora tenha perdido o patrimônio que herdara para Pekka Rollins, como ladrão de segredos, Kaz não interpreta que o *trabalho* que fazem seja tão diferente assim daquele realizado no mercado financeiro. A duologia Ketterdam reforça essa noção ao fazer do "próspero" e "piedoso" mercador Van Eck, um dos mais cruéis personagens da trama, capaz de internar para declarar morta a esposa e de tentar assassinar seu filho de dezesseis anos, desprezado por não conseguir ler.

> – Qual a diferença entre apostar no Clube do Corvo e especular no chão do Mercado?
> – Um é roubo, o outro é comércio.
> – Quando um homem perde seu dinheiro, ele pode ter dificuldade em distinguir um do outro.
> – O Barril é um antro de imundice, vício, violência…
> – Quantos navios enviados por você que navegam pelos portos de Ketterdam nunca retornaram?
> – Isso não importa…
> – Um em cada cinco, Van Eck. Um em cada cinco navios que envia em busca de café, jurda e peças de seda vai parar no fundo do mar, se estilhaça nas rochas, é capturado por piratas. Uma em cada cinco tripulações morta, seus corpos perdidos em águas estrangeiras, comidos por peixes nas profundezas do mar. Não vamos falar de violência.
> – Não vou discutir ética com um moleque do Barril.
> Kaz realmente não esperava que ele fizesse isso. Estava apenas tentando ganhar tempo enquanto testava o quanto as algemas estavam presas em seus punhos (Bardugo, 2016, recurso digital).

As luvas do Mãos Sujas eram, assim, apenas um recurso para que Kaz pudesse evitar contato físico direto. Foi a fraqueza que se permitiu manter (Bardugo, 2016), já que frequentemente ignora suas dores na perna para fazer o que julga que precisa ser feito. As perdas, os traumas e o desejo de vingança de Kaz repercutem no modo em como conduz suas

relações, conscientemente ou não, ao longo dos dois volumes que compõem a duologia Ketterdam (embora nesta pesquisa venhamos a explorar mais o primeiro dos livros).

Kaz procura aliados entre aqueles que o Barril está pronto para destruir – desde que tenham algo valioso a oferecer à gangue em retribuição. Aprovação, simpatia ou reconhecimento não estão inclusos no pacote dos acordos comerciais de Kaz:

> – Você agiu cedo demais, Jesper – Kaz disse enquanto conduzia Matthias para o barco.
> – Eu fui pontual.
> – Para você, isso é cedo. Da próxima vez que pensar em me impressionar, me avise de alguma forma.
> – Os animais fugiram, achei um barco para você. É esse o momento em que se faz agradecimentos.
> – Obrigada, Jesper – disse Nina.
> – Foi um prazer, sua linda. Viu só, Kaz? É assim que as pessoas civilizadas fazem (Bardugo, 2016, recurso digital).

Jesper Fahey, "o atirador de elite zemeni tinha braços e pernas compridos, a pele escura, e estava constantemente em movimento" (Bardugo, 2016, recurso digital). Sua mãe era uma Fabricadora, uma Grisha zemeni com a habilidade de manipular o metal. De Novyi Zem, um país rural e pacífico de habitantes de pele escura, Jesper herdara os olhos cinzentos do pai, um pacato fazendeiro com sangue kaelish da Ilha Errante, que parece baseada na Irlanda, enquanto Novyi Zem parece inspirada na África subsaariana[46] ou na América e na Austrália coloniais[47].

Jesper é um personagem que se relaciona com homens, mas parece ser atraído também por mulheres, e pelo menos três trechos de *Six of Crows* (Bardugo, 2016), referidos aqui na ordem em que aparecem, parecem sustentar que seus sentimentos por Kaz podem estar além da amizade. No primeiro deles, Inej argumenta a si mesma a favor da lealdade de Jesper com Kaz: "Kaz ter escolhido Jesper para ser um de seus auxiliares não foi nenhuma surpresa. Apesar de nervosinho, a verdade é que Jesper, com ou sem seus revólveres, havia nascido para uma briga, e ela sabia que ele faria qualquer coisa por Kaz" (Bardugo, 2016, recurso digital). Em um segundo recorte sob o ponto de vista do próprio Jesper, ele manifesta ciúmes de Inej por Kaz e ela compartilharem um segredo que só foi revelado a ele junto de todos os outros corvos:

---

[46] Disponível em:https://variety.com/2021/tv/features/shadow-and-bone-how-they-made-it-1234969633/. Acesso: 20 jul. 2023.
[47] Disponível em: https://aodisseia.com/sombra-e-ossos-todos-mapa-serie-netflix/. Acesso em: 18 ago. 2023.

> Wylan estava vermelho e mortificado. Nina parecia chocada e irritada. O fjerdano só parecia confuso. Kaz parecia extremamente orgulhoso de si mesmo. E, claro, Inej não parecia remotamente surpresa. Ela coletava os segredos para Kaz e os guardava também. Jesper tentou ignorar a ponta de ciúmes que sentiu por isso (Bardugo, 2016, recurso digital).

Inej e Jesper parecem compartilhar não apenas a lealdade a Kaz, mas também o desejo por ele. No entanto, isso não os impede de tecerem uma relação entre si, inclusive com mais mostras espontâneas de afeto do que Kaz troca com qualquer um deles, como demonstra um longo diálogo que introduz a história de Jesper e sintetiza muito da relação entre Jesper, Kaz e Inej:

> – Agora me diga uma coisa, Jesper. O que fez você embarcar nesta missão? Sabe o quanto esse trabalho é arriscado, quais as chances de voltarmos para casa. Sei que ama um desafio, mas isso é um pouco inacreditável, até para você.
> Jesper olhou para a formação cinza das ondas no mar, marchando para o horizonte em formação infinita. Ele nunca havia gostado do oceano, a sensação do desconhecido embaixo dos seus pés, a ideia de que algo faminto e cheio de dentes poderia estar esperando para arrastá-lo até as profundezas. E era assim que ele se sentia todos os dias agora, mesmo em terra firme.
> – Eu tenho dívidas, Inej.
> – Você sempre está devendo.
> – Não. Dessa vez é coisa séria. Eu peguei dinheiro emprestado das pessoas erradas. Você sabe que o meu pai tem uma fazenda?
> – Em Novyi Zem.
> – Sim, no oeste. Este ano ela começou a dar lucro.
> – Ah, Jesper, você não fez isso.
> – Eu precisava de um empréstimo…Disse a ele que era para eu terminar meu curso na universidade.
> Ela olhou incrédula para ele. – Ele acha que você é um estudante?
> – Foi por isso que vim para Ketterdam. Na minha primeira semana na cidade eu fui para a Aduela Leste com alguns outros alunos. Eu apostei alguns kruges na mesa. Foi uma extravagância. Eu nem conhecia as regras da Roda de Makker. Mas quando o coletor de apostas girou a roda, eu nunca ouvi um som tão bonito. Eu venci e continuei vencendo. Foi a melhor noite da minha vida.
> – E desde então você está correndo atrás dessa sensação.
> Ele assentiu. – Eu devia ter ficado na biblioteca. Eu venci. Eu perdi. Eu perdi mais ainda. Eu precisava de dinheiro então comecei a aceitar trabalho nas gangues. Dois moleques pularam em cima de mim na viela uma noite. Kaz os derrubou, e começamos a trabalhar juntos.
> – Ele provavelmente contratou esses moleques para te atacar, para você se sentir em dívida com ele.
> – Ele não faria… Jesper parou de repente, e então riu. – É claro que faria. Jesper flexionou os dedos, concentrado nas linhas de suas palmas. "Kaz é…não sei. Ele não é como ninguém que eu tenha conhecido. Ele me surpreende.
> – Sim. Como uma colmeia de abelhas em uma gaveta da sua cômoda."
> Jesper deu uma gargalhada. – Exatamente assim.

> – Então o que estamos fazendo aqui?
> Jesper se virou de costas para o mar, sentindo as bochechas corarem. – Torcendo para conseguir mel, eu acho. E rezando para não levar uma ferroada.
> Inej encostou seu ombro no dele. – Então pelo menos somos estúpidos do mesmo tipo.
> – Não sei qual é a sua desculpa, Espectro. Sou eu quem não consegue evitar uma jogada ruim aqui.
> Ela passou seu braço no dele. – Isso faz de você um péssimo apostador, Jesper. Mas um amigo excelente.
> – Você é boa demais para ele, sabe?
> – Eu sei. E você também (Bardugo, 2016, recurso digital).

Inej Ghafa "era a Espectro – a única lei que se aplicava a ela era a da gravidade, a qual ela às vezes desafiava também" (Bardugo, 2016, recurso digital). A pequena garota suli de dezesseis anos com cabelos negros e pele cor de bronze crescera em uma família de artistas em Ravka e aprendera com seu pai a se apresentar como equilibrista, mas fora capturada e traficada como escrava sexual:

> Ela não queria pensar na última vez em que havia estado no mar, mas era difícil lutar contra as memórias. Ela não devia nem estar na carroça na manhã em que os traficantes de escravos a levaram. Ela tinha quatorze anos, e sua família vinha passando o verão na costa oeste de Ravka, divertindo-se na orla e se apresentando em um carnaval nos arredores de Os Kervo. Era para ela estar ajudando seu pai a atar as redes, mas tinha ficado com preguiça, então se permitiu esticar mais alguns minutos, cochilando sobre as cobertas finas de algodão e ouvindo a fúria e o rumor das ondas.
> Quando a silhueta de um homem surgiu na entrada da carroça, ela não percebeu que precisava fugir. Ela simplesmente disse:
> – Só mais cinco minutinhos, Papai.
> Então eles a pegaram pelas pernas e a arrastaram para fora da carroça.
> Ela bateu a cabeça com força no chão. Havia quatro deles, homens grandes, marinheiros. Quando tentou gritar, eles a amordaçaram, ataram suas mãos e punhos, e um deles a jogou por sobre o ombro enquanto pulavam para dentro de um escaler ancorado na enseada.
> Mais tarde, Inej soube que a costa era um destino popular para traficantes de escravos. Eles tinham visto a caravana Suli de seus barcos e remaram até ela após o amanhecer, quando o acampamento estava quase deserto.
> O restante da viagem era um borrão. Ela foi jogada em um compartimento de carga com um grupo de crianças – algumas mais velhas, outras mais novas, a maioria meninas, mas alguns meninos também. Ela era a única Suli, mas alguns falavam ravkano, e contaram as histórias de como tinham sido sequestrados. Um havia sido arrancado do estaleiro de seu pai; outro foi pego ao se afastar demais de seus amigos enquanto brincava nas piscinas naturais e um terceiro fora vendido pelo irmão mais velho para pagar dívidas de jogo. Os marinheiros falavam um idioma que ela não conhecia, mas uma das crianças contou que eles estavam sendo levados para a maior das ilhas externas de Kerch, onde seriam leiloados para proprietários privados ou casas de prazeres em Ketterdam e Novyi Zem. Pessoas vinham do mundo

> inteiro para dar seus lances. Inej pensava que a escravidão era ilegal em Kerch, mas pelo visto a prática ainda era comum.
> Ela nunca chegou ao bloco de leilão. Quando finalmente baixaram a âncora, Inej foi guiada até o convés e passada para uma das mulheres mais belas que ela já tinha visto, uma loira alta com olhos cor de mel e volumosos cabelos dourados.
> A mulher ergueu uma lanterna e examinou cada centímetro de seu corpo – seus dentes, seus seios, até os seus pés. Ela deu um puxão no cabelo emaranhado na cabeça de Inej.
> – Teremos que raspar isso. Então recuou. – Bonita – disse ela. – Magrela e reta como uma tábua, mas sua pele é perfeita.
> Ela se virou para barganhar com os marinheiros enquanto Inej ficou lá de pé, apertando as mãos atadas contra o peito, sua blusa ainda aberta, sua saia ainda enrolada acima da cintura. Inej podia ver o brilho do luar sobre as ondas da enseada. Pule, ela pensou. Seja lá o que te espera no fundo do mar é melhor do que o lugar aonde esta mulher levará você. Mas ela não teve coragem.
> A garota que ela se tornou teria pulado sem pestanejar e talvez teria levado um dos traficantes para baixo com ela. Ou talvez estivesse enganada. Ela havia congelado quando Tante Heleen a encurralou na Aduela Oeste. Não tinha sido mais forte ou mais valente, era apenas a mesma garotinha Suli assustada, paralisada e humilhada no convés daquele navio (Bardugo, 2016, recurso digital).

A *preguiça* de Inej lhe trouxera consequências tão ou mais terríveis quanto os pequenos desvios praticados pelas crianças dos contos de fadas europeus. A falta de *coragem* para tirar a própria vida para não servir com seu corpo aos desejos de outros, afastam a religiosa menina da imagem de Santa Maria Goretti, que morre para evitar uma tentativa de estupro – ao menos em vida. Mas em um ato de coragem, Inej havia oferecido a Kaz uma informação durante uma visita dele em busca de *sussurros* no Menagerie, bordel em que eram comercializados encontros com acompanhantes *exóticas*, isto é, com mulheres de raças e etnias variadas entre si. Informação é apenas o que Kaz busca com as pessoas do local. Ele mal suporta o contato pele com pele, a repulsa que sente ao ser tocado o transporta para a Barcaça da Ceifadora. Kaz decide *investir* em Inej e adquire sua dívida junto à Tante Heleen, tornando-a serva dos Dregs, a gangue que Kaz lidera em nome de Per Haskell:

> Por baixo de todos os gritos e empurrões, havia medo. Ótimo, Kaz dependia do fato de que os Dregs eram todos assassinos, ladrões e mentirosos. Ele só tinha que garantir que não se acostumaram a mentir para *ele*. [...] Eles diriam o que tinham visto, inventariam o resto e, com cada releitura, Mãos Sujas ficaria mais louco e mais cruel (Bardugo, 2016, recurso digital, grifo da autora).

Nina Zenik é uma Grisha Corporalki, uma sangradora recrutada pelo exército de Ravka e educada no conforto e segurança do Pequeno Palácio, mas que acaba em Ketterdam

sob a proteção dos Dregs. Ela é uma personagem desenvolta, espirituosa, de corpo sinuoso e gosto por flertar. Nina também fora uma espiã ravkana. Fluente em diferentes idiomas e convincente o bastante para ser comparada a uma atriz (Bardugo, 2016, recurso digital).

A duologia Ketterdam está situada cronologicamente nos anos seguintes a trilogia Grisha, de modo que Nina é soldado de um país em reconstrução após a derrota do *Darkling* pela *Sankta* Alina, Grisha Conjuradora do Sol. O que a mantém em uma casa de prazeres de Ketterdam e longe do seu país não é, no entanto, uma missão oficial. Durante uma, ela se afastou do acampamento Grisha e foi capturada pelos soldados de Fjerda, uma das nações inimigas de Ravka e dos Grishas – mais um pequeno desvio severamente punido pelo destino. A embarcação onde Nina era mantida, no entanto, é destruída em uma tempestade no mar e ela alia-se a um de seus captores para escapar da morte, o drüskelle Matthias Helvar. Atraídos fisicamente um pelo outro, os soldados de nações inimigas estabelecem uma trégua até sua chegada ao porto de Elling, quando outros soldados Grishas veem Nina com Matthias e ela faz com que ele seja feito prisioneiro em Kerch buscando evitar que os espiões Grisha chegassem até ele.

A prisão de Matthias tinha como objetivo afastá-lo dos Grishas que estavam procurando pelos drüskelle que haviam capturado Nina e outros. Mas ela só conseguiu resgatá-lo da prisão de Hellgatequando um ano já havia se passado e ele havia se convencido de que ela o seduziu propositalmente para depois traí-lo.

> Nina se lembrou da primeira vez que vira Matthias na floresta Kaelish sob a luz da lua. Sua beleza tinha parecido injusta para ela. Em outra vida, poderia ter acreditado que ele estava vindo para salvá-la, um salvador brilhante de cabelos dourados e olhos azul-claros da cor das geleiras do norte. Mas ela sabia a verdade sobre ele graças ao idioma que ele falava, e pelo desgosto que expressava sempre que seus olhos passavam por ela. Matthias Helvar era um drüskelle, um dos caçadores de bruxas fjerdanos encarregados de perseguir Grishas para levá-los a julgamento e executá-los, embora, para ela, ele sempre tivesse lembrado um guerreiro Santo, iluminado em ouro. Agora ele parecia o que realmente era: um assassino. Seu torso nu parecia lavrado em aço e, embora ela soubesse que isso era impossível, parecia maior, como se a própria estrutura de seu corpo tivesse mudado. Sua pele já tivera um tom de mel dourado; agora era branca cor de barriga de peixe por baixo da sujeira. E seu cabelo – ele tinha um cabelo tão lindo, espesso e loiro, longo como o usado pelos soldados fjerdanos. Agora, como os outros prisioneiros, sua cabeça tinha sido raspada, provavelmente para evitar piolhos. O guarda que havia raspado sua cabeça tinha feito um serviço porco. Mesmo de longe ela podia ver os cortes e as incisões do escalpo, e pequenas mechas loiras nos pontos que a lâmina não havia alcançado. Ainda assim, ele continuava belo (Bardugo, 2016, recurso digital).

Pelo apelo exercido na narrativa pela aparência de Matthias, Bardugo (2016) reforça o construto cisgênero, heteronormativo e eurocêntrico da beleza. Como homem branco, loiro dos olhos claros e cabelos longos, o fjerdano carrega para Nina a imagem de um anjo, enquanto seu corpo alto e forte diz de uma masculinidade branca e viril, *adequada* (Halberstam, 2008).

Enquanto a libido adolescente dá poucas mostras em *Sombra e Ossos*, na duologia Ketterdam o desejo e a atração física entre os personagens não são tão deixados de fora. Durante a prisão, Matthias conserva uma relação ambígua com a lembrança e o desejo por Nina:

> Matthias estava sonhando novamente. Sonhando com ela.
> Em todos os seus sonhos ele a caçava, às vezes pelos prados verdes recentes da primavera, mas geralmente pelos campos de gelo, esquivando-se de pedregulhos e fendas com passos infalíveis. Ele sempre a perseguia, sempre a capturava. Nos sonhos bons, ele a derrubava no chão e a estrangulava, observando a vida se esvair de seus olhos, o coração repleto de vingança – *finalmente, finalmente.* Nos sonhos ruins, ele a beijava.
> Nesses sonhos, ela não lutava com ele. Ela ria como se a perseguição não passasse de um jogo, como se soubesse que ele iria pegá-la, como se quisesse isso e não houvesse outro lugar em que ela quisesse estar que não fosse embaixo dele.
> Ela era acolhedora e perfeita em seus braços. Ele a beijava, enterrava o rosto na cavidade doce de seu pescoço. Seus cachos roçavam seu rosto e ele sentia que se pudesse apenas segurá-la um pouco mais, cada ferida, cada machucado, cada coisa ruim desapareceria.
> – Matthias – ela sussurraria, seu nome suave nos lábios dela. Esses eram os piores sonhos, e quando acordava ele se odiava quase tanto quanto ele a odiava. Saber que poderia se trair, trair seu país novamente até mesmo em sonho, saber que – depois de tudo o que ela havia feito – alguma parte doentia dele ainda a desejava…era insuportável.
> O sonho daquela noite foi ruim, muito ruim. Ela usava roupas de seda azul muito mais luxuosas do que tudo o que ele já a tinha visto vestir; algum tipo de véu de gaze estava preso em seu cabelo, a lamparina cintilando nele como vestígios de chuva. Djel, como ela cheirava bem. O musgo úmido ainda estava lá, mas o perfume também. Nina amava luxo, e esse era caro – rosas e algo mais, algo que seu nariz de plebeu não reconhecia. Ela pressionou seus lábios macios em sua têmpora, e ele podia jurar que ela estava chorando.
> – Matthias.
> – Nina – ele conseguiu dizer.
> – Pelos Santos, Matthias – ela sussurrou. – Por favor, acorde.
> E então ele estava acordado e sabia que havia enlouquecido porque ela estava ali, em sua cela, ajoelhada ao lado dele, sua mão descansando delicadamente em seu peito. – Matthias, por favor. – O som de sua voz, suplicando-lhe. Ele tinha sonhado com isso. Às vezes ela implorava por misericórdia. Às vezes ela implorava por outras coisas. Ele estendeu a mão e tocou seu rosto. Sua pele era tão macia. Ele riu dela por causa disso uma vez. Nenhum soldado de verdade tinha a pele assim, disse-lhe – tão bem cuidada.

> Ele zombava da exuberância de seu corpo, envergonhado de como ele mesmo reagia a isso. Ele segurou a curva quente de sua bochecha, sentiu a maciez de seu cabelo. Tão adorável. Tão real. Não era justo (Bardugo, 2016, recurso digital).

Com dezoito anos, Matthias era o mais velho dos Corvosde Kaz. O fjerdano havia visto sua família ser dizimada em uma chacina promovida por Grishas. Órfão, foi acolhido pelo comandante Jarl Brum e recrutado para o exército drüskelle (para o qual Grishas não eram humanos e inferiores aos animais, apenas uma praga no mundo, uma abominação). Os drüskelle são uma ordem sagrada que devem viver de modo casto até casarem-se com modestas esposas fjerdanas. A eles não são permitidas *indulgências*, como comer doces, ingerir álcool ou praticar sexo. Só o fato de Nina ser uma soldado já seria digno de estranhamento e objeção. Ainda assim, se provocando e se conhecendo mais, foram capazes de se interessar pelo outro durante o período em que estiveram perdidos após o naufrágio e antes da prisão de Matthias:

> – Por que os fjerdanos não deixam as garotas lutarem? – ela perguntou uma noite enquanto repousavam sob um alpendre, o frio palpável mesmo com as peles que deitaram ao chão.
> – Elas não querem lutar.
> – Como vocês sabem? Já perguntaram a uma delas?
> – As mulheres fjerdanas são feitas para serem veneradas, protegidas.
> – Essa provavelmente é uma política sábia.
> Ele já a conhecia bem o suficiente agora para ficar surpreso.
> – É mesmo?
> – Imagine o quanto seria embaraços, o para vocês quando fossem derrotados por uma garota fjerdana.
> Ele bufou.
> – Eu adoraria ver você apanhando de uma garota – ela disse de um jeito alegre.
> – Não nesta vida.
> – Bem, acho que não chegarei a ver isso. Terei que me contentar com o momento em que eu mesma chutarei sua bunda.
> – Dessa vez ele riu, uma risada de verdade que ela pôde sentir em suas costas.
> – Pelos Santos, fjerdano, eu não sabia que você podia rir. Cuidado agora, vá com calma.
> – Sua arrogância me diverte, *drüsje*.
> Agora foi ela quem riu.
> Acho que esse foi o pior elogio que já recebi.
> – Você nunca duvida de si mesma?
> – O tempo inteiro – ela disse enquanto caía no sono. – Eu só não demonstro (Bardugo, 2016, recurso digital).

Nina é uma espiã competente, conhecedora da cultura e idiomas dos países ao redor de Ravka. Divertida, vaidosa e sinuosa, sabe encantar e convencer. Ela também sabe lutar, se necessário atacar ou se defender. Sua autoestima, como é comum, oscila. Mas ela procura manter-se firme no propósito de não fazer possível perceber quando duvida de si. Em Nina se reforça uma cisnormatividade sobre como meninas e mulheres deveriam dedicar-se a cultivar suas aparências e a quem deveriam endereçar seu interesse amoroso e sexual (mesmo se as consequências forem drásticas). O bom humor de Nina parece atuar para aplacar a dureza do tratamento que recebe, por vezes blindando-a de rejeições as quais poderia reagir de forma correspondente.

Soldados de nações inimigas, Nina e Matthias partilham o respeito e o orgulho por seus países de origem. Matthias, no entanto, foi ensinado a avaliar tudo e todos sob a lente moral de Djel, a figura religiosa cultuada em Fjerda. Como espiã, Nina procurou aprender sobre os idiomas e culturas das nações ao redor de Ravka e mostrava-se genuinamente curiosa sobre suas ideologias e modos de vida.

Para conseguir agregar Nina a gangue, Kaz enviou Inej em seu lugar:

> Nina amava seu país e amava seu povo. Ela ainda acreditava no futuro de Ravka e no Segundo Exército, a elite militar dos Grishas que tinha praticamente se desintegrado durante a guerra civil. Os amigos de Nina em Ravka acreditavam que ela estava morta, vítima de caçadores de bruxas fjerdanos, e por enquanto ela preferia manter essa história. Mas Kaz sabia que ela tinha esperanças de retornar um dia.
> Kaz tinha enviado a pessoa certa para argumentar sobre o assunto – uma garota suli apenas alguns meses mais nova que Nina, que tinha crescido em Ravka e passado um ano péssimo sob contrato de servidão no Menagerie.
> – O que pode me contar sobre Per Haskell? – Nina havia perguntado aquela noite.
> – Não muito, admitiu Inej. – Ele não é melhor nem pior do que a maioria dos líderes do Barril.
> – E Kaz Brekker?
> – Um mentiroso, um ladrão sem nenhuma consciência. Mas ele cumprirá qualquer acordo que firmar com ele.
> Nina tinha ouvido a convicção em sua voz.
> – Ele a libertou do Menagerie?
> – Não existe liberdade no Barril, apenas bons acordos. As garotas de Tante Heleen nunca conseguem juntar o suficiente para quitar seus contratos. Ela garante isso. Ela… Inej havia perdido o fio da meada, e Nina sentiu a raiva vibrante que a perpassava. – Kaz convenceu Per Haskell a pagar meu contrato de servidão. Eu teria morrido no Menagerie.
> – Você talvez morra entre os Dregs.
> Os olhos escuros de Inej brilharam.
> – Talvez. Mas morrerei de pé com uma faca na mão (Bardugo, 2016, recurso digital).

A violência da servidão sexual vivida por Inej é tratada como uma das piores coisas que se pode acontecer a uma menina. A uma menina, digo, pois a possibilidade nunca é aventada se tratando do elenco masculino que compõe os Corvos ou os Dregs de Per Haskell, enquanto Nina é convencida a negociar seus poderes de Sangradora também entre as paredes de um bordel.

Em comum, Inej, Jesper e Nina parecem ter o interesse em pessoas com resistência em amá-las, em retribuir em gestos e palavras seu interesse. Talvez Nina não tenha tido referências sobre amor na sua criação como soldado e Jesper e o pai tenham perdido sua mãe cedo demais, mas Inej foi instruída sobre como poderia ser o amor:

> *Posso te contar o segredo do amor verdadeiro?, seu pai perguntou uma vez. Um amigo meu gostava de me dizer que mulheres gostam de flores. Ele tinha muitos flertes, mas nunca encontrou uma esposa. Sabe por quê? Porque mulheres podem gostar de flores, mas apenas uma mulher ama o cheiro de gardênias no fim do verão porque a lembra da varanda de sua avó. Somente uma mulher ama flores de maçã em uma xícara azul. Somente uma mulher ama os gerânios silvestres.*
> *Essa é a mamãe!, Inej gritou.*
> *Sim, a mamãe ama gerânios silvestres porque nenhuma outra flor tem a mesma cor e ela diz que, quando ela quebra a haste e coloca um raminho atrás da orelha, o mundo inteiro cheira a verão. Muitos meninos trarão flores para você. Mas um dia você vai conhecer um menino que vai aprender a sua flor favorita, a sua canção favorita, o seu doce favorito. E mesmo que ele seja muito pobre para lhe dar qualquer um deles, não importa, porque ele terá dedicado tempo a conhecê-la como ninguém mais fez. Só esse menino merece seu coração.*
> Aquilo parecia ter acontecido centenas de anos atrás. Seu pai estava errado. Nenhum garoto tinha lhe trazido flores, somente homens com pilhas de kruges e bolsas cheias de moedas. Ela voltaria a ver seu pai algum dia? Ouviria sua mãe cantando, escutaria as histórias tolas do seu tio? *Não sei se ainda tenho um coração para entregar a alguém, Papai.*
> O problema era que Inej não tinha mais certeza do seu alvo, sua meta. Quando era pequena, tinha sido fácil – um sorriso do seu pai, levantar outro pé na corda bamba, bolos de laranja embrulhados em papel branco.
> Mais tarde, o objetivo era escapar de Tante Heleen e do Menagerie e depois disso sobreviver um dia após o outro, ficando um pouco mais forte a cada manhã. Agora ela não sabia o que queria.
> *Neste exato instante, eu gostaria é de um pedido de desculpas, ela decidiu. E eu não vou embarcar sem ouvir um. Mesmo que Kaz não esteja arrependido, ele pode fingir. No mínimo ele me deve a sua melhor imitação de um ser humano* (Bardugo, 2016, recurso digital, grifos da autora).

Wylan é o último dos seis corvos reunidos por Kaz. Filho do mercador Van Eck, de cabelos loiro avermelhados e cacheados, ele é visivelmente o mais novo deles, embora já tenha dezesseis anos: “de alguma forma parecia uma criança – pele macia, olhos arregalados,

como um filhote de orelhas felpudas em uma sala cheia de cães de rinha.” (Bardugo, 2016, recurso digital, grifo da autora). Como Kaz, que anda com o suporte de uma bengala e Jesper que não consegue ficar parado, Wylan também tem um traço característico seu: embora seja habilidoso para desenhar e para tocar música, não consegue ler ou escrever, o que faz seu pai rejeitá-lo por não acreditar que seria digno de carregar o nome da família e herdar seus negócios. Subestimado no início e alvo da implicância principalmente de Jesper, torna-se seu parceiro, sendo Wylan considerado um personagem gay e Jesper bissexual.

Concluímos, assim, que *Six of Crows* estabelece uma trama menos previsível e mais moralmente ambígua do que a de *Sombra e Ossos*. Se o amor entre pares heterossexuais e cisgênero foi o principal conflito a movimentar o romance endereçado a meninas durante suas décadas mais conservadoras e descoladas da realidade de grupos minorizados (Cart, 2011), na duologia Ketterdam também o fracasso, e não só o amor, emerge como chave de leitura possível para a história dos adolescentes reunidos por Kaz.

Em um meio corrompido e cujas expectativas de sucesso não estão aptos a corresponder, Kaz, Inej, Jesper, Nina, Mathias e Wylan se unem para sobreviver e zombar das regras do sistema que os oprime. Como em Halberstam (2011), fracassar [como modelos de juventude saudável e desejável] desobriga os Corvos, como personagens ofertados às meninas, a corresponderem também às normas de gênero, sexualidade, raça e capacidade corporal que aparecem mais veemente no primeiro volume da trilogia Grisha.

3 DAS SÉRIES DE TV ÀS PRODUÇÕES ORIGINAIS EM SERVIÇOS DE *STREAMING* AUDIOVISUAL

Diariamente, somos informadas sobre nossas possibilidades de ser e estar no mundo. São oferecidas a nós interpretações de quais significados seriam inerentes aos nossos corpos e prescritos comportamentos considerados adequados a eles antes mesmo de nosso nascimento. Não entendemos o gênero aqui como imanente ao corpo, mas como reiteradamente imputado a todo e cada um por meio de tecnologias sociais (Lauretis, 2019) das quais é produto, mas que também constrói. O corpo, assim, é entendido aqui como materialidade que viabiliza nossa experiência de vida e a partir do qual incorporamos nossas experimentações de gênero.

Se o gênero se constrói, assim, pela sua representação social, a limitação sobre quais imagens suas podem circular contribuem para um campo de representação reduzido das possibilidades de ser que busca *reforçar a norma como natural* e suas variações como *desvios* hierarquicamente rebaixados. Como especifica Lauretis:

> a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (por exemplo, o cinema) e discursos institucionais (por exemplo, a teoria), com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e "implantar" representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente de gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero, e seus efeitos ocorrem ao nível "local" de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (Lauretis, 2019, p. 142).

A ficção comunica as formas como o gênero foi, é e pode ser encarnado, atuando tanto na estabilização quanto na transgressão de suas normas. As historizações de Nelly Novaes Coelho (1985) e Michael Cart (2010) acerca das literaturas para crianças e jovens destacam que essas literaturas estão em constante atualização estética e temática, impactando e sendo impactadas pelas sociedades em que emergem e circulam. Processo análogo ocorre com a ficção televisiva discutida neste capítulo, mídia que também participa ativamente na visibilização de arranjos possíveis para o corpo, o gênero, a sexualidade e o desejo, temas centrais nesta pesquisa.

Analisar *Shadow and Bone* como uma produção televisiva diz de uma intenção de colocá-la em relação a um espectro de produções distribuídas no tempo e no espaço cuja abrangência não conseguimos relatar sem aludir às limitações de qualquer tentativa generalista de trabalho. Imerso em uma vasta trama de sentidos construídos ao longo de

aproximadamente cem anos de história, o termo *televisão* está sujeito à instabilidade semântica e referencial (Leal, 2020) e tanto nos conecta a leituras de passados, como projeta futuros no presente. Isto é, a adesão ao termo remete a sentidos comumente difundidos sobre o seu significado, e sua rejeição pode dizer de tentativas de romper com conjuntos de associações correntes (Castellano; Meimaridis, 2016; Bianchini, 2011). Assim, o que produzimos aqui é uma narrativa organizadora que, para fins didáticos, dispõe ilustrativamente em linha reta uma história feita de paralelas e transversais, entre curvas e bifurcações que reúnem e separam tempos e espaços. Apesar de esforços organizativos produzirem comumente tais efeitos, sabemos que a história não é única nem linear. Não sendo a televisão, nem a sociedade, estanques, as formas como as produções televisivas reforçam ou tensionam as normas sociais sofre variações. Ainda que construir um futuro sempre melhor fosse um projeto partilhado por todos, seu significado está fadado à disputa entre grupos de interesse com agendas distintas e mais, ou menos, poder.

Para identificar continuidades e descontinuidades em como os discursos da mídia operam na manutenção ou atualização de parâmetros de gênero e sexualidade, é preciso estabelecer referenciais. Para isso, adotamos como ponto de partida uma contextualização histórica da televisão, buscando considerar como mudanças sociais e como as tecnologias de produção, distribuição e consumo podem intervir nos corpos e identidades que a ficção seriada televisiva torna visíveis em seus produtos e nos discursos que coloca em circulação. Atentando também para como, em uma cultura altamente hierarquizada como a Ocidental (Lugones, 2020; Oyewùmí, 2021), a inferiorização ou validação da produção ficcional televisiva passa também por critérios de gênero, sexualidade, raça e classe (Castellano; Meimaridis; Ferreirinho, 2019; Lotz, 2006), entre outros.

3.1 Uma história

Entendida, a partir de Raymond Williams (2016), como tecnologia e forma cultural, a televisão surge como tecnologia e produção social inserida na história, e a sua história "deve ser a história de sua distribuição, de sua institucionalização e de seus usos" (Silverstone, 2016, p. 18). Como aparelho doméstico ou programação, a televisão adentrou ao cotidiano, primeiro entre as residências mais abastadas e depois também entre as mais humildes, conforme sua popularização. Se hoje somos pessoas habituadas à ideia de uso simultâneo de

diferentes telas (como utilizar um *smartphone* enquanto se vê televisão, ou usar um computador com o som da TV ligada ao fundo), a televisão já foi o ponto central da sala de estar e do encontro de famílias e mesmo de vizinhos para compartilhar sua programação (hábito hoje mais restrito a eventos televisivos especiais). Dentro de uma estrutura familiar tradicional – mais idealizada do que real, aos moldes do pós-guerra nos Estados Unidos –, a televisão seria a companhia da *dona de casa* e entretenimento das crianças e jovens, enquanto o seu horário nobre seria aquele após a chegada do patriarca do trabalho, em que finalmente todos os familiares se reuniriam e o controle sobre a TV seria seu. Embora os trabalhos de Amanda Lotz (2006) e de Mayka Castellano, Melina Meimaridis e Gabriel Ferreirinho (2019) deem mostras de um privilégio ao masculino na ficção seriada televisiva dos Estados Unidos, nosso levantamento se detém sobre as mulheres e suas performances de gênero e sexualidade, especialmente em obras de apelo fantástico. Sendo inútil aos propósitos desse trabalho evocar uma totalidade inatingível sobre a televisão, propomos aqui um olhar sobre as formas de produção e distribuição da TV nos Estados Unidos, para pensarmos a relação entre tecnologias e formas culturais recorrendo a pesquisas e levantamentos anteriores sobre televisão (Castellano; Meimaridis, 2016; Bianchini, 2010, 2011; Williams, 2016) e sobre como as relações entre gênero e sociedade são produzidas e reproduzidas na ficção seriada televisiva dos Estados Unidos (Castellano; Meimaridis; Ferreirinho, 2019; Lotz, 2006).

Comecemos, assim, pela série inaugural do gênero *sitcom* (comédia de situação), *I Love Lucy* (CBS, 1951-1960), que estreia cinco anos após a exibição da primeira telenovela norte-americana, *Faraway Hill* (DuMont, 1946), e mostra episódios do cotidiano do casal Lucy (Lucille Ball) e Ricky Ricardo (interpretado por DesiArnaz, cubano naturalizado americano), e de seus amigos Ethel (Vivian Vance) e Fred Mertz (William Frawley).

Figura 4– William Frawley, Vivian Vance, Lucille Ball e Desi Arnaz em *I Love Lucy*

Fonte: IMDb

Até os anos 1950, a televisão aberta distribuída pelo ar via radiodifusão dependia de uma programação inteiramente *ao vivo* (Bianchini, 2010; Williams, 2016). As primeiras ficções seriadas televisivas produzidas nos Estados Unidos inspiravam-se nos romances folhetinescos (publicados capítulo a capítulo em jornais ou revistas) e nas radionovelas – conhecidas nos Estados Unidos como *soap operas* (óperas de sabão) por seu caráter dramático e por contarem com o patrocínio de empresas de limpeza (Bianchini, 2010).

ABC (American Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System) e NBC (National Broadcasting Company) e DuMont Television Network, as quatro primeiras emissoras de televisão dos Estados Unidos, contavam com grades de programação inteiramente ao vivo até o surgimento do *videotape* (Bianchini, 2010). Com o tempo e as novas possibilidades técnicas, a televisão se afasta mais da influência de formas culturais precedentes e começa a desenvolver novas (Williams, 2016). A princípio, por exemplo, a ficção televisiva aproximaria-se mais do formato teatral, com poucas câmeras e cenário fixo, tendo em vista a exibição ao vivo (Bianchini, 2010). Com o *videotape*, abrem-se novas possibilidades de edição e armazenamento, como o uso de mais câmeras e cenários como recurso narrativo: “Em seriados como I Love Lucy, a tecnologia possibilitou a utilização de diversas câmeras e a edição posterior do material gravado em estúdio, o que permitiu captar e destacar os pontos de vista e as nuances da atuação do elenco.” (Bianchini, 2010, p. 5).

Sucede o clássico inaugural do gênero *sitcom* a comédia *A Feiticeira* (ABC, 1964-1972), que também se centrava no cotidiano de uma típica família branca de classe média, ou quase, considerando-se os *inconvenientes* provocados pelos poderes mágicos herdados pela feiticeira Samantha (Elizabeth Montgomery) ou as intervenções de sua família no seu relacionamento com um americano *comum*. Na concorrência, a NBC encomenda ao escritor Sidney Sheldon uma série para competir com *A Feiticeira* da ABC.*Jeannie é um Gênio* (NBC, 1965-1970) conta a história de uma *gênia da lâmpada* (Barbara Eden) encontrada em uma ilha deserta pelo astronauta Major Anthony Nelson (Larry Hagman). Liberta da obrigação de servi-lo após a realização de três pedidos cujo único objetivo era obter resgate da ilha, ela decide acompanhá-lo e, eventualmente, torna-se também esposa daquele que se declarara seu *mestre*.

Figura 5– Protagonistas de *A Feiticeira* e de *Jeannie é um Gênio*

Elizabeth Montgomery e Dick York em *A Feiticeira* (1964)

Barbara Eden e Larry Hagman em *Jeannie é um Gênio* (1965)

Fonte: IMDb

Em *A Feiticeira* e *Jeannie é um Gênio* o protagonismo é dividido entre mulheres mágicas e seus parceiros, todos pessoas brancas, adultas, cisgênero e membros de casais

heterossexuais. Embora a presença dessas mulheres em posição de protagonismo em dois dos maiores sucessos da TV dos Estados Unidos à época pudesse tensionar a norma vigente sobre o lugar das mulheres nessa sociedade, a abertura que ofereciam na ficção televisiva parecia limitada a tipos muito específicos de mulheres, representando experiências tão limitadas quanto.

Embora o gênero *sitcom* assente muitas situações de comédia em estereótipos e sua perpetuação, ele não é uma forma vedada a outras utilizações. Comédias de situação como *The Mary Tyler Moore Show* (CBS,1970–1977), ao se centrar sobre a vida de uma mulher solteira, independente e profissionalmente bem-sucedida aos trinta anos (Bianchini, 2010) atuaram na expansão das representações das feminilidades para além do cotidiano da mulher casada no ambiente doméstico (Lotz, 2006).

Acompanha a inserção das mulheres no mercado de trabalho qualificado dos Estados Unidos a figura da *New Woman* (Nova Mulher) na ficção seriada televisiva, cujas narrativas se desenvolviam majoritariamente entre mulheres brancas em ambientes profissionais e de classe média ou alta, abrangendo também seus relacionamentos e sua (hétero)sexualidade (Lotz, 2006). Com a proliferação de séries profissionais e/ou de protagonismo misto, é somente com a segmentação crescente das audiências após a popularização da TV a cabo na década de 1980 que vislumbramos uma nova série que combina protagonismo feminino e aceno ao fantástico por meio da feitiçaria. As jovens esposas de *sitcom* Samantha e Jeannie são sucedidas por Sabrina, uma adolescente que, aos 16 anos, descobre ser e pertencer a uma família de bruxas, usufruindo de seus poderes majoritariamente em seu cotidiano como adolescente e, posteriormente, como jovem adulta.

Figura 6– Melissa Joan Hart e Nate Richert em *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira*

Fonte: IMDb

Obras de ficção seriada da TV aberta como *A Feiticeira*, *Jeannie é um Gênio* e *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira* costumam dispor de grande número de episódios por temporada em comparação aos dos *canais a cabo premium* e aos originais dos serviços de *streaming* audiovisual (Quadro 1). Ainda assim, o número de episódios por temporada de uma série de TV aberta caiu ao longo das décadas. Hoje o mais comum são essas séries terem de 22 a 24 episódios por temporada (Castellano; Meimaridis, 2016), mas *A Feiticeira*, por exemplo, teve 36 episódios em sua primeira temporada, 10 a mais do que os 26 episódios que levou ao ar na última. *Jeannie é um Gênio* começou com 30 episódios, terminando também com 26). *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira* inicia-se com 24 episódios, chegando ao fim com 22 (IMDb, 2023). Atrações inseridas em um fluxo de programação atravessado por intervalos comerciais, as séries de TV aberta costumam ser exibidas semanalmente em horário fixo de setembro a maio, com suas reprises agendadas na programação e um período de intervalo entre dezembro e janeiro. Antecedendo essas pausas, geralmente temos eventos que servem como gancho para atrair as audiências novamente depois (Castellano; Meimaridis, 2016).

As formas de exibição e assistência têm implicações sobre os formatos televisivos. Com temporadas com longos períodos de exibição, a tendência é que episódios de séries de TV aberta contribuam pouco para fazer avançar a narrativa da temporada ou mesmo da série como um todo em comparação às séries de temporadas mais curtas, como aquelas produzidas para distribuição em canais a cabo *premium* (geralmente assinados à parte dos pacotes básicos de TV por assinatura e independentes de anúncios comerciais) e em serviços de *streaming*. Embora séries como as de Samantha, Jeannie e Sabrina propiciem a quem as vê acompanhar o amadurecimento e envelhecimento de personagens e elencos, essas também são obras com elevados graus de previsibilidade em seus conflitos, de modo que a repetição aparece como um dos elementos que confere unidade às séries e permite sua compreensão e apreciação sem a necessidade de assistir a todos seus episódios. Isto é, é possível desfrutar de episódios isolados das *sitcoms* apresentadas, embora acompanhar sua totalidade ofereça muito mais informações sobre o desenvolvimento de suas tramas e personagens ao longo das temporadas. De recém-casada, Samantha torna-se mãe de família; Jeannie conquista o afeto do Major Anthony Nelson e torna-se sua companheira e esposa; Sabrina passa pelas desventuras do ensino médio, faz amigos, desenvolve interesses românticos e insere-se no mercado profissional.

Quadro 1 – Sitcoms

	Ano	Classificação	Gênero	Temporadas	Episódios	Duração	Emissora
A Feiticeira *(Bewitched)*	1964-1972	Livre	Comédia, Família, Fantasia	8	254	25 min	ABC
Jeannie é um Gênio *(I Dream of Jeannie)*	1965-1970	Livre	Comédia, Família, Fantasia	5	139	26 min	NBC
Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira *(Sabrina the Teenage Witch)*	1996-2003	TV-G (livre) e TV-PG (pode não ser apropriado para crianças pequenas)	Comédia, Família, Fantasia	7	163	22 min	ABC (1996-2000) The WB Television Network (2000-2003)

Elaborado pela autora.
Fonte: IMDb

A partir da popularização do videocassete e do controle remoto televisivo nos anos 1980, a possibilidade de reassistir programas exibidos dentro do fluxo televisivo favoreceu a exploração de diferentes camadas de significados em um mesmo episódio. A prática de rever ou maratonar conteúdos é comum entre fãs, que antes das possibilidades da web, gravavam suas próprias fitas de Video Cassete e/ou as compravam para rever e colecionar seus objetos de culto.

Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira (ABC, 1996-2000; The WB, 2000-2003) prenuncia os investimentos que as TVs *broadcast* e por assinatura fariam na programação para o público adolescente nas próximas décadas. Ao fim dos anos 1990, Amanda Lotz (2006) identifica a proliferação, até então sem precedentes, de dramas centrados em personagens femininas, com a oferta simultânea de mais de vinte dessas séries na grade de programação norte-americana. Entre dramas profissionais, familiares, românticos e de comédia (*dramédias*), os dramas de ação são os primeiros a abrigar séries de maior repercussão e duração com protagonistas mulheres, como é o caso de *Xena: A Princesa Guerreira* (1995-2001) e *Buffy: A Caça-Vampiros* (The WB Television Network, 1997-2003), que contempla também elementos de terror sobrenatural.

Figura 7– Alyson Hannigan, Sarah Michelle Gellar, Ethan Erickson, Nicholas Brendon e outros em *Buffy: A Caça-Vampiros*

Fonte: IMDb

Quando Amanda Lotz (2006) apresenta o *boom* de dramas centrados em mulheres no fim da década de 1990, não está negando a existência de séries dramáticas com personagens femininas anteriormente, mas afirmando a presença simultânea na televisão norte-americana de uma variedade de possibilidades de feminilidade para personagens e audiências até então ausente das grades de programação. Entretanto, das *donas de casa* da comédia dos anos 1950, às profissionais qualificadas da década 1970 e às heroínas fantásticas que passam a ganhar mais visibilidade e engrossam o caldo das representações femininas nos anos 1990, as mulheres representadas seguem sendo, em sua maioria, demograficamente as mesmas (Lotz, 2006). Samantha Stephens (Elizabeth Montgomery), Jeannie (Barbara Eden), Sabrina Spellman (Melissa Joan Hart), Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar), protagonistas de *A Feiticeira*; *Jeannie é um Gênio*; *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira*; *Buffy: A Caça-Vampiros* são todas jovens mulheres brancas, loiras, magras, femininas, heterossexuais, jovens e sem deficiência aparente inseridas em mundos de classe média.

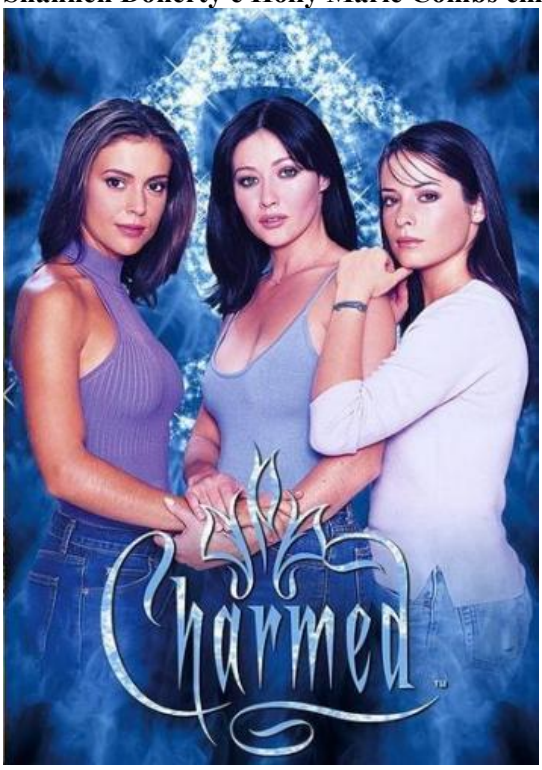
Acompanha a chegada da TV a cabo aos Estados Unidos o aumento da estratificação das grades televisivas considerando a segmentação das audiências em curso desde que as três principais emissoras *broadcast* norte-americanas – ABC (American Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System) e NBC (National Broadcasting Company) – passaram a disputar suas audiências com as redes com distribuição a cabo. A TV aberta passa a investir não só em programas para públicos de nicho (como *Sabrina, a aprendiz de feiticeira*), como na criação de canais inteiros. De acordo com Lúcia Coutinho (2016), a *teen TV* conquista maior expressão apenas na segunda metade dos anos 1980, quando a TV aberta também passa

a privilegiar a programação jovem em seus novos canais UPN e FOX, sendo a consolidação do gênero acompanhada do surgimento da emissora aberta The WB Television Network em 1995, tornada The CW Network anos depois, com programação voltada à faixa etária dos 12 aos 34 anos e com interesse em arrecadar a verba publicitária direcionada ao público adolescente, especialmente meninas (Coutinho, 2016).

> Tais seriados são fruto de um contexto socioeconômico de produção específico, surgem a partir de um momento de estratificação da programação televisiva nos EUA e de explosão da população jovem, com os filhos da tão famigerada geração pós-guerra (os *baby boomers*) alcançando a adolescência e formando um imenso contingente de consumidores (Coutinho, 2016, p. 14).

Uma TV de programação endereçada ao público jovem e que incorpora elementos de mistério sobrenatural em seus *teen dramas*, a WB abrigou em seu catálogo obras como *Buffy: A Caça-Vampiros* (1997-2003) e *Jovens Bruxas* (1998-2006), e na segunda metade dos anos 2000, *Diários de um Vampiro* (The CW Network, 2009–2017) exemplifica a tendência dos *teen dramas* de adaptar séries literárias (Coutinho, 2016).

Figura 8– Alyssa Milano, Shannen Doherty e Holly Marie Combs em *Charmed: Jovens Bruxas*



Fonte: IMDb

"A plataforma especializada na análise e levantamento de dados e medições sobre a demanda de público por conteúdo de televisão"[48] (ICAB, 2019), Parrot Analytics (https://www.parrotanalytics.com/), se apropria da categoria *Young Adult* para se referir à ficção para jovens na TV, e as classifica entre *histórias comuns de adolescentes, sem elementos sobrenaturais* e *programas para adolescentes com um toque sobrenatural*[49]. A estreia de séries como *The Vampire Diaries e The Originals;The 100; The Magicians; Shadowhunters* e *The Shannara Chronicles* é associada ao sucesso de franquias *YA* como *Crepúsculo* e *Jogos Vorazes* nos cinemas.

As séries de fantasia foram o subgênero dominante para jovens no início dos anos 2010, depois dos anos 2000 terem exibido séries YA sem elementos sobrenaturais com grande popularidade, como *Gossip Girl* (CW) e *Pretty Little Liars* (Freeform).

> *The Vampire Diaries* abriu caminho para vários outros programas de fantasia para jovens. *The 100*, da CW, que estreou em 2014, e *The Magicians*, da SYFY, em 2015, foram exemplos proeminentes da tendência. Ambos tiveram muito sucesso, pois foram ao ar por várias temporadas. Até então, os programas de fantasia para jovens adultos eram o subgênero dominante e ofuscavam as séries YA não sobrenaturais.
> Este foi o auge da televisão YA: a tendência dominou o mercado no início de 2010. No entanto, o interesse acabou estagnado e, no final da década, o número de estreias havia diminuído.
> [...] Isso e a falta de estreias sugeriram uma pausa na mania de fantasia YA. Na verdade, os poucos programas adaptados para jovens adultos a estrear em 2017 mostraram uma nova faceta do gênero[50].

Em seu trabalho dedicado aos dramas adolescentes (*teen drama*), Coutinho (2016) aponta para uma relação entre a construção da televisão voltada aos adolescentes nos Estados Unidos e um desejo de mantê-los longe das ruas e suas ameaças diante as preocupações com a delinquência juvenil no pós-guerra. Espera-se desses programas que entretenham e contribuam para a formação dos jovens que compõem sua audiência imaginada. Entre as

---

[48] Disponível em: https://icabrasil.org/2016/index.php/mediateca-reader/parrot-analytics-disponibiliza-estudo-sobre-tendencias-do-vod-no-brasil-e-outros-territorios.html. Acesso: 19 jul. 2023.
[49] No original: "Ordinary teenage stories, with no supernatural elements" e "Teen shows with a supernatural twist". Disponível em: https://www.parrotanalytics.com/insights/are-we-living-a-revival-of-ya-fiction-on-television/. Acesso: 19 jul. 2023.
[50] No original: "The Vampire Diaries paved the way for numerous other YA fantasy shows. The CW's The 100, which premiered in 2014, and SYFY's The Magicians, in 2015, were prominent examples of the trend. Both were very successful since they aired for multiple seasons. By then, fantasy Young Adult shows were the dominant subgenre and overshadowed non-supernatural YA series.
This was the prime of YA television: the trend dominated the market in the early 2010s. However, interest eventually stagnated and, at the end ofthe decade, the number of debuts had decreased.
[...] That and the lack of debuts suggested a lull in the YA fantasy craze. Actually, the few Young Adult adapted shows to premiere in 2017 showed a new facet of the genre."

pertinentes discussões em torno do que seriam os *teen dramas*, Coutinho (2016) aborda como a definição de uma série como pertencente ao gênero não é dada, mas se constrói passando por questões temáticas, de idade dos personagens representados, de audiência imaginada e de segmentação de marketing. A definição da autora em seu trabalho sustenta "que aquilo diferencia os *teen dramas* de dramas familiares frequentemente classificados como TV *teen* é exatamente o ponto de vista majoritariamente adolescente." (Coutinho, 2016, p. 28).

Assim, do mesmo modo que poderíamos sugerir que Sabrina e seu *remake* são séries *teen* por suas temáticas e elenco, séries como *Jovens Bruxas*, protagonizadas por jovens adultas, também podem ser vistas incluídas sob tal classificação sob fins comerciais. A própria exibição de um programa pela The WB Television Network, tornada The CW Network depois de sua fusão com a UPN (*United Paramount Network*), pode ser o suficiente para que seja considerada endereçada ao público jovem (Coutinho, 2016).

Coutinho (2016) cita também a noção, presente em Fischer (1996), de que a identidade jovem está, desde a década de 1990, centrada no feminino, apontando que, no entanto, diferentes séries *teen* assumem pontos de vista de personagens masculinas e ofertam personagens de ambos os gêneros para identificação. Este é o caso de *Diários de um Vampiro*, em que o protagonismo é dividido entre Elena Gilbert (Nina Dobrev) e os irmãos Stefan (Paul Wesley) e Damon Salvatore (Ian Somerhalder), mas também da adaptação de *Sombra e Ossos* (*Netflix*, 2021-2023), que permite a quem assiste vislumbrar a história não apenas pelas experiências de Alina, mas também de Maly, com o retorno até mesmo ao passado do Darkling, dando a conhecer mais de suas motivações na trama.

Esteticamente, as protagonistas de *Jovens Bruxas*, Prue Halliwell (Shannen Doherty), Piper Halliwell (Holly Marie Combs), Phoebe Halliwell (Alyssa Milano); e Elena Gilbert (Nina Dobrev), de *Diários de um Vampiro*, diferem-se de Samantha, Jeannie e Sabrina por não muito mais do que pelos cabelos castanhos. A branquitude frente às câmeras, no entanto, não se reduz às suas protagonistas, se estendendo à maioria dos integrantes dos elencos, principalmente nas produções anteriores aos anos 2010.

Figura 9– Ian Somerhalder, Paul Wesley, Nina Dobrev, Zach Roerig, Kat Graham, Steven R. McQueen, Candice King e Michael Trevino em *Diários de um Vampiro*

Fonte: IMDb

Teen dramas de apelo fantástico como *Jovens Bruxas* e *Diários de um Vampiro* contam com uma variedade, por vezes muito grande, de eventos por episódio, mas que nem sempre implicam consequências para a narrativa como um todo. Desfrutá-los isoladamente pode não ser tão prazeroso, ainda mais pela complexidade dos mundos que constroem e a variedade de personagens neles inseridos entre oscilações de vida e morte, partida e retorno – e em que o fim da vida como humano, pode significar o início de uma existência como alguma criatura mítica (até uma nova destruição).

Quadro 2 – Teen dramas

	Ano	Classificação	Gênero	Temporadas	Episódios	Duração	Emissora
Buffy: A Caça-Vampiros *(Buffy the Vampire Slayer)*	1997-2003	14	Ação, Drama, Fantasia	7	145	44 min	The WB Television Network
Jovens Bruxas *(Charmed)*	1998-2006	14	Drama, Fantasia, Mistério	8	179	42 min	The WB Television Network
True Blood	2008–2014	16	Drama, Fantasia, Mistério	7	81	55 min	HBO
Diários de um Vampiro *(The Vampire Diaries)*	2009–2017	14	Drama, Fantasia, Terror	8	171	43 min	The CW Network (The CW)

Elaborado pela autora.
Fonte: IMDb

Exibida originalmente pela The WB, *Jovens Bruxas* conta a história de três irmãs entre 20 e 30 anos, embora tenha sido considerada uma série adolescente em sua promoção. Em seu *reboot*, *Charmed: Nova Geração*, Mel Vera (Melonie Diaz) é lésbica e começa a série em um relacionamento com a personagem Niko Hamada, interpretada pela atriz nipo-estadunidense Ellen Tamaki, relacionando-se também com as personagens Jada Shields e Ruby, interpretadas pelas atrizes negras Aleyse Shannon e Bethany Brown.

Figura 10– Melonie Diaz, Sarah Jeffery e Lucy Barrett em *Charmed: Nova Geração*

Fonte: Globoplay

As fantasias de terror sobrenatural centradas em personagens femininas, não se restringem, no entanto, aos canais abertos, cuja idade mínima recomendada tende a tentar manter-se a mais baixa possível. A HBO (*Home Box Office*), que passara a investir na produção de séries originais de *qualidade* nos anos 90 (Bianchini, 2010, 2011), responde com *TrueBlood* (HBO, 2008–2014) ao retorno às narrativas vampirescas do período, trabalhando com uma classificação indicativa de 16 anos. Se quando as TVs a cabo surgiram apenas redistribuíam a programação das três grandes emissoras *broadcast* dos Estados Unidos

àqueles cujo sinal não chegava via radiodifusão, a partir da década de 1980, a HBO oferecia uma programação exclusiva e sem intervalos comerciais, sendo seu financiamento independente da inserção de anúncios publicitários durante a programação (Bianchini, 2011).

Figura 11– Nelsan Ellis, Stephen Moyer, Sam Trammell, Anna Paquin, Deborah Ann Woll, Alexander Skarsgård, Ryan Kwanten e Rutina Wesley em *True Blood*

Fonte: IMDb

Um fenômeno relativamente recente que vale mencionar é, no entanto, o da melhor amiga que escapa a algum dos padrões aos quais a protagonista não tensiona. Na literatura para jovens, por exemplo, Cart (2010) observa que os anos 1990 promoveram o aumento da distribuição de personagens LGBTQIAPN+ entre personagens secundários, e sua diminuição estatística entre as personagens protagonistas.

Especialmente nas séries vampirescas *Buffy: A Caça-Vampiros* e *The Vampire Diaries*, gostaria de chamá-las de *melhor amiga mágica*, por protagonizarem as tramas de bruxaria desses programas. Em *Buffy: A Caça-Vampiros*, a bruxa Willow Rosenberg (Alyson Hanningan), – uma *nerd* com habilidades *hacker* que auxilia a melhor amiga caça-vampiros – descobre-se não-hétero a partir da quarta temporada da série, exibida pela primeira vez na virada do século. Em *The Vampire Diaries*, a atriz negra Kat Graham interpreta Bonnie Bennett, a melhor amiga bruxa da protagonista Elena Gilbert. Ainda que bastante poderosa, repetidamente ela se mostra disposta a sacrificar a si e a seus interesses para atender aos seus amigos humanos ou de presas afiadas.

Em *True Blood*, Tara Thornton, interpretada pela atriz negra Rutina Wesley, se sacrificará pela sua melhor amiga, a telepata descendente de fadas, SookieStackhouse(mesmo não dispondo de mais habilidades mágicas do que a protagonista). Humana, Tara tem um *crush* desde a infância em Jason Stackhouse (Ryan Kwanten), irmão de Sookie, mas desenvolve um relacionamento afetivo-sexual com a humana Naomi (VedetteLim) durante a quarta temporada da série. No episódio final desta, Tara defende Sookie de um tiro e morre, renascendo como vampira na *première* da quinta temporada. Por iniciativa da amiga e de seu primo Lafayette Reynold, Tara é transformada pela vampira Pamela Swynford de Beaufort (Kristin Bauer van Stratens), com quem acaba se envolvendo, sendo ambas consideradas bissexuais. Mesmo renascida como vampira, Tara é destruída durante os primeiros três minutos da sétima e última temporada da série.

Tara e Lafayette foram os únicos personagens não-brancos entre o elenco principal de *True Blood*.

Diferentemente dos seriados em que cada episódio continha uma narrativa fechada estando interligados pela recorrência dos personagens cujo desenvolvimento ao longo das temporadas costumava ser mínimo (Williams, 2016), há uma tendência entre as séries contemporâneas de articular episódico e serial (Mittell, 2012), de modo a distribuir arcos narrativos ao longo de mais de um episódio e de mostrarem-se mais serializadas do que episódicas, no geral.

Na TV aberta as temporadas de exibição tendem a abrigar entre 22 e 24 episódios de 22 minutos de duração nas comédias, e de 42 minutos para dramas e dramédias (Castellano, Meimaridis, 2016), de modo que a grande quantidade de episódios por temporada tende a favorecer *barrigas* na narrativa que mobiliza a série ou a temporada, à medida que introduz episódios que não movimentam a trama central. Nos originais de redes *premium* de TV a cabo ou *streaming*, é mais comum que as temporadas sejam menores e os episódios mais longos, tendo as comédias em torno de 30 minutos e os dramas entre 40 a 60 minutos, sendo estas convenções bem consolidades entre a televisão linear e conscientemente transpostas para os serviços de *streaming* audiovisual.

Com o surgimento da distribuição de séries originais on-line sem a dependência de uma grade de programação habitual com horários e dias de exibição mais restritos, temos um aumento da produção e lançamento desses produtos, de modo que a disputa por atenção se torna ainda mais intensa do que fora historicamente. As adaptações de séries da literatura para jovens mobilizam comunidades de fãs já estabelecidas e as expandem, além de oportunizar

que essas obras sejam revistas tanto por demandas sociais contemporâneas, quanto por demanda dos próprios fãs. O processo de desenvolvimento dessas novas produções tende a ser acompanhado de perto pela mídia de entretenimento, e as atualizações, sendo vistas como positivas ou negativas, geram engajamento. Isto é, enquanto demandas por mais representatividade racial, de gênero e sexualidade parecem encontrar mais espaço entre o *mainstream* midiático, também provocam a reação de fãs mais *puristas*, que se opõem à ideia de expansão das limitadas identidades sociais representadas nas séries literárias para jovens publicadas até a primeira metade dos anos 2010 por grandes editoras.

A vasta oferta de conteúdos pode mascarar, no entanto, como há sujeitos que ainda precisam reivindicar mais presença, protagonismo e autonomia em tela. Como estratégia para posicionar sua marca dentro de um cenário televisivo americano e transnacional, a *Netflix* atrela a *diversidade* à sua concepção de *qualidade* (Jenner, 2018). Imitando o marketing da HBO, a *Netflix* investe em suas produções originais para promover a associação entre sua programação e *qualidade*.

A prática de maratonar séries, ou *binge-watching*, pode ser considerada um aspecto central do modo como a *Netflix* se posicionou em um mercado de oferta crescente de mídia, propondo a associação da prática de maratonar *TV de qualidade* com a sua marca (Jenner, 2018). Independentemente da tecnologia de acesso ao seu objeto de culto, Mareike Jenner (2018) cita o *binge-watching* como prática de assistência associada aos fãs de produtos *mainstream* e *cult*, embora tenha sido a *Netflix* como *streaming* que viabilizou, disseminou e familiarizou a prática entre uma porção mais ampla de consumidores. Mas assim como acontece com o barulho produzido pelo apelo ao controverso, o aceno à diversidade pode ser estratégico para o posicionamento de emissoras e *streamings*, especialmente para se destacarem sem necessariamente implicar a ampliação de investimentos financeiros:

> antes de a Showtime começar a investir em séries de TV de "qualidade" de alto orçamento, como *Dexter*, ela conquistou um espaço no cenário da TV a cabo com a série de TV socialmente "arriscada" *The L Word* (Showtime, 2004–9) e a versão dos EUA de *Queer as Folk* (Showtime, 2000–5). (Jenner, 2018, p. 173, tradução nossa)[51].

Como Cart (2010) nos diz sobre a ficção literária para jovens, uma obra não necessariamente se propõe a avançar debates correntes ou a adotar posições progressistas ao

[51] No original: "before Showtime started to invest in more high-budget 'quality' TV series, such as Dexter, it carved out a space within the cable TV landscape with socially 'risky' TV series The L Word (Showtime, 2004–9) and the US version of Queer as Folk (Showtime, 2000–5)" (Jenner, 2018, p. 173).

visibilizar pautas controversas. Ao propor um estudo cultural crítico de *Sex andthe City* da HBO, por exemplo, Márcia Rejane Messa (2006, p. 123) aponta como, na série, embora acompanhar as aventuras românticas e sexuais de mulheres adultas e bem-sucedidas possa ser divertido, não é o desejável: "Não há problema em ser solteira, feliz e independente, *desde que isto seja só uma fase e se saiba que esta não é a norma*" (grifo nosso).

Importa notar como a HBO, mesmo propondo diferenciar sua programação à da TV aberta por poder exibir o que o vínculo com anunciantes poderia não permitir, assume o *risco* à época de dedicar um programa às mulheres e à sexualidade feminina, mas não os de atribuir protagonismo a mulheres gordas, de cor, com deficiência, em relacionamentos inter-raciais ou não-hetero, etc. ou mesmo de apresentar identidades fora da norma a partir de perspectivas realistas em vez de estereotípicas – pelo menos, até *And Just Like That...* (HBO, 2021), que traz de volta parte do elenco de *Sex and the City* e questiona-se sobre alguns dos silenciamentos produzidos e reproduzidos pelo original. Assim como a programação da HBO informa sobre a identidade da marca, o faz o catálogo de *originais* distribuídos exclusivamente pela *Netflix*:

> Os originais Netflix conformam uma categoria estratégica que serve à empresa para transcender seu papel como distribuidora audiovisual até se converter em produtora de conteúdo com capacidade de transformar os relatos contemporâneos. A flexibilidade da categoria original engloba conteúdo de criação própria e obras de produção estrangeira distribuídas de forma exclusiva pela Netflix[52] (Pedro, 2022, p. 187, tradução nossa).

E com uma grade de lançamentos que se atualiza toda a semana, difundir a ideia de qualidade a partir da diversidade pode ser financeiramente mais importante para a *Netflix* do que seria viável investir em mais orçamento para cada projeto lançado.

> A ênfase na diversidade não é acidental, mas se baseia em características da TV de "qualidade" do final dos anos 1990 e 2000: isso inclui o esforço para a aceitação de identidades que são tradicionalmente inscritas como 'outras' para homens americanos brancos, heterossexuais, cis, de classe média, meia-idade e fisicamente aptos[53] (Jenner, 2018, p. 174, tradução nossa).

[52] No original: "Los *Netflix Originals* conforman una categoría estratégica que sirve a la compañía para trascender su papel como distribuidora audiovisual hasta convertirse en productora de contenidos con capacidad para transformar los relatos contemporáneos. La flexibilidad de la categoría originals engloba contenidos de creación propia y obras de producción ajena distribuidas en exclusiva por Netflix" (Pedro, 2022, p. 187).

[53] No original: "The emphasis on diversity is hardly accidental but builds on features in the 'quality' TV of the late 1990s and 2000s: this includes striving towards acceptance of identities that are traditionally inscribed as 'other' to white, straight, cis male, middle-class, middle-age, able-bodied American" (Jenner, 2018, p. 174).

O apelo à diversidade da *Netflix* serve para tentar afastar sua imagem da tradicional TV *broadcast*, assim como para tentar estabelecer um diferencial entre seus concorrentes, contribuindo para sua hegemonia a nível global como empresa de distribuição de vídeo sob demanda (Pedro, 2022). Diversidade vende (Farr, 2016), e assim como a *Netflix*, a HBO e o Amazon Prime elencam a *inclusão* como um de seus valores de produção, "distribuindo conteúdos que tendem a disseminar valores associados à igualdade de gênero, tolerância, antirracismo ou à representação da diversidade sexo-afetiva"[54] (Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021, p. 4, tradução nossa).

A *Netflix*, no entanto, lidera o campo da representação LGBTQIAPN+ na televisão[55], especialmente no que se trata da programação adolescente ao fim da década de 2010 (Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021, p. 2).

> O relatório *Where We Are on TV* (Glaad, 2020) aponta que a Netflix é a plataforma de vídeo sob demanda que oferece, desde 2016, o maior número de personagens LBGTIQ+ em seu catálogo. Isso faz da Netflix uma referência na investigação da construção de personagens LBGTIQ+ na ficção audiovisual, bem como na articulação e disseminação de discursos sobre gêneros e sexualidades não normativos em um contexto midiático cada vez mais globalizado[56] (Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021, p. 2, tradução nossa).

Nesse sentido, *O Mundo Sombrio de Sabrina* é referenciado como um dos Originais *Netflix* que visibilizam o compromisso da empresa com a diversidade e as representações de gênero e sexualidade não normativas. Para começar, em *O Mundo Sombrio de Sabrina* o elenco não se mantém tão branco como em sua predecessora, *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira.* Rosalind Walker, melhor amiga de Sabrina, é interpretada pela atriz negra Jaz Sinclair. Interpretado por Lachlan Watson – pessoa não-binária –, nos deparamos também com a transição de Theo Putnam, batizado ao nascer como Susie Putnam. Ambrose Spellman, o primo de Sabrina interpretado pelo ator negro Chance Perdomo, é um personagem não-hétero que relaciona-se com bruxos e bruxas na série, incluindo Prudence Night, interpretada pela atriz negra Tati Gabrielle, bruxa órfã que eventualmente rivaliza ou associa-se à Sabrina.

---

[54] No original: "distributing contents that tend to disseminate values associated with gender equality, tolerance, antiracism or the representation of sex-affective diversity" (Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021, p. 4).

[55] Disponível em: https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a27194507/netflix-lgbtq-shows/. Acesso em: 10 jul. 2023.

[56] No original: "The report *Where We Are on TV* (Glaad, 2020) notes that Netflix is the video on demand platform that offers, since 2016, the largest number of LBGTIQ+ characters in its catalogue. This makes Netflix a referent in the investigation into the construction of LBGTIQ+ characters in audiovisual fiction, as well as the articulation and dissemination of discourses concerning non-normative genders and sexualities in an increasingly globalized media context" (Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021, p. 2).

Figura 12– Ross Lynch, Lachlan Watson, Kiernan Shipka e Jaz Sinclair em *O Mundo Sombrio de Sabrina*

Fonte: IMDb

Mas, embora a série abrigue personagens não-brancas, com identidades de gênero não-binárias e sexualidade não-hétero, Sabrina ainda é uma jovem cuja identidade étnico-racial ou sexual não faz problema nos termos do nosso mundo, ainda que ser filha de uma humana com um bruxo lhe traga desafios na série. Rosalind descobre-se bruxa na temporada final da série, mas sem que essa faceta de sua identidade tenha espaço para ser problematizada como foi para Sabrina Spellman. Ao adquirir consciência sobre seus poderes, Roz é imediatamente convocada a usar suas habilidades na defesa de seu *coven* e da cidade fictícia de Greendale. Como Bonnie Bennett de *The Vampire Diaries* e Tara Thornton de *True Blood*, mais uma melhor amiga da protagonista branca interpretada por atrizes negras cujas personagens têm a lealdade como um de seus atributos principais.

Figura 13– Tati Gabrielle e Chance Perdomo em *O Mundo Sombrio de Sabrina*

Fonte: IMDb

O Mundo Sombrio de Sabrina, que entrelaça a história da protagonista Sabrina com os conflitos de compreensão de gênero de Theo e da deficiência visual como herança familiar de Rosalind, entre outros, ainda investe prioritariamente em Sabrina, seus dramas adolescentes e aventuras, subaproveitando as ricas personagens de seu universo, ainda que tendo-o expandido em relação à *Sabrina, a Aprendiz de Feiticeira.*

Mesmo quando uma série se propõe a narrar sobre personagens com identidades diversas, a branquitude de classe média tende a ser colocada como o lugar de onde se olha para esses outros, como é o caso quando Piper Chapman (Taylor Schilling) abre as portas do universo de uma prisão de mulheres para quem vê *Orange is the New Black.*

> *Orange is the New Black* pode ser mais instrutivo para entender a estratégia de longo prazo da Netflix no desenvolvimento de uma marca específica de 'qualidade' do que *House of Cards*. [...] O que diferencia *Orange is the New Black*, como texto, é seu foco nas mulheres como personagens moralmente complexas e sua diversidade racial e linguística. Por mais que a TV de 'qualidade' sempre tenha aspirado valores liberais por meio do feminismo e da diversidade racial desde os primeiros anos da televisão, raramente foi capaz de fazer justiça a eles[57] (Jenner, 2018, p. 173, tradução nossa).

[57] No original: "Orange is the New Black may be more instructive in understanding Netflix' long-term strategy in developing a specific brand of 'quality' than House of Cards. [...] What sets Orange is the New Black apart, as a text, is its focus on women as morally complex characters and its racial and linguistic diversity. As much as 'quality' TV has always had aspirations towards liberal values via feminism and racial diversity from the early years of television, it has rarely been able to do justice to them" (Jenner, 2018, p. 173).

A introdução às sexualidades dissidentes e práticas sexuais desviantes da britânica *Sex Education* também partem do ponto de vista de um personagem protagonista normativo. Otis Milburn (Asa Butterfield) não apenas toma conhecimento dos dilemas sexuais entre os estudantes de sua escola, como adota, pelo menos temporariamente, uma posição de superioridade em relação a eles ao se colocar no lugar de terapeuta sexual sem formação, tendo também suas próprias descobertas sexuais para administrar. Ainda assim, com bom humor, a série contribui de forma singular dentro da ficção seriada televisiva para a circulação de sentidos sobre experiências não normativas de amor e sexo, na adolescência e além. Ao se debruçarem sobre a importância de produções televisivas distribuídas transnacionalmente como *Sex Education*, Zurian, García-Ramos e Vázquez-Rodríguez (2021) defendem que, assim como a cultura popular, a mídia afeta significativamente "o conhecimento, o entendimento e as fantasias que envolvem o sexo, sobretudo para o público adolescente, para quem a sexualidade ainda é um fenômeno incipiente"[58] (p. 5, tradução nossa). Essas obras seriam ainda mais necessárias quando tratamos da juventude LGBTQIAPN+, que tende a enfrentar lacunas significativas em termos de educação sobre saúde sexual, relações afetivas e formação de identidades não normativas, como destacam os autores.

Frente ao histórico de representações no cinema e TV promovidas pelas mídias tradicionais dos Estados Unidos, mesmo as representações de diversidade tomando as demandas estadunidenses em sua distribuição transnacional já poderiam posicionar a *Netflix* como progressista em relação à produção audiovisual *mainstream*. Embora a *Netflix* agregue conteúdo de diferentes países, seu catálogo é hegemonicamente produzido nos Estados Unidos e adota o inglês como idioma principal (Pedro, 2022).

Nesse contexto, as séries podem acabar contribuindo para uma democratização das populações ficcionais representadas no audiovisual, atendendo à uma sensibilidade e à uma condição de recepção contemporânea (Serelle, 2023). Entendendo a série contemporânea como caracterizada pela articulação entre o modelo episódico e o serial (Mittell, 2012), Marcio Serelle (2023) observa como a adaptação passa a servir à expansão de universos literários, embora, como sabemos, esteja comumente associada à redução (Stam, 2006). Se beneficiando dos recursos tecnológicos que nos permitem ver, pausar e rever livremente, a série contemporânea pode produzir ficções cumulativas e atravessadas por *flashbacks* e *flash forwards*, irrupções em tela de eventos no passado ou no futuro do tempo da narrativa

[58] No original: "the understanding and the fantasies which surround sex, above all for teen audiences for whom sexuality is still an incipient phenomenon" (Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021, p. 4).

apresentada; que podem dividir e multiplicar o protagonismo em tela. Isso é, a série contemporânea produz diferentes pontos de entrada numa série à medida que ela recorre a intrigas que com início, meio e fim dentro de um mesmo episódio, mas também, simultânea ou alternadamente, a conflitos cujas motivações e desdobramentos se distribuem ao longo de uma série de episódios ou mesmo de temporadas ou obras inteiras (Serelle, 2023). Apoiada nessas possibilidades do fruir, se formam audiências interessadas tanto nos modos de narrar de uma série, quanto na exploração de sua população ficcional.

3.2 Corpos visíveis em *Shadow and Bone*: matrizes de gênero, raça e sexualidade

Como incitam as perspectivas de Robert Stam (2006) e Marcio Serelle (2023) sobre a adaptação da literatura para o audiovisual, rejeitamos o discurso moralista da *perda* como lente a partir da qual analisamos essas textualidades (Leal, 2018). Considerando também o ganho em tempo de tela que a ficção seriada televisiva oferece em comparação às adaptações cinematográficas,"a adaptação na série contemporânea confronta a percepção, ainda atual, de que transposições audiovisuais necessariamente reduzem romances e novelas, no que se refere ao enredo ou à complexidade das personagens" (Serelle, 2023, p. 34).

Os modos de narrar fomentados pela poética da série contemporânea (Mittell, 2012, 2015) beneficiam a fração e giros dos protagonismos, que podem operar também a favor de uma democratização das populações ficcionais (Serelle, 2023) tendo em vista atualizações nos modos de fruição e engajamento das audiências sob contextos sociais e políticos em constante revisão.

Shadow and Bone atualiza marcadores interseccionais da população ficcional do romance homônimo original e incorpora elementos e personagens de obras posteriores de Leigh Bardugo de modo a promover a *diversidade* na obra. Se em *Sombra e Ossos* todo o conhecimento que obtínhamos sobre os eventos da trama passavam pela experiência de Alina Starkov, em sua adaptação a personagem divide o protagonismo com seus dois interesses românticos, Malyen Oretsev e o General Kirigan. Além dessa expansão dos pontos de vista a partir dos quais acessamos a narrativa, temos também atualizações não só dos eventos do romance, mas também das personagens e seu desenvolvimento já na primeira temporada da série.

Figura 14– Jessie Mei Li e Archie Renaux como Alina Starkov e Maly Oretsevem *Shadow and Bone*

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Figura 15– Kit Young, Freddy Carter e Amita Suman como Jesper Fahey, Kaz Brekker e Inej Ghafa em *Shadow and Bone*

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Figura 16 – Calahan Skogman e Danielle Galligan como Matthias Helvar e Nina Zenik em *Shadow and Bone*

Fonte: *Netflix* (T1E06)

Interpretados por Jessie Mei Li (filha de uma inglesa com um asiático nascido na China e criado em Hong Kong)[59] e Archie Renaux (filho de pai britânico e mãe anglo-indiana)[60] (Figura 14), Alina e Maly passam de personagens brancas a descendentes amarelos, sobre o que falamos mais na seção seguinte. De um romance estritamente heteronormativo, passamos também ao vislumbre de sexualidades não-hetero na série, o que abordamos com mais detalhes no Capítulo 4.

A adaptação cria também uma espécie de prelúdio para os romances da duologia Ketterdam ao tornar suas personagens contemporâneas ao primeiro volume da trilogia Grisha. Dos seis corvos que compõem a gangue adolescente de Kaz, a primeira temporada da série nos apresenta a cinco: Kaz Brekker, Inej Ghafa e Jesper Fahey (Figura 15), Nina Zenik e Matthias Helvar (Figura 16), personagens com identidades raciais, sexuais e culturais mais diversas entre si do que havia entre os personagens principais da trilogia Grisha.

3.2.1 Democratizando as populações ficcionais da fantasia

Para inserir um discurso sobre raça, que até então não tinha protagonismo em *Sombra e Ossos*, a produção da *Netflix* movimenta as fronteiras do romance, adicionando uma nova camada de sentido ao deslocar o local de origem de Alina Starkov e Malyen Oretsev. Como desenvolvemos no capítulo anterior, no romance original adaptado para a *Netflix*, Alina e Maly teriam nascido ao norte de Ravka, perto da fronteira com o gelado país de Fjerda – inspirados, respectivamente, na Rússia do século XIX e nos países nórdicos. Alina e Maly são descritos com cabelos castanhos, ela pálida e magra, ele com olhos azuis brilhantes. Na adaptação para a *Netflix*, no entanto, tanto narrativa como personagens são atualizados em consonância com uma poética contemporânea das séries que se presta à expansão e à democratização de populações ficcionais (Serelle, 2023). Nesse contexto, é atribuída aos personagens uma nova origem geográfica e, como que consequentemente, racial. Tornados órfãos oriundos da fronteira sul de Ravka, Alina e Maly são trazidos de onde o país faria fronteira com Shu Han, que faz alusão à China[61] ou Mongólia.

Como sabemos, *Sombra e Ossos* é um romance de personagens predominantemente brancas, enquanto em *Six of Crows* e *Crooked Kingdom* Bardugo trabalha com personagens

[59] Disponível em: https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3129664/netflixs-shadow-and-bone-star-jessie-mei-li-being-half. Acesso em: 15 ago. 2023.
[60] Disponível em: https://ethnicelebs.com/archie-renaux. Acesso em: 15 ago. 2023.
[61] Disponível em: https://variety.com/2021/tv/features/shadow-and-bone-how-they-made-it-1234969633/. Acesso em: 14 nov. 2023.

de origem etnico-racial mais diversa, tecendo relações entre suas origens e seus contextos nas narrativas. Ao tornar parte do elenco da trilogia Grisha não-branca, o produtor executivo e *showrunner* da série busca assimilar as personagens aos corvos da duologia Ketterdam (Figura 17).

Figura 17– Fanart de Matthias, Nina, Wylan, Jesper, Inej e Kaz, os Corvos da duologia Ketterdam

Fonte: oblivionsdream.deviantart.com

> Ele sabia que tornar Alina efetivamente meio asiática também teria o benefício de conectar ainda mais a história de Alina com a diversidade mais ampla dos personagens de "Six of Crows" – Inej é Suli, um híbrido de herança cigana e sul-asiática; e Jesper é de Novyi Zem, um substituto para a África subsaariana[62].

A atualização não ocorre, no entanto, sem consequências para a trama, ainda que Heisserer não necessariamente tivesse dimensão do universo de possibilidades instaurado pelo apelo à diversidade que promovia ao propor a mudança da origem de Alina e Maly. Com a

[62] No original: "He knew that making Alina effectively half-Asian would also have the benefit of further connecting Alina's story with the broader diversity of the "Six of Crows" characters — Inej is Suli, a hybrid of Romani and South Asian heritage; and Jesper is from Novyi Zem, a stand-in for sub-Saharan Africa". Disponível em: https://variety.com/2021/tv/features/shadow-and-bone-how-they-made-it-1234969633/. Acesso: 20 jul. 2023.

colaboração de Christina Strain, descendente asiática, e a experiência da sala de roteiro, a produção buscará explorar as implicações culturais de tornar Alina filha de mãe Shu.

Adotando como nosso primeiro ponto de entrada na análise da série como a diversidade de raça é mobilizada na série a partir de Alina, recorremos a três episódios. O primeiro da série, *A Searing Burst of Light* (T1E01), que não só introduz a obra, como apresenta a origem da personagem como aspecto central para compreensão de história e contexto; o terceiro, *The Making at the Heart of the World* (T1E03), em que Alina é introduzida ao ambiente do Pequeno Palácio e à corte real como Grisha; e quarto,*Otkazat'sya* (T1E04), em que temos um vislumbre de outras estratégias de resistência já adotadas por Alina contra a violência racista.

Entendendo que corpos sociais são presumidos de corpos físicos na cultura ocidental (Oyewùmí, 2021), Alina é tratada por vezes como *exótica* ou como *oinimigo* na série (Figura 18). Já nos primeiros minutos, vemos um de seus companheiros da equipe de cartografia referindo-se à Shu Han como "seu país". Alexei o interrompe rapidamente afirmando que ela cresceu em Ravka – ao que o outro responde dizendo que "Shu Han também não a quis" [63].

Figura 18– Cena de abertura de *Shadow and Bone*

[Música dramática]

[Alina em voz *off*]
When I was young, I was afraid of the dark.
Quando era pequena, tinha medo do escuro.

[63] No original: "The Shu Han didn't want her either" (*Netflix*, T1E01).

When I got older, I learned that darkness is a place,
Quando cresci, aprendi que a escuridão é um lugar...

and it's full of monsters.
...repleto de monstros

[rosnados em *off*]

I live in East Ravka, but I've never been welcome here
Moro em Ravka Leste, mas nunca fui bem-vinda aqui

because I look like my mother,
pois sou parecida com a minha mãe

and she looked like the enemy.
e ela parecia o inimigo.

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Em *off*, Alina dá continuidade à narração da cena inicial da série afirmando que estes que a discriminam, membros do mesmo exército que ela, não são monstros, mas apenas garotos (enquanto ouvimos o som dos Volcras, criaturas ainda não apresentadas pela série, adentrar a carruagem e despertar os olhares atentos de todos). Alina aprendeu com Ana Kuya,

governanta do orfanato onde cresceu, sobre a Dobra das Sombras e como ela foi responsável pela morte de seus pais, como os familiares de outras das crianças dali, que tentaram cruzar a Dobra de seu país em guerra com suas fronteiras norte e sul (Figura 19).

Figura 19– A Dobra das Sombras no Mapa de Ravka

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Como é comum em obras de uma literatura comercial endereçada a meninas, as protagonistas femininas sentirem-se deslocadas e desinteressantes, embora o interesse que atraem diga o contrário, como acontece com Katniss Everdeen e Bella Swan em *Hunger Games* e *Twilight*. Em *Sombra e Ossos*, a aparência pálida, esguia e insone de Alina justificaria seu isolamento social. Na adaptação para a *Netflix*, no entanto, a diferença racial de Alina em relação ao fenótipo branco presumido dos nativos de Ravka justificaria sua busca por pertencimento e sua aversão à visibilidade tendo em vista a hipervisibilidade à que é submetida pela sua ascendência.

Em *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (1988), a asiático-americana Mitsuye Yamada (1988) recupera como os Estados Unidos, em um esforço de excluir aqueles que poderiam ameaçar os esforços de guerra durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), promoveram a evacuação forçada e encarceramento das pessoas de ascendência japonesa em campos de concentração no país até que a Corte Suprema do país determinasse que cidadãos fiéis não poderiam ser mantidos em cárcere contra sua vontade.

> Por que se permitiram os nipo-americanos
> ser trancados em campos pelo

> governo sem protestar?
> [...]
> Você deixou
> eu deixei
> TODOS somos castigados[64] (Yamada, 1988, p. 43-44, tradução nossa).

Ainda no mesmo episódio, outro membro do exército nega-lhe alimentação no acampamento em que sua unidade estava instalada pelos aspectos visíveis de sua ascendência como se alimentá-la fosse alimentar ao exército inimigo. Após algum protesto, ela deixa a fila do refeitório do exército sem obter sua refeição (Figura 20).

[64] ¿Por qué se dejaron los japoneses americanos
encerrar en los campos por
el gobierno sin protestarlo?
[...]
Tú los dejastes
yo los dejé
TODOS somos castigados (Yamada, 1988, p. 52).

Figura 20– Alina enfrenta episódio de racismo em refeitório do Primeiro Exército de Ravka

– *What's a Shu girl doing here?*
– Uma shu aqui?

– *I'm Ravkan. On the cartography team.*
– Sou ravkana. Equipe de cartografia.

[Alex intervém e complementa]
– *She's half Shu. An orphan.*
– Ela é meia shu. Uma órfã.

[Instisfeito, o cozinheiro mantém sua postura]
– *Is that an answer?*
– É uma resposta?

– *Back of the line. Your friends, too.*
– Para o fim da fila. Seus amigos também.

[Alina mente]
– *I don't know them.*
– Não os conheço.

– *Then you go. Come on!*
– Então vá você. Vamos!

[Alina afasta-se e Maly observa]

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Assim, percebemos como Alina é membro do exército de um país cujos cidadãos insistem em não reconhecê-la como parte de uma mesma nação. Ainda no primeiro episódio, podemos vislumbrar como o apoio que encontra é limitado. Diante de uma recusa em reconhecer Alina como Ravkana, ela é a única a enfrentar as consequências da discriminação que sofre. Como alude Morales (1988): sim, somos todos racistas, mas apenas alguns de nós somos objeto do racismo.

Embora o episódio um seja eloquente em demonstrar as consequências que Alina enfrenta por carregar os traços da origem de sua mãe, ele não é o único episódio em que o tema é abordado. Depois de descoberto que Alina tem poderes decisivos para destruir a Dobra das Sombras, ela é levada ao Pequeno Palácio, onde presume-se que não esteja familiarizada com o idioma de seu país e sugere-se que tenha sua origem étnico-racial descaracterizada. Assim, o terceiro episódio da série mostra as serviçais destinadas a lavá-la e vesti-la para que seja apresentada ao Rei de Ravka falando desrespeitosamente sobre ela em sua presença, como se ela não pudesse entender o idioma local. Ainda, uma delas sugere que se alterem seus olhos para deixá-los “menos shu” antes de apresentá-la à corte (Figura 21).

Figura 21 – Alina é discriminada no Pequeno Palácio pelo seu fenótipo Shu

[Criadas do Palácio conversam em ravkano antigo em torno de Alina supondo que ela não entenderia]

– *Smells like horse.*
– Fede a cavalo.

– *Horse has a use.*
– Cavalos são úteis.

[Alina intervém]
– *Stop, stop, stop*
– Parem.

– *I am perfectly capable of washing myself.*
– Sou capaz de me lavar sozinha.

– And yes, I smell like horse.
– E, sim, estou fedendo a cavalo.

– I was on one for 200 miles.
After nearly being killed.
– Cavalguei num por 300km.
Depois de quase ter sido morta.

– Twice.
– Duas vezes.

– And I understand Old Ravkan, and that was really quite rude.
– Eu entendo ravkano antigo, isso foi muito grosseiro.

– In na hour, you'll be presented to King Pyotr,
– Será apresentada ao Rei Pyotr,

– and General Kirigan has asked that I make you look presentable.
– e o general Kirigan pediu que eu a deixasse apresentável.

[...]

[Uma das criadas intromete-se]
– I'd start by making her eyes less Shu, Miss Safin.
– Eu começaria deixando os olhos menos shu, Srta. Safin.

[Alina encara surpresa e baixa seu olhar]

[Alina e Genya trocam um olhar]

– *Everybody out.*
– Saiam todas. [Genya levanta os braços e bate duas palmas rápidas apressando a saída das criadas]

– *Thank you.*
Obrigada.

– *Happy to get rid of the miserable shrews. I don't pick my staff. The Queen assigns them.*
Mostly so she can spy on me.

– Fico feliz em me livrar das megeras.
Eu não escolho os criados. É decisão da Rainha.
Principalmente para me espionar.

– *Don't change my eyes.*
– Não mude meus olhos.

– *I don't care that you're part Shu.*
– Não me importo se for parte shu.

– *I care that you look terrible.*
– Mas que parece terrível.

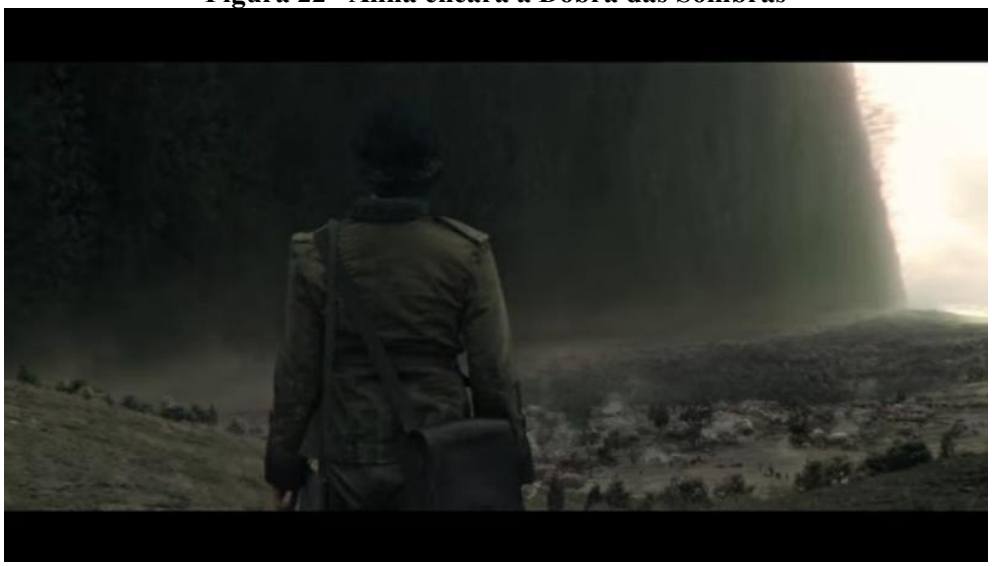
[Aline reage com um riso surpreso]

Fonte: *Netflix* (T1E03)

Nesse sentido, os aspectos visíveis da origem étnico-racial de Alina são convocados para questionar seu pertencimento à Ravka, um país de população majoritariamente de origem caucasiana. A personagem, no entanto, não condena o racismo de seus agressores e não reconhece inimigos neles, como manifesta já no primeiro episódio da série. O que Alina desejar é partir de Ravka para um país mais etnicamente diverso, sob a expectativa de que em outro território sua ascendência não importe (desconsiderando formas transnacionais de racismo e sua permanência, ainda que diferenciada, em territórios racialmente híbridos como o Brasil).

Contraditoriamente, para escapar do país onde sofre preconceito por suas origens e fenótipo, Alina está disposta a enfrentar os *verdadeiros* monstros. Em *off*, a personagem nos conta que passou anos tentando achar uma saída ao redor da Dobra, em busca de um lugar onde sua origem não importasse, até que se tornasse grande o bastante para saber que a única saída é a travessia (Figura 22).

Figura 22– Alina encara a Dobra das Sombras



Fonte: *Netflix* (T1E01)

Ao tratar da invisibilidade da opressão às pessoas asiático-americanas nos Estados Unidos, Yamada (1988) relata como, para pessoas brancas, uma política de pessoas asiático-americana parecia fora de lugar, um exagero, enquanto a militância de pessoas negras e chicanas (mexicanos-americanos) requer coragem, e a de indígenas norte-americanos podia atrair simpatia.

Filosoficamente alinhada ao pacifismo durante a Segunda Guerra, a autora relata como escapou às consequências de sua posição por ser considerada apenas desimportante. Seu irmão foi expulso da universidade, mas Yamada não e, assim como nas manifestações junto aos estudantes da Universidade de Nova York, suas manifestações políticas eram ouvidas, porém não escutadas seriamente. Parecia-se assim, esperar dos japoneses nos Estados Unidos a mesma resiliência que seus antepassados manifestavam frente aos desastres naturais do Japão. E como se a invisibilidade à sua política e à sua raça fossem *naturais*[65], Yamada (1988) silenciou-se:

> Por muito tempo, aceitei as opiniões dos outros (mesmo que afetassem minha vida diretamente) como eventos objetivos totalmente fora do meu controle. Por separar essas opiniões das pessoas que as expressavam, eu as aceitava da mesma forma que aceitava os desastres naturais; e as suportava como inevitáveis. Tentei cooperar com pessoas cujo ponto de vista me assustava da mesma forma que me acomodava a fenômenos naturais, como

[65] Hoje em dia, pelo menos no Brasil, já avançamos em direção a um entendimento de que desastres ambientais também podem ter relação com a política, o que pode ser estudado pelas lentes do racismo ambiental, por exemplo.

> furacões que de vez em quando se chocavam contra minha vida[66] (Yamada, 1988, p. 52, tradução nossa).

Nesse sentido, para a autora, "ser visível em parte é recusar-se a separar os atores de suas ações e exigir que eles sejam responsabilizados por elas" (Yamada, 1988, p. 53, tradução nossa)[67] o que Alina não parece disposta a fazer. *Flashbacks* na adaptação da *Netflix* revelam, no entanto, também outras posturas da personagem diante a violência endereçada a ela e/ou a Maly.

Desde a morte de seus pais, dos quais não demonstra recordar, Alina esteve apenas em um orfanato e no exército, ambientes dos quais poderíamos supor um tratamento disciplinar rígido. Em um *flashback* de sua infância exibido no primeiro episódio da série, no entanto, vemos Alina ameaçar com um abridor de cartas e espantar um menino que perseguia Maly endereçando a eles xingamentos racistas (Figura 23).

Figura 23– Alina defende Maly durante sua infância no orfanato

– *Why you run from me, half-breed?*
– Por que foge de mim, mestiço?

– *Stay away from him.*
Fique longe dele

[66] No original: "Por un tiempo demasiado largo, yo he aceptado la opinión de los otros (aunque me afectabam la vida directamente) como si fueran eventos objetivos totalmente fuera de mi control. Porque yo separaba tales opiniones de las personas que las expresaban, yo las aceptaba en la manera en que les aceptaba los desastres naturales; y las aguantaba como inevitables. He tratado de cooperar con la gente cuyo punto de vista me asustaba de la misma manera en que me había acomodado a los fenómenos naturales, como los huracanes que se han estrellado contra mi vida de vez en cuando" (Yamada, 1988, p. 52).
[67] No original: "Ser visible en parte, es negarse a separar a los actores de sus acciones, y exigir que ellos sean responsables por sus acciones" (Yamada, 1988, p. 53).

– Or what? You going to draw me, rice eater?
Ou vai me desenhar, sua comedora de arroz?

– Or I'll cut you.
Senão o cortarei.

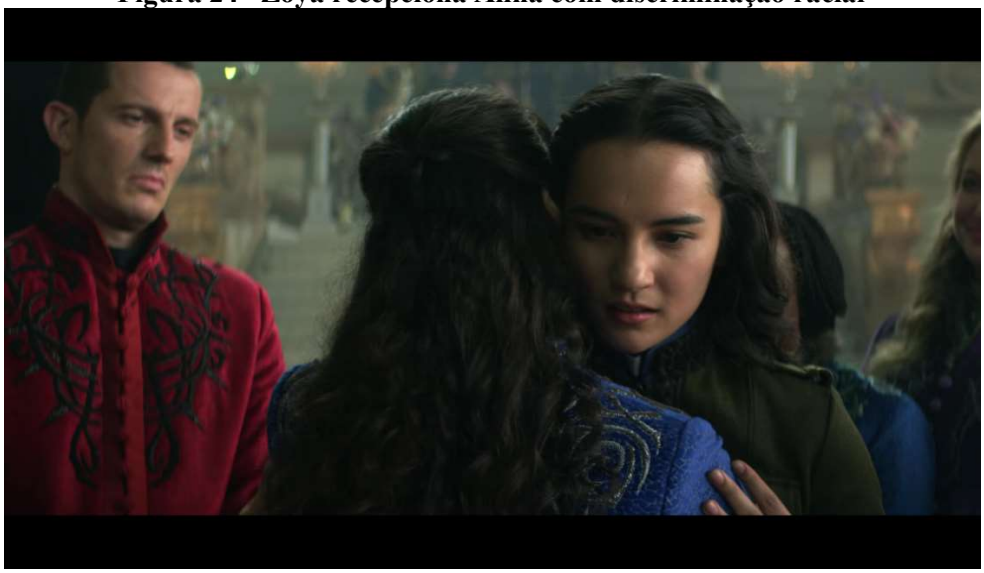
Fonte: *Netflix* (T1E01)

Outro *flashback*, exibido ao final do quarto episódio da primeira temporada, mostra Alina presa por ter agredido fisicamente um intendente do exército, após ser ofendida por ele (acompanhamos o *flashback* apenas do relato do ocorrido feito à Maly). A postura de Alina, no entanto, parece mudar com a passagem do tempo.

Em Alexei, Genya e Maly, Alina encontra aliados em episódios de preconceito. Zoya, entretanto, é ambígua em seu posicionamento. Quando Alina é recepcionada como a Conjuradora do Sol no Pequeno Palácio, Zoya sussurra em seu ouvido: Você fede a orfanato, mestiça[68], adotando uma atitude racista para feri-la (Figura 24).

[68] No original: "You stink of the orphanage, half-breed" (*Netflix*, T1E03).

Figura 24– Zoya recepciona Alina com discriminação racial



Fonte: *Netflix* (T1E03)

Entretanto, quando nobres brancos comentam com surpresa as habilidades circenses de Inej tomando-a por zemeni, Zoya demonstra irritação e passa por eles comentando rispidamente que a pessoa a qual eles se referem é suli, ainda que Inej seja apenas uma desconhecida (Figura 25).

Figura 25– Zoya corrige a leitura racial equivocada de pessoas brancas

Fonte: *Netflix* (T1E05)

O pensamento interseccional a partir do qual operamos é tributário da produção intelectual e o ativismo político de mulheres negras, chicanas, asiático-americanas e indígenas

(Collins; Bilge, 2020; Moraga; Castillo, 1988). No entanto, como nos diz Yamada (1988), algumas militâncias tornaram-se mais *compreensíveis* antes do que outras menos visibilizadas. A organização colonial nos ensina a atribuição de categorias a partir das quais pessoas são organizadas (Lugones, 2020) e hierarquizadas conforme a norma mítica que define o humano em relação ao homem branco, magro, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável (Lorde, 2019a; 2019b).

> Não só os jovens, mas também aqueles que se sentem impotentes sobre suas próprias vidas sabem o que é não ter importância diante de ninguém ou de nada. [...] agora percebo que a parte mais insidiosa desse processo de condicionamento foi que fomos treinados para não esperar uma resposta de nenhuma maneira importante. Podemos ser ouvidos e respondidos com palavras e sinais tranquilizadores, mas nosso condicionamento psicológico já nos disse, repetidas vezes, que nascemos em um mundo pronto ao qual devemos nos acomodar, e muitos de nós nos saímos muito bem[69] (Yamada, 1988, p. 52, tradução nossa).

A adaptação de *Shadow and Bone* oferece visibilidade a diferentes sujeitos e fenômenos sociais, ainda que entendamos que a representatividade tem sido tomada meramente como inclusão de corpos em ambientes, sem que necessariamente se promovam mudanças de cultura nas instituições (Puwar, 2004). Embora existam forças atuando em nossas sociedades pela atualização de práticas e valores, há também forças competindo pela manutenção das hierarquias sociais. Como em Michel Foucault (2013), o poder se atualiza de modo a produzir formas de se manter, estabelecendo concessões que o permitam.

A reivindicação por diversidade racial vem reverberando há décadas. Avolumou-se, fez-se visível, inevitável. Foi incorporada ao discurso midiático que repercute parte de suas lutas enquanto obscurece e/ou distorce outras. A ficção seriada televisiva produzida a partir dos Estados Unidos tem incluído mais diversidade racial, sexual e de gênero em suas produções das últimas décadas, o que impacta de diferentes formas, mas a nível transnacional, a vida dos sujeitos (Pedro, 2022; Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021). Ao oferecer *algo* em resposta às tantas demandas associadas às lutas de mulheres, das pessoas LGBTQIAPN+, de indígenas, dos movimentos negros, entre outros pelo globo,

[69] No original: “No solamente la juventud, sino también aquellos que se sienten sin poder sobre sus propias vidas saben lo que es no tener importancia ante nadie ni nada. [...] Ahora me doy cuenta que la parte más insidiosa de este proceso acondicionador fue que nos entrenaron a no esperar una respuesta de manera importante. Se nos puede escuchar y responder con palabras y señas apaciguantes, pero nuestro acondicionamiento psicológico ya nos ha dicho, vez tras vez, que nacimos en un mundo ya hecho en el cual debemos acomodarnos, y muchas de nosotras lo hacemos muy bien” (Yamada, 1988, p. 52).

> Devemos lembrar que uma das maneiras mais insidiosas de manter as mulheres e minorias impotentes é permitir que falem apenas sobre tópicos inofensivos e inconsequentes, ou deixá-las falar livremente e não ouvir com intenções sérias.
> Temos que levantar um pouco mais a voz, mesmo quando nos dizem: "Isso está muito fora do personagem". Finalmente reconhecer nossa invisibilidade e finalmente trilhar o caminho para a visibilidade. A invisibilidade não é um estado natural para ninguém[70] (Yamada, 1988, p. 53, tradução nossa).

Às pessoas na encruzilhada de certas avenidas identitárias, no entanto, raramente se oferece mesmo representações respeitosas, quanto mais positivas. Algumas corporalidades têm sido veementemente evitadas na ficção juvenil a menos que possam ser estereotipadas ou rebaixadas. É o que *Shadow and Bone*, livro e série, fazem com os corpos gordos.

Para abordar este aspecto da adaptação, vamos recorrer mais uma vez ao primeiro e ao terceiro episódio da série, além do episódio quatro. A série nos oferece três personagens relativamente gordos entre o elenco principal, são eles treinador de combate do Pequeno Palácio, Botkin Yul-Erdene (Hon Ping Tang), o Rei de Ravka (David Verrey) e Dubrov (Andy Burse), um dos melhores amigos de Maly, assim como Mikhael (Angus Castle-Doughty) (Figura 26).

Figura 26– Hon Ping Tang, David Verrey e Angus Castle-Doughty como Botkin, rei Pytor e Dubrov em *Shadow and Bone*

[70] No original: “Tenemos que recordar que una de las maneras más insidiosas de mantener a las mujeres y las minorías sin poder es permitirles hablar solamente de temas que no hacen daño y que son inconsecuentes, o dejarles hablar libremente y no escucharles con intenciones serias.
Tenemos que levantar las voces un poco más, aun cuando nos dicen, "Esto está muy fuera de carácter". El finalmente reconocer nuestra invisibilidad es finalmente andar en el camino hacia la visibilidad. La invisibilidad no es un estado natural para nadie” (Yamada, 1988, p. 53).

Fonte: *Netflix* (T1)

Treinador de combate no Pequeno Palácio Grisha, Botkin Yul-Erdene é descrito no romance de Leigh Bardugo como:

> um ex-mercenário shu han que tinha lutado em guerras em cada continente por qualquer exército que pudesse bancar seu dom particular para a violência. Ele tinha cabelo grisalho despenteado e uma cicatriz horrível no pescoço, onde alguém tinha tentado cortar sua garganta. Eu passei as próximas duas horas amaldiçoando aquela pessoa por não ter feito um trabalho mais completo (Bardugo, 2021, p. 115).

Nos livros, os treinamentos exaustivos de Botkin exasperam Alina até que ela consiga enfim acompanhá-los e sentir uma aprovação discreta de seu instrutor de comunicação rudimentar no idioma ravkano. Na série, é concedida ao personagem uma única cena no quarto episódio da série e muito menos proximidade com Alina do que no romance, mesmo que na adaptação compartilhem algo a mais do que nos livros: a ascendência shu han.

> Botkin permanecia rude e crítico, e aproveitou cada oportunidade de me chamar de inútil, mas, de vez em quando, acho que via uma pitada de aprovação em seu rosto marcado.
> Mais para o fim do inverno, ele me chamou de lado depois de uma longa aula em que eu realmente conseguira encaixar um soco em suas costelas (e recebera em agradecimento um punho rígido na minha mandíbula).
> – Aqui – disse ele, dando-me uma faca pesada em uma bainha de couro e aço. – Leve-a sempre com você.
> Com um sobressalto, vi que não era uma faca comum. Era metal Grisha.
> – Obrigada – respondi.
> – Não, eu que agradeço – disse ele. Ele tocou a cicatriz horrível em sua garganta. – O aço é conquistado (Bardugo, 2021, p. 153).

Ainda que Alina tenha experienciado certa resistência ao conhecer Botkin no romance original, a relação entre eles amadurece e permite a quem lê vê-lo com olhos mais generosos com o desenrolar da narrativa. A série, no entanto, comprime seu papel, que poderia ter sido desenvolvido de forma mais interessante, mesmo que reduzida a poucos momentos de tela.

Já o Rei de Ravka, além de líder monárquico de um reino que despende muito em luxo para sua corte e com guerras enquanto camponeses sentem-se abandonados, é também o abusador da Grisha e melhor amiga de Alina no Pequeno Palácio, Genya Safin (Daisy Head). Na série, ele é interpretado por David Verrey, um ator com obras audiovisuais como *Game of Thrones*, *Doctor Who* e *Bridget Jones: The Edge of Reason* no currículo. Já no romance original, o Rei de Ravka:

> aparentava ter em torno de quarenta anos. Era magro, de ombros arredondados, com grandes olhos lacrimejantes e bigode claro. Vestia uniforme militar completo, com espada fina na bainha, e seu peito estreito estava coberto de medalhas.
> [...] O Rei também não tinha muito que se olhar. Ele praticamente não tinha queixo e, de perto, eu podia ver os vasos sanguíneos rompidos em seu nariz (Bardugo, 2021, p. 91-92).

Talvez apresentar o Rei como um homem pouco atraente pela perspectiva desinteressada de Alina tenha como intuito corroborar para que a relação com a vaidosa Genya possa ser vista apenas decorrente de abuso sexual, em uma dicotomia comum aos clássicos contos do folclore europeu e à tradição de interpretação de mitos populares por Joseph Campbell (1997) entre beleza/bondade e feiura/maldade, como se a ganância e a maldade marcassem os corpos afastando-os da norma mítica em consequência – referência visual que é levada a cabo pela série com a degradação da aparência do atraente General Kirigan (Ben Barnes) conforme sua derrocada na segunda temporada da série.

Dubrov, alto e largo, anda lado a lado e produz alívio cômico junto do pequeno Mikhael – ingênuos e imaturos ao estilo *O Gordo e o Magro* (Laurel & Hardy, 1927–1955). Os personagens sofrem modificações na passagem do romance para sua adaptação. Mikhael e Dubrov, os rastreadores amigos de Maly, são descritos respectivamente por Alina no romance como "um ruivo enorme, com um rosto largo e um pescoço mais largo ainda" e "um magrelo de cabelos escuros".

> Mikhael olhou para mim como se nem tivesse notado a minha presença.
> –E aí, Graveto– ele falou, e me deu um soco fraquinho no braço.
> [...] Esfreguei meu braço onde Mikhael tinha me acertado um soco. *Graveto*. Eu odiava aquele nome. *Você não me chama de Graveto quando está bêbado de* kvas, *tentando colocar suas patas em mim na fogueira da primavera, seu imbecil miserável*, pensei de modo rancoroso (Bardugo, 2021, p. 24-25, grifos da autora).

Na série, Mikhael é mais magro que Dubrov, e os amigos bem-humorados fazem contraste com a seriedade de Maly. Leais a Maly e mais sensíveis do que a visão de Alina permite saber no romance. A personalidade de Dubrov, o mais gordo entre os amigos, parece assentada em sua lealdade e seu gosto por comida (Figuras 27 e 28), com uma ou outra cena que o desmerece intelectualmente (Figura 29). Isto é, embora ambos sejam amigos leais entre si e para Maly, a diferença é que Mikhael não aparece associado a piadas com comida, diferentemente do que acontece com Dubrov, que sente cheiro de cordeiro numa correspondência romântica endereçada a Mikhael e saliva por encontrar javalis para o jantar em duas cenas do quarto episódio da série.

Figura 27– Dubrov sente cheiro de cordeiro em uma carta de amor entreguea Mikhael

[Mikhael recebe uma correspondência feminina e sorridente oferece para Dubrov cheirar o envelope]

– *Smells like braised Lamb.*
– Cheiro de cordeiro assado.

– *You're a idiot.*
– É um idiota.

– *What? I Love braised lamb.*
– Quê? Adoro cordeiro assado.

Fonte: *Netflix* (T1E04)

Figura 28– Dubrov demonstra preocupar-se apenas com o jantar diante a perigosa missão na qual se oferece para acompanhar Maly

– All I ask is that you track down one of those skittering billyboards for dinner.
– Só peço que vá caçar um daqueles javalis furtivos pro jantar.

I don't even understand how you keep finding those little bastards,
Não entendo como consegue achar os malditos,

But my mouth is salivating Just talking about them.
Mas dá água na boca só de falar.

Fonte: *Netflix* (T1E04)

Figura 29– Dubrov protagoniza cena de alívio cômico ao coletar e guardar fezes de cervo com a expectativa de comercializá-las

– *Did you pick up the stag shit, Dubrov?*
– Pegou a merda do cervo, Dubrov?

[...]

– *Couldn't you have wrapped it in something? For Saints' sa...*
– Não podia ter embrulhado em algo?
Pelo amor dos...

– *Calm down. It's dry.*
– Calma. Está seco.

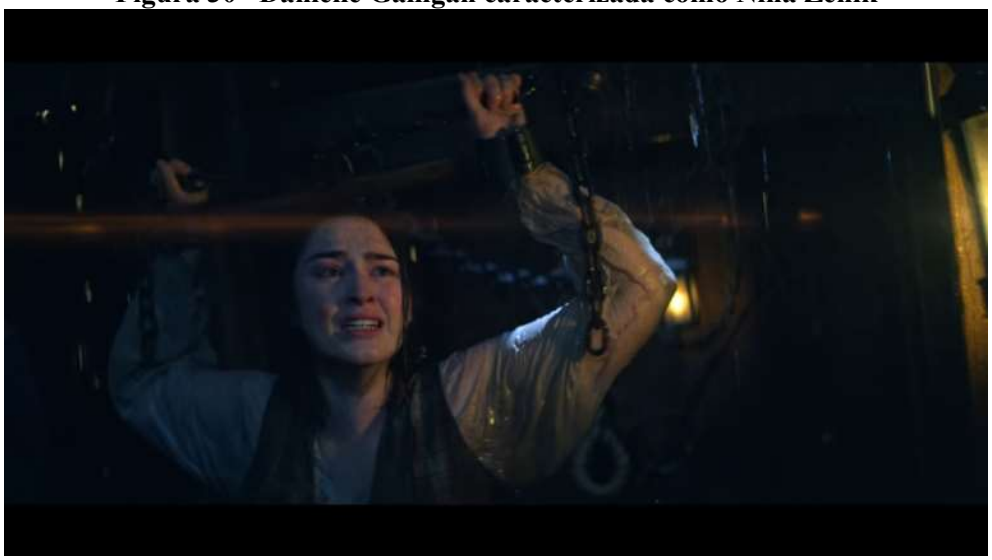
Fonte: *Netflix* (T1E04)

Diferentemente do que ocorre nos livros, na série, Mikhael e Dubrov tratam Alina com humor e gentileza. Mas são personagens que existem apenas em relação à Maly, de modo que pouco sabemos sobre eles – seu passado, seus desejos, seus projetos. De todo modo, a série torna os personagens simpáticos e faz deles amigos leais até suas mortes, antecipadas por uma missão na fronteira norte de Ravka a qual participaram espontaneamente para que Maly não parta sozinho.

Intérprete de Nina Zenik, a irlandesa Danielle Galligan reúne características atribuídas à personagem por Bardugo, como os cabelos castanho-claros, a pele macia e bem cuidada, os olhos claros – que passam de verdes a azuis na série. Enquanto Alina teria falta de apetite,

dificuldades para dormir e bochechas pálidas, olhos sombreados por olheiras e cabelos castanhos opacos; Inej é uma garota pequena de cabelos negros e lisos, pele marrom comum ao povo Suli, “menina cor de bronze”. A Espectro, como é chamada, é conhecida por se movimentar silenciosamente e adentrar e deixar espaços de forma imperceptível. Nina, no entanto, é alta e em um corpo curvilíneo e “exuberante”, apetite por bolos e *waffles* e “a silhueta de uma figura de proa de um navio esculpida por uma mão generosa” (Bardugo, 2016, recurso digital). Entre as personagens descritas no romance, Nina seria a única protagonista cuja caracterização original comporta um corpo gordo. Ao escalar Danielle para a adaptação, no entanto, a *Netflix* abre mão de explorar essa abertura e mantém o elenco principal, além do secundário, predominantemente formado por pessoas magras. Ainda que interpretada por uma atriz de corpo mais curvilíneo do que as demais protagonistas, a série abre mão de atribuir um corpo maior a uma das principais personagens da obra de Bardugo e acaba por reforçar associações correntes nas mídias e na ficção entre feminilidade-beleza-magreza (Figura 30).

Figura 30– Danielle Galligan caracterizada como Nina Zenik



Fonte: *Netflix* (T1E04)

Como demonstram as pesquisas de Pedro (2022) e Jenner (2018), a *Netflix* emprega esforços deliberados para associar sua marca à valores progressistas contemporâneos e com isso se qualificar em comparação às mídias tradicionais. Ainda que seus originais tenham distribuição transnacional, suas produções tendem a concentrar-se geográfica e culturalmente nos Estados Unidos, de modo a promover internacionalmente seus padrões de diversidade.

Assim, há demandas que conquistam mais adesão do que outras, e acabam recebendo mais visibilidade.

Quando a demanda de diversidade étnico-racial comum às obras da empresa atinge a adaptação *Shadow and Bone,* ela é incorporada de modo a impactar a releitura do original e de oferecer implicações à trama, o que é favorecido pela própria presença entre os quadros de funcionários da *Netflix* de pessoas de origens étnicas variadas (Pedro, 2022). Entretanto, oferecer visibilidade a diferentes pessoas em diferentes corpos não equivale a fomentar o reconhecimento e respeito a elas, como acontece quando falamos de pessoas com corpos gordos, por exemplo.

Como podemos depreender da leitura de *Sombra e Ossos*, o corpo não parece desimportante na obra de Leigh Bardugo, mas como textos tendem a fazer, ao visibilizar certos aspectos, ocultam outros. Nesta análise, partimos da abordagem que a adaptação faz dos corpos a partir da sua cor/raça e sua forma física. Primeiro vimos a formação de um discurso intencional sobre preconceito motivado pelos aspectos visíveis da raça. Depois, não há uma abordagem proposital do preconceito gordofóbico, ele simplesmente *vaza* em tela a partir de associações estereotípicas com corpos gordos. Por fim, sem uma intenção aparente de abordar a subalternização dos papéis oferecidos a pessoas gordas nas ficções seriadas televisivas, a *Netflix* demonstra como os espaços oferecidos a estas é limitado ou até mesmo depreciativo.

4 AS RELAÇÕES

Quando o sexo assume o centro das relações conforme sua utilidade serve a uma reconfiguração do social em direção a um projeto de modernidade (Foucault, 1988; Vincent-Buffault, 1996), a amizade assume uma posição deslocada do centro do amor, que passa a ser dedicado à família nuclear (Vincent-Buffault, 1996), especialmente se tivermos em conta a socialização de mulheres em respeito à norma heterossexual que incita que os maiores esforços relacionais se dêem em direção à criação e manutenção do casamento e dos filhos (Rich, 2010).

Como nos informa Vincent-Buffault (1996), a amizade torna-se uma experiência de formação característica do projeto educacional para a juventude, podendo ser interpretada também de forma bastante utilitária. Para Rousseau, citado por Vincent-Buffault (1996), ela representaria um estágio de transição entre a infância, junto à família e tutores, e a vida conjugal adulta. Tal perspectiva, assim, não apenas concebe como inadequadas relações intensas entre pares fora da relação conjugal na vida adulta, como atrela o amadurecimento à formação da família nuclear.

De certa forma, falar de relações afetivas entre mulheres na ficção fantástica para meninas é também analisar o sexo e a heterossexualidade como centro a partir do qual a amizade e as relações entre mulheres tendem a existir apenas como margem. Assim, os entrelaçamentos entre gênero e sexualidade parecem inevitáveis para tratar das relações afetivas na produção ficcional para jovens, principalmente em obras endereçadas a meninas.

4.1 Desejo

A partir do estudo de correspondências, diários íntimos e tratados de uma elite européia *ilustrada* dos séculos XVIII e XIX, Anne Vincent-Buffault (1996) explora como a emergência da família nuclear burguesa reestrutura a hierarquização dos relacionamentos. Como nos dizem os estudos e os feminismos decoloniais, a colonialidade propaga a racionalidade eurocêntrica como única forma de conhecimento válida (Lugones, 2020), de modo que suas ideias tendem a compor nossos quadros de referência, ainda que nossas experiências possam ser localizadas mais próximas a outros saberes.

Tendo-se visto na juventude um período de formação entre a inocência atribuída à infância e o ingresso nos relacionamentos românticos no século XIX (Vincent-Buffault, 1996), a adolescência torna-se por excelência o tempo da amizade. Comporiam a amizade, assim, os laços fugazes que precedem o relacionamento definitivo a partir do qual emergiria a família nuclear.

> Rousseau inventa a ficção verídica da adolescência, idade da abertura para o outro antes da descoberta da relação heterossexual, quando brota "o murmúrio das paixões nascentes". [...] "O primeiro sentimento de que é suscetível um rapaz cuidadosamente educado não é o amor, mas a amizade"[71] (Vincent-Buffault, 1996, p. 107).

Ao dividir o protagonismo de Alina também com Maly, *Shadow and Bone* propõe uma nova relação do rastreador com o seu desejo, ou ao menos oculta de Alina – e de quem assiste – a existência de experiências sexuais precedentes à emergência do desejo do personagem pela sua melhor amiga.

No romance original, embora o elo entre Alina e Maly permanecesse desde a infância, a relação já não contava com a constância de outrora: "quando começamos nosso serviço militar um ano atrás, Maly me visitava quase toda noite. Mas ele não aparecia havia meses" (Bardugo, 2021, p. 30). Embora Alina reconhecesse sua atração por Maly, ele estaria alheio ao interesse dela, ainda que flertasse com Ruby (Bardugo, 2021, p. 23) e aceitasse a atenção de Zoya: "os lábios dela [de Zoya] se curvaram em um pequeno sorriso quando encontrou os olhos de Maly. Ela continuou a observá-lo por sobre os ombros até a carruagem sumir de vista. Maly arregalou os olhos com uma cara idiota por causa dela, sua boca ligeiramente aberta" (Bardugo, 2021, p. 24).

Como sinalizam Tamirez Santos e Mayra Sigwalt no projeto #DeVoltaARavka no YouTube[72], o desenvolvimento de Maly nos livros promoveu reticências em relação ao romance entre Alina e ele. A série, no entanto, reformula as atitudes de Maly e acaba atribuindo uma nova abordagem ao personagem, estabelecendo uma nova variação da sua masculinidade em formação.

---

[71] Vincent-Buffault (1996) cita *Émile* de Rousseau sem referenciar uma edição específica da obra.
[72] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=klnNfcRYTlE&list=PLxBu0d2bSOCqUrBuEJfy8PnMpL4f8eniG&index=28. Acesso em 20 out. 2022.

Ambos órfãos, Alina e Maly aproximam-se ainda crianças até tornarem-se inseparáveis. A relação entre eles é um dos primeiros elementos introduzidos pela série em *A Searing Burst of Light* (T1E01), logo após a apresentação da Dobra das Sombras e da origem étnico-racial dos personagens.

Do vislumbre das lembranças de Alina de um Maly de corpo esguio e ligeiro, de olhos brilhantes e cabelos cheios e encaracolados na infância (Figura 23) a série volta-se ao jovem feito soldado, estabelecendo um contraponto visual entre o menino e o homem (Figura 31). O menino orfão fugia do confronto. O soldado empolga-se com uma luta equilibrada, mas também atende quando recomendado evitar confrontos infrutíferos, provavelmente inúteis – como entrar em combate corpo a corpo com um Grisha que poderia feri-lo com o auxílio da Pequena Ciência e arranjar-lhe problemas no exército caso fosse ferido por ele (T1E01).

Figura 31–Interpretado por Archie Renaux, Maly exibe músculos aparentes em embate esportivo entre soldados

Fonte: *Netflix* (T1E01)

A conexão que na infância o aproximava dos animais, na juventude favorece que ele os cace como rastreador do Primeiro Exército do Rei. Tomada como performance em vez de *expressão* (Butler, 2019), a masculinidade atribuída à Maly na série diz de um corpo resistente e capaz, de uma mente ágil e lógica, e de um desejo contido, seja inibido ou controlado. Um corpo dócil ao treinamento militar, cuja disciplina fabrica corpos fortes em termos econômicos de utilidade e dóceis em termos políticos de obediência (Foucault, 2013), de certa forma incorporando aspectos sobre os quais somos informadas por Vincent-Buffault (1996) quando trata da educação dos meninos entre os séculos XVIII e XIX no continente europeu.

A *inocência* na qual buscam manter a infância e a juventude em Vincent-Buffault (1996) parece ser a ignorância sobre o desejo. Já a percepção do desejo parece por fim à infância, assim como o sexo seria colocado como o limite à amizade. A experimentação da intimidade sexual é ofertada a Maly reiteradamente, mas ele a nega (Figura 32) ou ignora (Figura 33).

Figura 32– Zoya convida Maly para um encontro sexual casual que ele recusa

– When I get nerves the night before,
– Quando fico nervosa na véspera,
[nesse caso, de uma viagem de travessia pela Dobra das Sombras]

I like to have a good tumble with a stranger.
Gosto de dar uma com um estranho.

Clears my head.
Para espairecer.

That's my remedy.
Esse é o meu remédio.

[Maly a encara parecendo surpreso]

– *I should go.*
– É melhor eu ir.

– *You don't seem like the type who does what they should.*
– Você não parece o tipo que faz o que é melhor.

[Zoya se aproxima de Maly, que deixa a tenda parecendo desconcertado]

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Como sabemos, a classificação de uma série como um *teen drama* não é inata, mas relativa a critérios variáveis (Coutinho, 2016). Poderíamos argumentar que a ignorância dos jovens protagonistas sobre o mundo do sexo e seus prazeres pode dizer de um gesto de

valorização da inocência entre e/ou para o público para o qual se endereça. Na cena ilustrada na Figura 32, Zoya aborda seu interesse em Maly com seriedade e naturalidade, enquanto ele parece algo entre assustado, surpreso e divertido. Personagem cujo ponto de vista acompanhamos como pessoas espectadoras, ele transmite às audiências um desconforto com a ideia de praticar sexo casual.

Por mais que Alina expresse desejo por Maly, por exemplo, inclinando-se para mais perto dele com os lábios entreabertos, ele não percebe ou tenta demonstrar não notar (T1E01). Da expectativa, Alina passa ao constrangimento (Figura 33). Mais uma vez, Maly não parece aberto a estabelecer intimidade sexual, mesmo que neste caso a falta de proximidade e conhecimento prévio não seja uma questão.

Figura 33 – Alina encara Maly como se tentasse beijá-lo enquanto ele parece ignorar a iniciativa

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Como sabemos, também a origem étnico racial de Alina e Maly mudam no gesto de adaptação. Assim, Maly não é mais – visto como – o presunçoso jovem branco dos livros, e como nos lembra Halberstam (2008), a expectativa sobre as masculinidades é localizada, relativa aos corpos que as abrigam.

> O que propomos neste livro é que a masculinidade se torna inteligível como masculinidade quando abandona o corpo dos homens de classe média branca. Os argumentos da masculinidade excessiva tendem a se concentrar nos corpos dos negros (homens e mulheres), nos corpos dos latinos/as ou nos corpos das classes trabalhadores, e a masculinidade insuficiente está frequentemente associada aos corpos dos asiáticos ou aos corpos das pessoas da classe alta. Essas construções de estereótipos de masculinidade variável marcam o processo pelo qual a masculinidade se torna dominante na esfera da virilidade dos brancos de classe média[73] (Halberstam, 2008, p. 24, tradução nossa).

O primeiro episódio de uma série costuma ser responsável por apresentar os elementos básicos e fundamentais para introduzir a obra e gerar interesse nela. Dessa forma, a relação de infância de Alina e Maly ser apresentada já em *A Searing Burst of Light* (T1E01) logo após a

[73] No original: "Lo que planteamos en este libro es que la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo del varón blanco de clase media. Los argumentos de la masculinidad excesiva tienden a centrarse en los cuerpos de los negros (hombres y mujeres), los cuerpos de los/as latinos/as o los cuerpos de las clases trabajadoras, y la masculinidad insuficiente se asocia muy a menudo a los cuerpos de los asiaticos o los cuerpos de las personas de clase alta. Estas construcciones de estereotipos de masculinidad variable marcan el proceso por el cual la masculinidad se hace dominante en la esfera de la virilidad de los blancos de clase media" (Halberstam, 2008, p. 24).

Dobra das Sombras diz também do relacionamento entre os dois como um dos aspectos mobilizadores dessa narrativa ficcional.

O tempo de uma relação tende a ser das métricas utilizadas para mensurá-la e, como vimos, Alina e Maly se conhecem no orfanato onde cresceram. Como discutimos no Capítulo 3, seu elo na série é perpassado também pela aliança tecida contra o racismo sofrido desde a infância.

De menino acuado, Maly converte-se em um jovem apresentado como atraente e carismático. O desejo por ele é manifestado tanto por personagens da série como fomentado pelas suas imagens. O primeiro vislumbre que temos de Malymais velho é em uma sequência de luta, uma cena que começa com ele despindo sua camisa enquanto prepara-se para encarar seu adversário em um combate esportivo informal promovido como forma de entretenimento entre os membros do exército (Figura 31). A câmera começa por nos situar no ambiente da ação, mas não abre mão de se aproximar gradualmente de um Maly entre poses que exibem os músculos do jovem ator e modelo Archie Renaux.

Se nos livros Maly oculta seu passado de órfão e tenta se dissociar de sua infância na propriedade do Duque Keramsov em Keramizin, na série ele não esconde a relação que mantém com Alina desde a infância. Quando a unidade de cartografia que Alina integra chega ao acampamento onde está o regimento de rastreadores, eles se reencontram com prazer e reafirmam sua intimidade entre abraços e conversascasuais. Entre os rapazes do Primeiro Exército de Ravka, o contato físico parece se dar apenas entre disputas físicas (Figura 31) ou momentos de brincadeira e deboche (Figura 34). A troca de carinho, como entre Alina e Maly desde a infância, tende a ser naturalizada e vista com bons olhos apenas entre opostos – e dentro dos limites de uma *respeitabilidade* que preserva a ignorância sobre o sexo.

Se a convivência entre adolescentes seria considerada uma ameaça à inocência, a organização por gênero ameaça a heteronorma, a ponto de orisco da convivência entre os gêneros ser considerado menos prejudicial do que as "práticas ambíguas" das "amizades apaixonadas" (Vincent-Buffault, 1996, p. 115). Se no início do século XIX a amizade fora fomentada entre sociedades exclusivas de meninos ou de meninas; posteriormente entendeu-se que a convivência e o flerte operavam a favor do novo modelo conjugal que fomentava a amizade entre cônjuges:

> Os novos usos da intimidade valorizam o amor conjugal entre cônjuges que se escolheram e que oferecem, com certa complacência, o espetáculo de sua felicidade harmoniosa. [...] Os cônjuges exprimem sua afeição sem temor de

> debilitar o respeito mútuo que fundava tradicionalmente a relação entre marido e mulher (Vincent-Buffault, 1996, p. 152).

Em contrapartida, amizades mistas fora do casamento passam a ser vistas com desconfiança: fora dos membros do casal, não é esperado que se mantenham vínculos amistosos com pessoas do mesmo gênero do cônjuge.

> A amizade mista torna-se difícil, [...] O casamento e a amizade entre homem e mulher, que eram compatíveis no final do século XVIII, já não o são no século XIX. O modelo conjugal domina: nele, na maioria das vezes, a amizade é sacrificada ou mantida por conveniência. No final do século XIX desenvolve-se o ideal burguês de casal de amigos e dos amigos da família, ao mesmo tempo em que se promove uma verdadeira proximidade afetiva entre cônjuges (Vincent-Buffault, 1996, p. 180).

Considerada sua melhor amiga (T1E01), Alina aparece como a única amizade feminina de Maly na série. Seus amigos Mikhael e Dubrov demonstram interesse em conhecê-la e divertem-se com o constrangimento de Maly ao questionarem se é ela a famosa *amiguinha* (*little friend)* da qual ouviram Maly falar (Figura 34). O tratamento conferido a Mikhael e Dubrov na série também é diferente do dos livros, tornando-os mais respeitosos e amigáveis.

Figura 34– Mikhael e Dubrov conhecem Alina

Fonte: *Netflix* (S1E01)

A série estabelece apenas dois vínculos amistosos de Alina durante seu primeiro episódio. O com Maly, e o com Alexei. No entanto, o mesmo termina com a morte de seu colega aprendiz de cartografia. Imagens da cena podem ser conferidas no subcapítulo *4. 4 Violência* deste trabalho. Aprisionado e sob ameaça, Alexei trai Alina informando a seu captor sobre o poder de Conjuradora do Sol dela.

Nesse sentido, temos um primeiro episódio que coloca Alina *em relação a* dois rapazes. Um pelo qual ela se interessa (Maly) e um que parece se interessar por ela (Alexei), ainda que não a ponto de priorizá-la. Em *A Searing Burst of Light* (T1E01) conhecemos também uma assistente de cartografia da mesma equipe de Alina que parece ter mais interesse em Maly do que em fomentar qualquer tipo de relação com ela; e a Grisha Zoya que, como vimos, flerta com Maly propondo que façam sexo na véspera da sua travessia da Dobra das Sombras (Figura 32). Nesse sentido, a série lembra os romances para jovens criticados por fomentarem a inimizade e disputa entre meninas nos anos 1980 (Cart, 2010).

As amizades entre as personagens da série parecem ir, assim, de encontro com as premissas e os temores relatados em Vincent-Buffault (1996). Os vínculos mais valorizados estão entre os interesses amorosos no sentido afetivo-sexual. As amizades entre personagens do mesmo gênero, mesmo quando fomentadas, são subordinadas ao amor romântico. Ainda, não há espaço para ambivalência nas relações de amizade entre pessoas do mesmo gênero, mesmoquando discretas sobre suas paixões. Como veremos na seção seguinte, a possível ambiguidade na dedicação de Jesper a Kaz nos livros é eliminada na série, na qual ele é mostrado próximo tanto a Inej quanto a Kaz em níveis semelhantes.

No romance literário, a amizade entre Alina e Maly parece ter sido abalada pela popularidade conquistada por ele no exército e seu desejo de se dissociar ao seu passado. Na série, eles enfrentam períodos afastados por integrarem unidades militares diferentes, mas Maly verbaliza reconhecer nela sua melhor amiga (T1E01).

Como no primeiro livro da série, o desejo sexual recíproco surgirá como uma possibilidade para Alina apenas depois que a descoberta de seus poderes como Conjuradora do Sol a afasta do Primeiro Exército e de Maly. Conforme ela se sente apta a deixar o passado para trás e abraçar sua nova vida como Grisha, emerge uma nova possibilidade romântica: o General Kirigan, conhecido nos livros como *Darkling*.

Se Alina é quase atropelada durante a passagem da carruagem do *Darkling* no primeiro episódio de *Shadow and Bone*, depois da descoberta de seus poderes vemos o General Kirigan empregando esforços para aproximar-se dela. Ele oferece a ela trajes Grishas da mesma cor dos seus e a leva em um passeio pelos terrenos do Pequeno Palácio certificando-se de que a história que ela aprendeu sobre a criação da Dobra das Sombras é a que ele criara para se proteger – dizendo-se descendente do Darkling responsável em vez do próprio (T1E04).

Comandante do exército Grisha, Kirigan é um homem poderoso que instiga a curiosidade e interesse de Alina com a atenção que lhe dedica. O tempo do Darkling, no entanto, é outro. Ainda que Alina se surpreenda com a iniciativa dele de beijá-la nos livros, na série a iniciativa é dela (Figura 35). Kirigan demonstra divertir-se com o humor de Alina e recebe bem sua aproximação – um contraponto à recepção de Maly à tentativa de investida da conjuradora em *A Searing Burst of Light* (T1E01).

Figura 35– Alina beija Kirigan

– *Ivan! My kefta!*
– Ivan! Meu kefta!

– *You're not Ivan.*
– Não é Ivan.

– *Sorry to disappoint.*
– Desculpe desapontá-lo.

– *Do I sense a little disdain for my Heartrender?*
– Sinto desdém pelo meu Sangrador?

– *You know, once you get to know him, he's actually quite funny.*
– Se conhecê-lo bem,verá que é engraçado.

– *I bet you find volcra hilarious.*
– Deve achar os volcras engraçados.

[...]

– *I was nervous at first.*
– No início, fiquei nervosa.

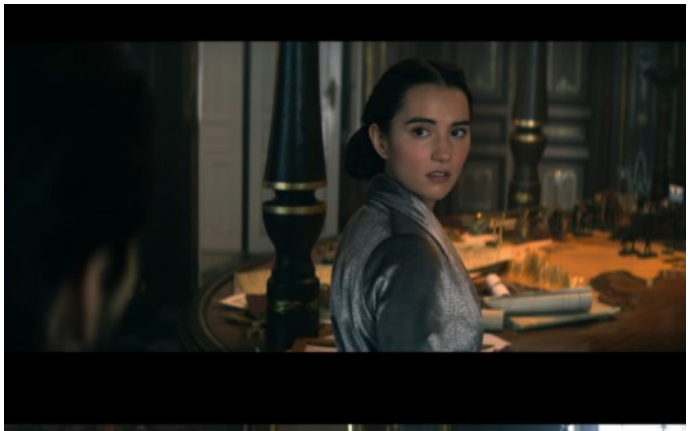
– *But talking to Genya, I've realized what this demonstration represents.*
– Mas, falando com Genya, entendi o que esta apresentação representa.

– I've always felt like an outsider.
Especially when I first got here.
– Sempre me senti uma intrusa.
Ainda mais quando cheguei.

– But now I finally feel like I belong.
– Agora, finalmente, sinto que é meu lugar.

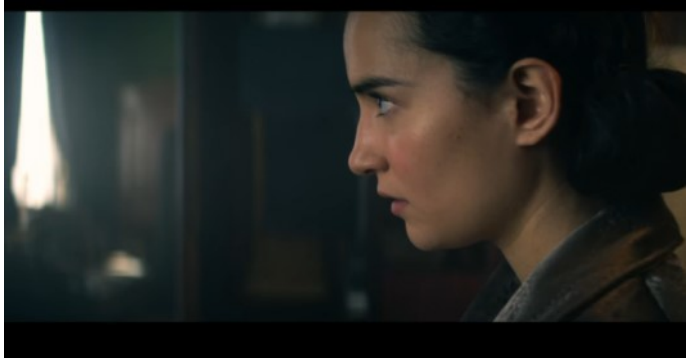
– And not that I just belong here,
but to something greater.
– Não que pertenço só a este lugar, mas a algo mais importante.

– That we can offer Grisha and Ravkans
hope for the future.
– Que podemos oferecer a Grishas e a ravkanos esperança para o futuro.



– *That means a lot to me, Alina.*
– Significa muito para mim.

– *You mean a lot…*
– *Você* significa muito…



to everyone.
para todos.

[Alina aproxima-se, primeiro mais lentamente, e depois em um passo decido]

[Beijam-se em ritmo lento]

[Kirigan ergue-se da mesa onde se escorava e "cresce" diante Alina]

– *Not many people surprise me, Miss Starkov.*
– Poucas pessoas me surpreendem.

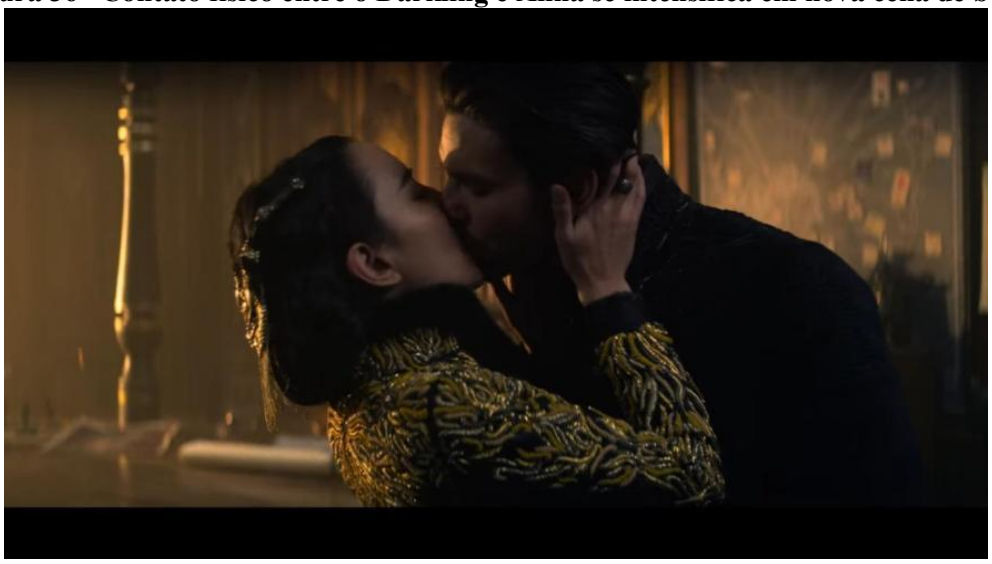
[Sorriem um para o outro, ainda próximos]

[São interrompidos]

Fonte: *Netflix* (T1E05)

A interrupção aparece como recurso também no encontro seguinte do casal, em que Kirigan conduz Alina à sua sala e voltam a se beijar, dessa vez com mais intensidade. Quando as mãos do general passeiam pela lateral do corpo de Alina (Figura 35), ele pergunta a ela se tem certeza. Ela confirma que sim e ele continua o movimento, sendo novamente interrompido por batidas na porta. Antes de deixar Alina, que afirma que esperará por ele, Kirigan a beija mais uma vez.

Figura 36– Contato físico entre o Darkling e Alina se intensifica em nova cena de beijo



Fonte: *Netflix* (1x05)

O encontro de Alina e Kirigan é sucedido, no entanto, pela entrada de Baghra na sala onde a Conjuradora do Sol esperava pelo retorno do Darkling. A Grisha apresenta à Alina o interesse de Kirigan em expandir a Dobra das Sombras e de usar os poderes de conjuradora dela para exercer domínio sobre a faixa de terra estéril e suas criaturas aladas. A revelação de Baghra sobre quais os interesses de Kirigan nos poderes de Alina elucidam sobre as iniciativas do General de associar-se à jovem Grisha.

O arco apartado da presença de Alina que a série dedica à Kirigan, no entanto, convida a buscar dualidades no comportamento do personagem. Suas manipulações são reveladas às audiências, mas também como o assassinato da sua antiga parceira, Luda, e a perseguição sofrida pelos Grishas alimentam sua ambição por poder e o incitam à criação da Dobra das Sombras. Mas sejapor vaidade ou desejo, o Darkling também recusa por três vezes a hipótese de que Alina o tenha deixado (apontada por sua mãe, por Zoya e, por fim, por Kaz).

Figura 37– Kirigan tem os olhos marejados diante a possibilidade de Alina tê-lo deixado voluntariamente

Fonte: *Netflix* (T1E06)

Durante sua busca por Alina, Kirigan encontra-se com Kaz e o acusa de tê-la raptado, ao que ele responde que ela fugiu sozinha. Vemos em tela os olhos de Ben Barnes emitirem um brilho úmido, enquanto ele avança em direção a Kaz com suas sombras crescendo ao seu redor (Figura 37). Os personagens estão sozinhos em uma viela e o conjurador prepara-se para desferir um golpe fatal. Há nessa cena, impossível ao livro por estarmos sempre ligadas à percepção de Alina dos eventos, algo que diz de uma sensibilidade verdadeira a Kirigan. Seja uma frustração por paixão ou por poder.

Assim como a série produz imagens que podem aventar a possibilidade de o Conjurador das Sombras ter cultivado interesse afetivo-sexual em Alina, ela também exibe comoo desejo de poder dele se sobrepõe a qualquer outro (Figura 38).

Figura 38– Kirigan se deleita ao assumir o controle sobre os poderes de Alina mesmo contra a vontade dela

Fonte: *Netflix* (T1E07)

Kirigan assassina o Cervo de Morozova, uma criatura mítica e mágica, para amplificar o poder de Alina em seu favor. Enquanto no livro se produz um colar para que ele possa controlar o poder dos chifres do cervo em Alina, na série os chifres são enterrados na pele dela, mas se mantêm aparentes, produzindo uma aberração sobre a qual ela não tem controle (Figura 39).

Figura 39– Kirigan procura se vitimizar diante Alina

[Com os olhos marejados, Alina responde às tentativas de manipulação de Kirigan]

– *You could've made me your equal.*
– Podia ter me feito igual a você.

Instead, you made me this.
Mas me fez assim.

[Alina afasta-se]

– *You don't care who suffers, as long as you win.*
– Não se importa com o sentimento alheio, desde que vença.

– *Fine.*
Make me your villain.

– Está bem.
Faça de mim seu vilão.

Fonte: *Netflix* (T1E07)

Como faz em diálogo com sua mãe séculos antes, Kirigan ainda nega a responsabilidade pelas consequências de suas atitudes em busca de poder. Ainda que não hesite em ferir ou eliminar quem se colocar entre ele e seus propósitos, parece estar sempre esperando ser acolhido independentemente do que tenha executado. Ainda que seja o mais poderoso dos Grishas de seu universo até o surgimento de Alina, insiste em se vitimizar.

Figura 40– Alina assume o controle sobre seu poder

– *It's just you and me now, Alina.*
– Somos só nós dois agora.

And we are all we need, anyway.
E não precisamos de mais nada.

[Alina exibe olhos marejados e olhar baixo]

[Expressão muda e se endurece]

[Alina] You may have needed me…
Você precisou de mim...

but I never needed you.
Mas nunca precisei de você.

[Alina golpeia a mão do Darkling onde um dispositivo para controlar o poder amplificador do cervo em Alina estava alocado]

Your first words to me were,
"What are you?"
Sua primeira pergunta para mim foi: “O que você é?”

This is what I am.
Isto é o que eu sou.

[Alina estende seu poder iluminando os arredores e afastando os volcras]

[Darkling remove a faca que Alina atravessara em sua mão]

– *How do you claim such power?*
– Como tem tamanho poder?

– *I am the one who killed the Stag.*
– Fui eu que matei o Cervo.

– *I didn't understand before, but I do now.*
– Eu não entendia antes, mas agora entendo.

You cannot claim what was not given to you.
Não pode tomar o que não lhe foi dado.

The Stag chose me.
O Cervo me escolheu.

[Corpo de Alina absorve as partes do chifre do Cervo que estavam à mostra]

Fonte: *Netflix* (T1E08)

Ao reivindicar o controle sobre o poder do cervo acoplado a seu corpo, Alina aproveita da confiança de Kirigan para surpreendê-lo. Cabe à Maly, no entanto, enfrentar o Darkling. A demonstração de poder da Alina serve apenas para salvá-la do controle de Kirigan. Enquanto Maly e ele entram em combate corpo a corpo, Alina usa sua luz para proteger as pessoas sobreviventes na embarcação que atravessava a Dobra das Sombras.

A ode às masculinidades combatentes que tenta fazer crível pessoas com poderes especiais entrarem em um combate corpo a corpo pela vida reforça não só a superioridade física de Maly, como também moral. Se tivermos em conta as atitudes das personagens de toda a série em relação à Alina, Maly é desde o início da temporada o mais*desinteressadamente* atencioso e leal a ela. Quando a Grisha Genya precisa escolher entre

Alina e si mesma, defende sua escolha pela autopreservação. Tenha sido por espírito combatente, orgulho viril ou generosidade, Mikhael e Dubrov arriscam e perdemsuas vidas para estarem ao lado de Maly.

Figura 41– Alina percebe que Genya é uma espiã do Darkling

[Alina observa os chifres do Cervo em seu corpo no espelho e fecha a expressão afastando-se do próprio reflexo]

– *You look awful.*
– Você está péssima.

[Alina suspira e vai até Genya]

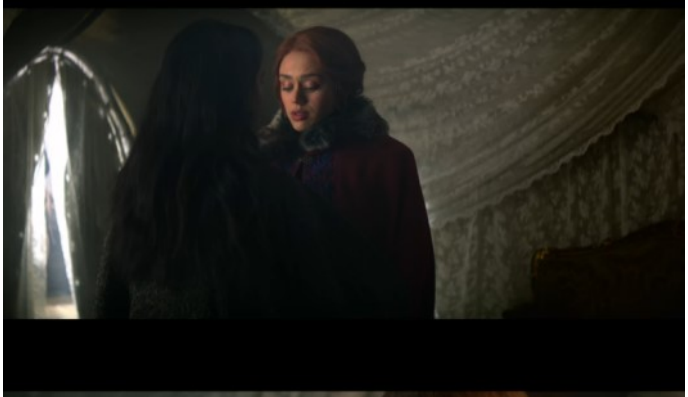
The Little Palace hasn't been the same without you.
O Pequeno Palácio não é o mesmo sem você.

– Oh, Genya.
I need to get Word to the King about Kirigan.
Genya.
Preciso falar com o Rei sobre Kirigan.

– The King's been taken ill. His affliction is quite serious.
The Apparat's been ruling in his stead.

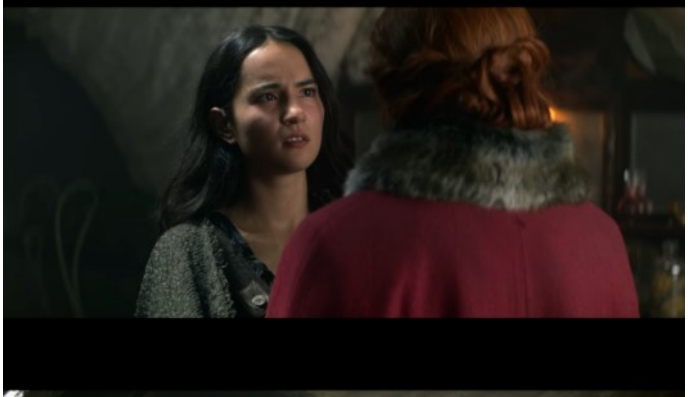
– O Rei está doente. Sua condição é séria.
O Apparat está no lugar dele.

– And the Queen?
– E a Rainha?



– Confined to her quarters.
No one wants her exposed to the King's contagion.

– Em seus aposentos.
Ninguém quer que ela seja contagiada.



– Right.
You were made Corporalnik?

– Certo.
Você foi promovida?

– Hmm.
I never did like this color red.
It clashes with my hair.

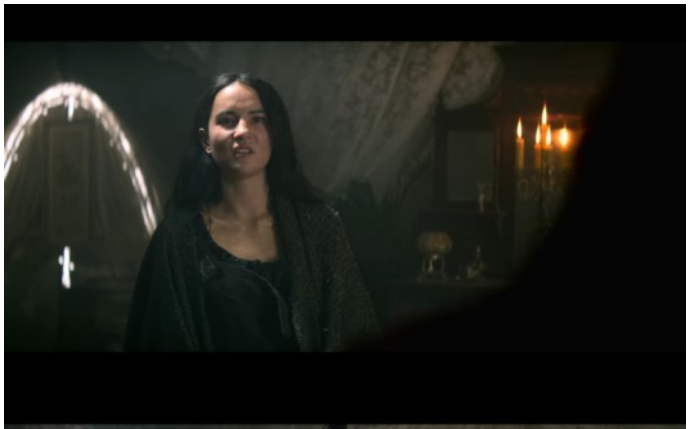
– Nunca gostei deste vermelho.
Não combina com o cabelo.

– *You said Kirigan gifted you to the Queen when you were 11.*
– Kirigan deu você à Rainha quando tinha 11 anos.

Does that mean…
Isso significa...

You were a spy for him.
Que você era a espiã dele.

– *I tried to warn you.*
– Tentei avisar você.

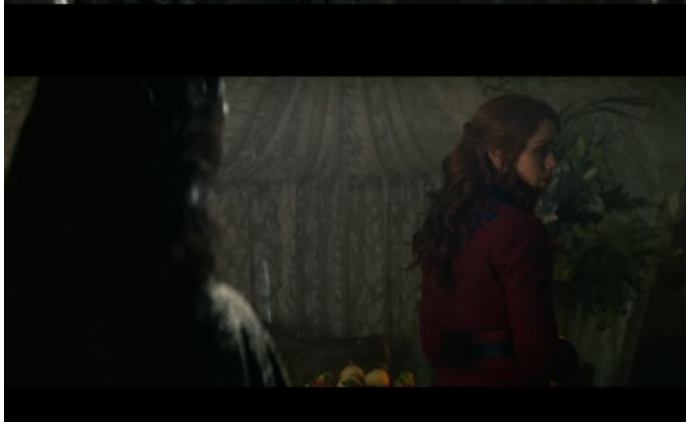


– *"Be careful of powerful men"?*
You should have included devious women.
– "Cuidado com homens poderosos"?
E mulheres ardilosas.

The King's illness, we can assume you had both the inclination and the proximity to make that happen?
A doença do Rei, podemos supor que teve a disposição e proximidade para causá-la?

[Olhar de Alina se perde e volta para Genya após uma breve pausa]

My letters to Mal, you never sent them.
Você nunca mandou as minhas cartas para Maly.



– *I had no choice.*
– Não tive escolha.

– Except that you did.
– Teve, sim.

– And you chose to betray our friendship.
– Preferiu trair nossa amizade.

– I was a whipping girl for the Queen
and a Grisha without a color. I...
– Fui o saco de pancadas da Rainha e uma Grisha sem cor. Eu...

Choosing friendship over survival
was not a luxury I could afford.
Não pude escolher a amizade em vez da sobrevivência.

– I know what it means to be an outsider struggling to survive.
And it's no excuse.

– Sei como é ser intrusa e lutar pela vida.
Não é desculpa.

[Genya desvia o olhar e volta a encarar Alina. Com a boca aberta, demora até voltar a emitir som]

– I used to struggle.
I used to try…
to fight him off.

– Eu costumava lutar.
Eu costumava... combatê-lo

That never worked in my favor.
Isso nunca me ajudou.

I waited for years for my chance of revenge.
Esperei anos pela minha chance de vingança.

To finally bring him a fight that he cannot…
That he cannot fend off.
Para finalmente pô-lo numa luta que...
Que não pudesse se defender.

[Olhos de Alina enchem-se de lágrimas enquanto ouve Genya]

I never expected it to come to this. Here.
Não achei que chegaria a esse ponto. Aqui.

– Wouldn't you have done the same if you were me?
Não teria feito o mesmo no meu lugar?

– The King deserves every bit of your vengeance.
– O Rei merece cada golpe da sua vingança.

[Genya encara Alina com o maxilar firme enquanto os olhos brilham]

But Kirigan does not deserve your loyalty.
Mas Kirigan não merece a sua lealdade.

He is just as responsible for your position...
Ele é responsável pela sua situação.

I am his soldier.
Sou um soldado dele.

We all are.
Todos somos.

– *We are his pawns.*
– Somos fantoches dele. Nada mais.

Nothing more.
Nada mais.

[Genya sai]

[Alina aperta mais o manto em torno do corpo, abraçando a si mesma com o olhar marejado]

Fonte: *Netflix* (T1E07)

Como diz a própria Alina, elas são apenas peças no jogo do Darkling. E por inconsequência ou afeto, Maly dedica-se a enfrentar o Conjurador das Sombras pela segurança dela. A história de Genya ganha continuidade nos demais livros de Bardugo e na

segunda e última temporada da série, de modo a redimir a personagem e restabelecer sua amizade com Alina.

Figura 42– Maly revela a Alina que não teme a ela e nem aos seus poderes Grisha

– Your powers don't scare me.
– Seu poder não assusta.

– Is it me, then?
Do I scare you?
– Sou eu, então?
Eu assusto você?

– No.Of course not. Why would you think that?
– Não. Claro que não. Por quê?

– 'Cause I've seen it.In your eyes.In Kribirsk.
– Porque eu vi. Em seus olhos. Em Kribirsk.

– I'm sorry that it took me this long to see you, Alina.
But I see you now.
– Desculpe ter demorado para perceber quem você é, Alina.
Mas agora eu a vejo.

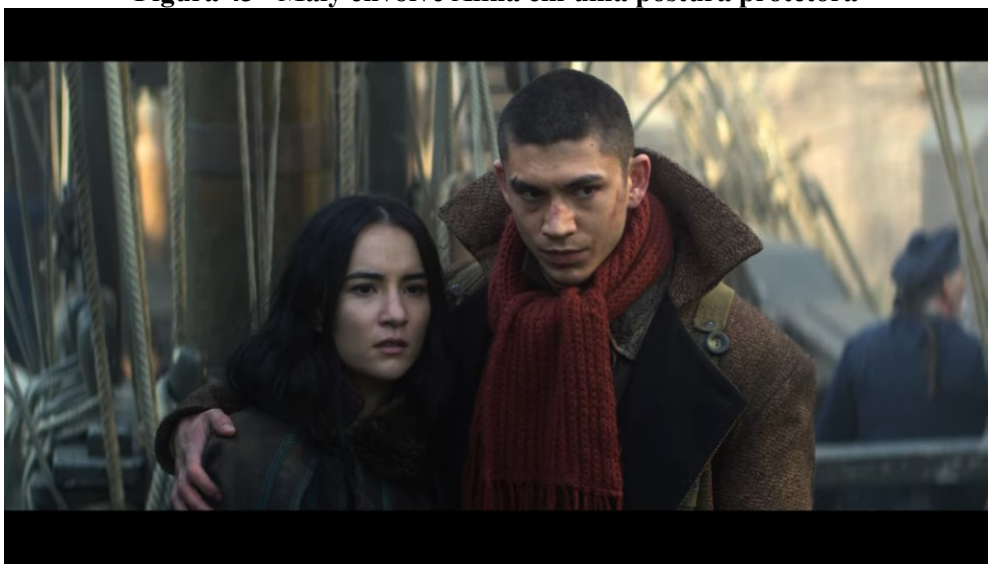
Fonte: *Netflix* (T1E06)

A dedicação de Maly à Alina na série torna-se visivelmente mais casta também quando declara seus sentimentos por ela. Diferentemente do que ocorre no livro, Alina e Maly não se beijam ao longo de toda a primeira temporada de *Shadow and Bone*. Maly *guarda* Alina, Kirigan tentou *usá-la*. Ainda que Alina tenha descoberto poderes míticos, crescer parece o suficiente para que as funções de Maly e Alina invertam-se no relacionamento, alocando-os adequadamente ao que prevê a norma de gênero.

> A conformidade de gênero é uma pressão que é colocada sobre todas as meninas, não apenas sobre os rapazes, e é aqui que é difícil sustentar a ideia de que a feminilidade dos homens representa uma ameaça maior à estabilidade social e familiar do que a masculinidade feminina. A adolescência para as mulheres representa a crise de se tornar uma adulta numa sociedade dominada por homens. Enquanto a adolescência para os meninos representa um rito de passagem (muito celebrado na literatura ocidental na forma de *bildungsromatl-5*) e uma ascensão a uma certa versão (embora atenuada) de poder social, para as meninas a adolescência é uma lição de moderação, punição e repressão. É neste contexto da adolescência

> das mulheres que os instintos juvenis de milhões de meninas são remodelados e convertidos em formas aceitáveis de feminilidade[74] (Halberstam, 2008, p. 28, tradução nossa).

Figura 43– Maly envolve Alina em uma postura protetora



Fonte: *Netflix* (T1E08)

Ao receber um arco com ponto de vista pela nova produção, se promove o rompimento da imagem de Maly como um personagem desinteressante e desinteressado em Alina que *Sombra e Ossos* fomenta, viabilizando uma maior proximidade das pessoas espectadoras com ele.

Ele não demonstra preocupação com o passado recente de Alina com o General Kirigan no Pequeno Palácio, e trata seus gestos de proteção em relação a ela como retribuição à Alina que na infância enfrentava meninos mais velhos que ambos para protegê-lo do *bullying*e racismo no orfanato (Figura 44): "Quando eu tinha oito, você me defendeu de garotos três anos mais velhos somente com um abridor de cartas. Estou retribuindo"[75] (T1E06).

[74] No original: La adecuacion al género es una presión que se ejerce sobre todas las chicas, no solo sobre los chicazos, y es aquí donde resulta difícil sostener la idea de que la feminidad de los hombres supone una amenaza mayor a la estabilidad social y familiar que la masculinidad femenina. La adolescencia de las mujeres representa la crisis de llegar a ser una chica adulta en una sociedad dominada por los hombres. Mientras que la adolescencia para los chicos representa un rito de paso (muy celebrada en la literatura occidental en la forma del bildungsromatl-5) y una ascensión a cierta versión (aunque atenuada) del poder social, para las chicas la adolescencia es una lección de moderacion, castigo y represión. Es en este contexto de la adolescencia de las mujeres donde los instintos de chicazo de millones de chicas son remodelados y convertidos en formas aceptables de feminidad (Halberstam, 2008, p 28).

[75] No original: "When I was eight, you defended me from boys three years older than you with nothing more than a letter opener. Consider this payback" (T1E06).

Figura 44– Maly mostra-se feliz com o reencontro com Alina

Fonte: *Netflix* (T1E06)

Na série, as interações entre eles tornam-se mais ternas que violentas, e o reencontro e reconciliação entre Alina e Maly não abre espaço para ênfase à aparência física deles como ocorre no romance original – em que a personagem tem o florescer de uma nova *beleza* atrelada à utilização de seus poderes Grisha. A Alina da série é, simultaneamente, mais polida e assertiva, de modo que trata as pessoas com mais respeito ou condescendência, ao mesmo tempo que reage de formas mais decisivas às situações em que é colocada. Como exemplo, temos a travessia pela Dobra das Sombras que revela seus poderes no primeiro episódio. Nos livros, Maly e ela são *convocados*a cruzar a Dobra. Na série, apenas Maly tem de realizar a travessia, mas ela queima os mapas disponíveis da Ravka Ocidental para que ela, como cartógrafa, seja convocada a atravessar o Não Marcom Malypara refazê-los.

Como pessoas espectadoras, acompanhamos a escrita das correspondências de Alina e de Maly durante os meses em que estiveram separados (ele atuando como rastreador do Primeiro Exército e ela sendo treinada como Grisha no Pequeno Palácio). Sabemos que Alina escreveu o convidando para visitá-la. Sabemos que Maly considerou desertar do Primeiro Exército para ir atrás de Alina, até que foi convencido por seus amigos Mikhael e Dubrov a esperar uma oportunidade de realizar uma missão importante o bastante para que pudesse ser convidado para visitar os palácios do Rei – de modo a escapar das penalidades de uma deserção em meio a uma guerra. Nas correspondências que não chegam de um ao outro, a cartógrafa e o rastreador retornam a uma conversa na qual Maly declara que o verdadeiro norte é onde se sente seguro e amado, de modo que, em carta, ambos declaram que o outro é seu verdadeiro norte.

Temos ciência antes de Alina dos sentimentos de Maly por ela, mas a Conjuradora do Sol também não precisa basear seu interesse em especulações apenas, visto que Maly demonstra em suas atitudes que a ama e a quer como ela é – Grisha. Isto é, uma nova visão de

Maly é possível. Ele não apenas recebe um arco próprio, ganhando visibilidade mesmo quando afastado de Alina, mas também age e se comunica com Alina diferentemente em relação aos livros.

Figura 45– Maly revela a morte de Dubrov e Mikhael enquanto tem seus ferimentos tratados por Alina

Fonte: *Netflix* (T1E06)

Em uma cena que coloca em evidência o corpo de Maly, Alina fica sabendo sobre a morte de Mikhael e de Dubrov enquanto trata os ferimentos do rastreador (Figura 45). Enquanto ele conquista interesse e lealdades sem esforço aparente, a Conjuradora do Sol passa a poder contar com Zoya apenas depois de Kirigan trair a confiança dela. Juntas, Zoya e Inej lutam contra os Grishas fiéis ao Darkling para saírem e levarem Alina em segurança para fora da Dobra (Figura 46). Inej, que tinha como missão capturar Alina, também oferece sua fidelidade a ela após se deparar com seus poderes. Suas habilidades, oferecidas em apoio à conjuradora, atuavam a serviço de seus líderes até então: de uma, o Darkling, de outra, Kaz.

Figura 46– Alina encontra aliadas em Zoya e Inej diante a destruição de Novokribirsk por Kirigan

Fonte: *Netflix* (T1E08)

Coincidentemente ou não, o conhecimento do sexo é como que uma mácula partilhada entre Genya e Zoya, personagens que mantêm uma relação ambígua com Alina em *Shadow and Bone*. Já Maly, que preserva sua *inocência* em tela, é também o personagem mais leal a ela, enquanto o Darkling a seduz de modo a extrair dela algo que ela não estava disposta a abrir mão conscientemente: seu poder como conjuradora. Ainda que a série atribua uma vida sexual, ou de abuso, no caso de Genya, às personagens, seus corpos não são explorados como o de Maly, por exemplo. Ironicamente ou não, o desejo de quem assiste é direcionado principalmente ao corpo apenas parcialmente vestido do personagem em tela que mais parece interessado em preservar o recato sexual.

4.2 Prática

O protagonismo de Alina, Maly e Kirigan em *Shadow and Bone* é partilhado também com Kaz Brekker (Freddy Carter), Inej Ghafa (Amita Suman) e Jesper Fahey (Kit Young), os quais já mencionamos em nossas análises do Capítulo 2, nas quais tomamos os eventos dos livros *Sombra e Ossos* e *Six of Crows:* Sangue e Mentiras como referência.

Figura 47– Jesper Fahey, Inej Ghafa e Kaz Brekker interpretados por Kit Young, Amita Suman e Freddy Carter

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Não sendo *Shadow and Bone* precisamente uma adaptação de *Six of Crows* já que o livro seria cronologicamente posterior aos eventos de *Sombra e Ossos*, a partir de um enredo original, a série acaba por operar como um prelúdio ao que os corvos se tornariam na duologia Ketterdam. Em contrapartida a essa atenuação de aspectos reconhecíveis dos personagens possivelmente motivada pela antecipação de sua história, temos o envelhecimento da aparência deles, que originalmente teriam entre 16 e 17 anos, ao serem interpretadas por Freddy Carter, Amita Suman e Kit Young, nascidos entre 1993 e 1997.

Os dois primeiros episódios, *A Searing Burst of Light* (T1E01) e *We're All Someone's Monster* (T1E02), contemplam a apresentação dos personagens durante seu preparo para uma missão que pode deixá-los ricos. Figuram também entre as imagens a complementar nossas análises recortes de cenas dos episódios *Show Me Who You Are* (T1E05), *The Unsea* (T1E07) e *No Mourners* (T1E08) que, juntos, são tomados como elucidativos das relações entre Kaz, Inej e Jesper na série.

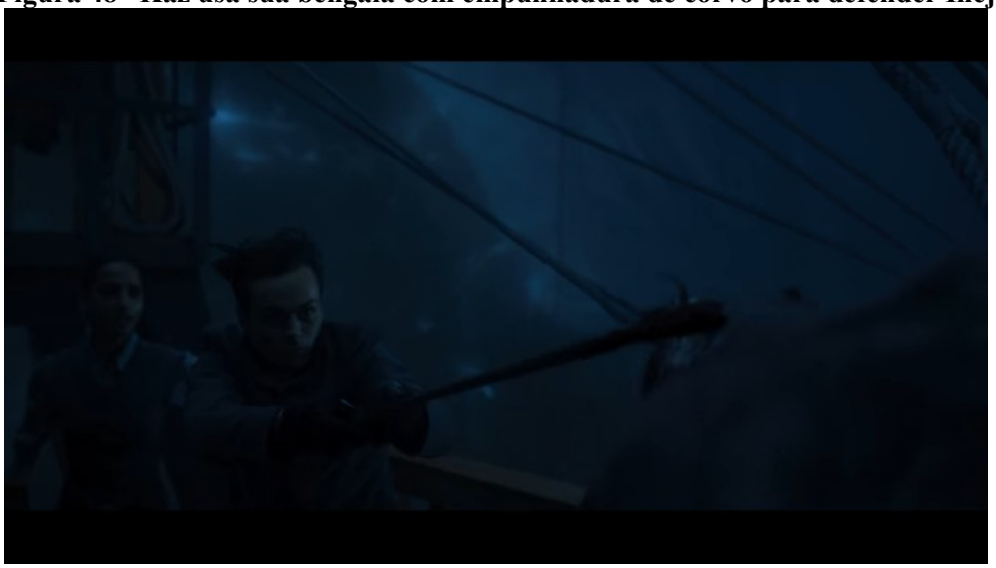
O núcleo narrativo que compõem dá a ver tanto um amor juvenil heterossexual no qual a prática sexual é mantida fora do campo de possibilidade, quanto a consumação do desejo homossexual de forma carinhosa e casual, sobre o que discorremos mais adiante.

A interpretação de Cart dá corpo à Kaz, ainda que o ator não apresente nenhuma deficiência física aparente fora das telas. Como os livros da duologia Ketterdam, a série investe na imagem de Kaz como uma composição de falsas dualidades, plenamente coexistentes, mas invisibilizadas pela normatividade. Assim como a autora Leigh Bardugo, o personagem enfrenta problemas de mobilidade e dores na perna[76]. Sua bengala, no entanto, não apenas apóia o peso de seu corpo durante sua locomoção, como se torna uma das suas marcas e um de seus mecanismos de ataque e de defesa, com uma cabeça do corvo com um bico afiado esculpida em sua empunhadura[77]. Ainda que o Grishaverso abrigue Grishas com poderes de cura, Kaz não busca *consertar* sua perna[78].

> Aos quatorze anos de idade, Kaz havia reunido uma equipe para roubar o banco que tinha ajudado Hertzoon a se aproveitar dele e de Jordie. Seu bando escapou com cinquenta mil kruges, mas ele quebrou a perna descendo do telhado. O osso se consolidou errado, e desde então ele mancava. Foi quando encontrou um Fabricador e mandou fazer sua bengala. Tornou-se um símbolo. *Não havia nada nele que não tivesse sido quebrado, que não houvesse se curado da maneira errada, e não havia nada nele que não tivesse ficado mais forte depois de quebrar.*
> A bengala se tornou parte do mito que ele construiu. Ninguém sabia quem ele era. Ninguém sabia de onde viera. Ele se tornou Kaz Brekker, aleijado e trapaceiro, bastardo do Barril.
> As luvas eram sua única concessão à fraqueza. Desde aquela noite entre os corpos quando teve de nadar da Barcaça da Ceifadora, ele não tinha sido capaz de aguentar a sensação de pele contra pele. Era excruciante para ele, revoltante. Era a única parte de seu passado que ele não havia conseguido transformar em algo perigoso (Bardugo, 2016, recurso digital, grifo nosso).

[76] Mais informações disponíveis em: https://www.refinery29.com/en-gb/2021/04/10440327/shadow-and-bone-kaz-brekker-disability-leigh-bardugo-interview. Acesso em 29 out. 2023.
[77] Mais informações disponíveis em: https://wegotthiscovered.com/tv/why-does-kaz-brekker-use-a-cane-in-shadow-and-bone-kaz-brekkers-disability-explained/. Acesso em 29 out. 2023.
[78] Mais informações disponíveis em: https://www.thedailybeast.com/obsessed/shadow-and-bones-kaz-brekker-is-the-hot-disabled-antihero-tv-needs. Acesso em 30 out. 2023

Figura 48– Kaz usa sua bengala com empunhadura de corvo para defender Inej



Fonte: *Netflix* (T1E08)

Na série, Kaz demonstra vulnerabilidade com mais facilidade do que nos livros, em que entendemos seus sentimentos mais pelo acesso a seus pensamentos do que pelas palavras que troca com seus interlocutores. Sem acessar seus pensamentos como fazemos nos capítulos sob seu ponto de vista nos romances, é possível que ter empatia por ele se tornasse bastante improvável se dialogasse com Inej e Jesper do modo como faz nos livros. Nos romances, Kaz guarda os detalhes de seus planos informando apenas o que julga necessário à equipe. Na série, ele não parece operar tão sigilosamente.

A cena de planejamento entre Kaz, Jesper e Inej no primeiro episódio da série permite vislumbrar também a relação entre eles. Kaz é sério, objetivo e cético; Inej e Jesper mantêm uma relação bem-humorada. Ela mais espiritualizada, ele mais despretensioso, oferecendo a maior parte das cenas de alívio cômico entre o trio. Vaidoso, habilidoso com armas e sempre pronto para uma briga, Jesper é inquieto e viciado em jogos de aposta como preveem os livros. Seu comportamento e como ele repercute no romance em uma alegada inabilidade para os estudos sugere algo comparável a *déficit* de atenção e hiperatividade, sendo Jesper o único entre os personagens que teria mudado para Ketterdam para iniciar estudos universitários.

Figura 49– Jesper e Inej interagem amigavelmente

– *True wealth is the friends you make along the way.*
– A verdadeira riqueza são os amigos que faz no caminho.

[Inej]
– *I just might be impressed.*
– Estou impressionada.

– *I'm talking of Milo, of course.*
– Estou falando do Milo, claro. [uma cabra]

[Jesper pisca para Inej que tem os olhos marejados]

Fonte: *Netflix* (T1xE08)

Na Ketterdam apresentada na série, desde o primeiro episódio sabemos que não é Kaz a principal figura a se temer, mas Pekka Rollins. Kaz usa de sua engenhosidade e das habilidades excepcionais de Jesper com revólveres e de Inej com invasões e arremesso de facas para construir seu poder e influência. Pekka é brutal. Enquanto Kaz é convidado à missão que une os seis corvos no primeiro volume da duologia Ketterdam, precisa barganhar para conseguir o trabalho que mobiliza sua equipe em *Shadow and Bone*: capturar Alina e trazê-la para Ravka Oeste.

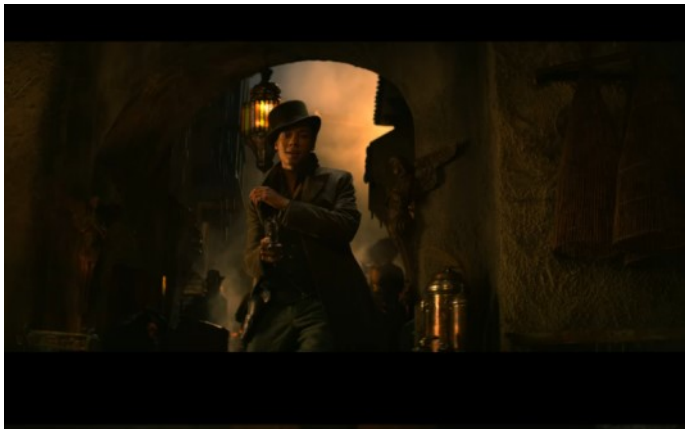
A série parece preocupada em amenizar comportamentos desagradáveis de seus personagens protagonistas. A interpretação dada a Kaz torna seu comportamento em relação à Inej menos frio e desagradável, e permite à audiência perceber que ele se importa com ela –

como quando parece arrependido por frustrá-la durante uma discussão tenta ir atrás dela no episódio *We're All Someone's Monster* (T1E02). Este Kaz é mais vulnerável, tanto emocional quanto fisicamente, sendo também um lutador menos eficiente do que apresentado nos livros, tendo sido rendido na série após rápido embate com apenas dois membros da gangue de Pekka (T1E02). Kaz passa por um episódio de descontrole quando Inej é gravemente ferida e tem sua vida seriamente ameaçada no início da missão dos Corvos em *Six of Crows*, exibindo uma força e brutalidade mais condizentes ao mito em torno do Mãos Sujas do que à realidade fria de seus atos. Na série, Kaz não tem ações que surpreendam sua equipe pela passionalidade violenta. Ainda, vemos o personagem ser salvo tanto pelas habilidades com armas de Jesper na primeira travessia da Dobra (T1E02), como de Inej quando é perseguido por um Grisha do Pequeno Palácio (T1E05). *Shadow and Bone* faz de Kaz um jovem sagaz, mas não um bom lutador, como também é nos livros.

A série também não trabalha os ciúmes de Jesper pela relação de Kaz com Inej, investindo mais na cumplicidade amistosa entre Jesper e ela, como quando ele se oferece para acompanhar Inej e contribuir para sua proteção quando ela é convocada por Tante Heleen para comparecer ao bordel onde foi obrigada a servir a partir de sua captura por escravistas (T1E02). O laço entre Inej e Jesper é reiteradamente afirmado na série, como em cena seguinte do mesmo episódio no qual ela pede a Jesper que cumpra a missão que Tante Heleen a atribuiu:

Figura 50– Inej procura Jesper em busca de ajuda

[Jesper se arruma e posa diante o espelho]



[Inej surge repentinamente atrás de Jesper o surpreendendo]

[Inej]
– Jesper.
– Whoa!

How do you do that?
Como você faz isso?

[Inej]
– I need your help.
Preciso de sua ajuda.

– Of course, love. Doing what?
Claro, amor. O que é?

– I need you to kill a man for me.
Mate um homem para mim.

[risos]

-Oh. Why me?
But you've got as many knives
as I've got teeth.

-Oh. Por que eu?
Você tem tantas facas
quanto eu tenho dentes.

-*You know why.*
– Sabe porque.
-*Yeah.*
– É.
But how is getting me to do it any different from you doing it?
Que diferença faz eu ou você?
– *Will you help me or not?*
Me ajuda ou não?

– *Like I said, of course. But...*
– Claro. Mas...

[Kaz] – *Jesper! New job.*
Come along.
[Kaz] – Jesper! Novo trabalho.
Venha.

[Kaz chama por Jesper e Inej desaparece antes que ele possa vê-la]

– *She did it again.*
– Ela fez novamente.

Fonte: *Netflix* (T1E02)

Tante Heleen é uma algoz dedicada de Inej. Apesar da precisão de suas habilidades com facas, na série, Inej recusa-se a matar (T1E02), e é precisamente por isso que Heleen demanda um assassinato dela. Ainda no mesmo episódio, Kaz questiona Jesper se confiaria em Inej em uma questão de vida ou morte, ao que ele responde: "Bem, eu confiei nela até agora e ainda estou vivo, então, sim" (T1E02)[79].

Mesmo sem acesso aos pensamentos de Kaz, a série consegue informar tanto sobre a racionalidade do personagem, quanto estabelecer que ele se interessa por Inej mais do que seria meramente prático. Ainda que precise dela em sua equipe para a captura de Alina,

[79] No original: "Well, I've trusted her so far and I'm still alive, so, yeah".

surpreende a Espectro que ele ofereça o Clube dos Corvos a Tante Hellen como garantia para poder levar Inej consigo em sua missão.

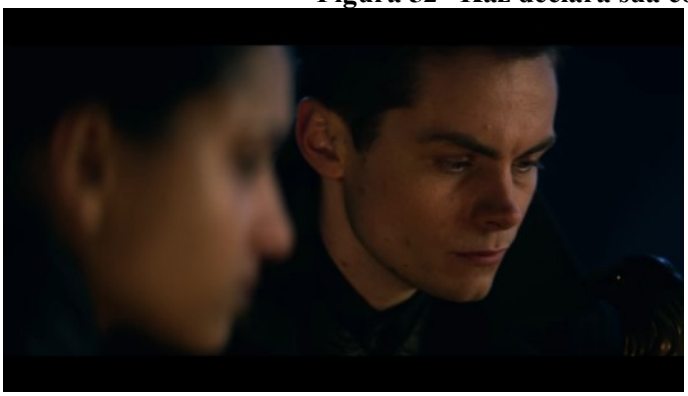
Embora Inej tenha sentido-se relutante em matar para tentar conquistar sua liberdade em relação a Tante Hellen e o Menagerie, diante da ameaça à vida de Kaz, ela comete seu primeiro, mas não o último, assassinato na série atirando uma faca na cabeça do Grisha que encurrala Kaz (Figura 51).

Figura 51– Inej se sensibiliza com a primeira morte que provoca

Fonte: *Netflix* (T1E05)

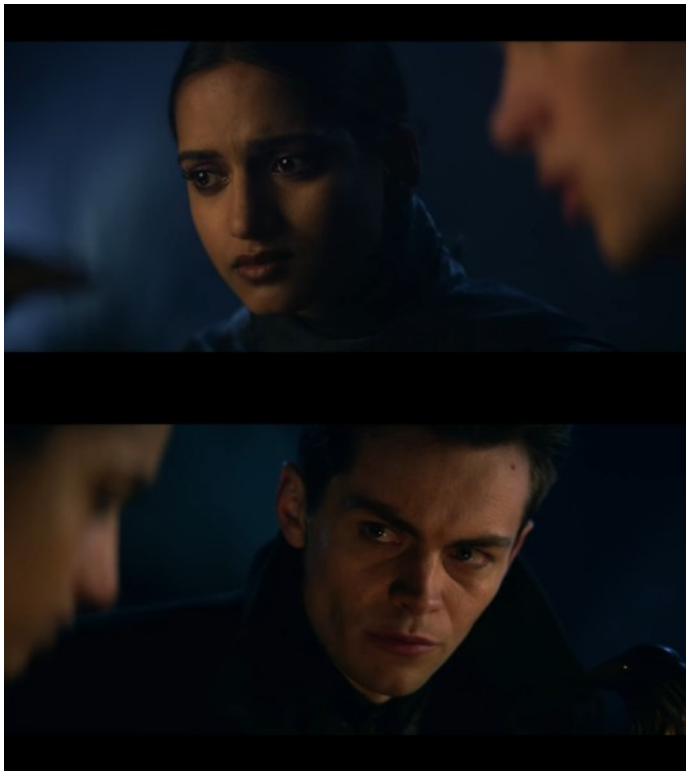
Silêncios, olhares e gestos dispersos compõem as manifestações românticas desses romances heterocentrados cuja verbalização aparece como última alternativa, como a vulnerabilidade final a ser enfrentada. Se pode matar ou morrer por sentimentos que não se pode colocar em palavras e por desejos cujo toque não se concretiza. Mas Kaz reconhece, na maior parte do tempo silenciosamente, o valor de Inej (e Jesper) para si (Figura 52).

Figura 52– Kaz declara sua confiança em Inej



– Crows don't just remember
the faces of people who wronged them.
They also remember those who were kind.

– Corvos não só lembram os rostos das pessoas injustas.
Eles também lembram os das gentis.



They tell each other who to look after and who to watch out for.

Dizem um ao outro de quem cuidar e com quem tomar cuidado.

No Saint ever watched over me.
Not like you have.

Nenhum Santo nunca me protegeu.
Não como você.

Fonte: *Netflix* (T1E07)

Para ser digno de protagonismo, para ser valorizado, o amor e suas concretizações devem ser conquistadas gradualmente e a duras penas, *a slow-burn romance*.[80] Ele é um mistério a ser cultivado e investigado, e cuja reciprocidade tende a ser mais inferida do que externalizada. O amor que se espera que seja *de verdade* costuma se demonstrar lenta e sutilmente. Pela redução que impõem o texto e a narrativa (Eco, 2019), somos treinadas a esperar significado de toda palavra e toda ação apresentada. E caso o significado óbvio contradiga o desejo alimentado durante o narrar, ainda podemos ser orientadas a procurar seu sentido nas motivações das personagens e não nas ações (Candido, 2005). Após todos os desafios e situações de quase morte enfrentadas, Inej ouve de Kaz que precisa dela em um sonoro *I need you*, recebido com emocionada surpresa (Figura 53).

[80] Mais informações em: https://olivetreefilms.com/br/blog/o-que-e-slow-burn-em-filmes-e-series/. Disponível em: 2 nov. 2023.

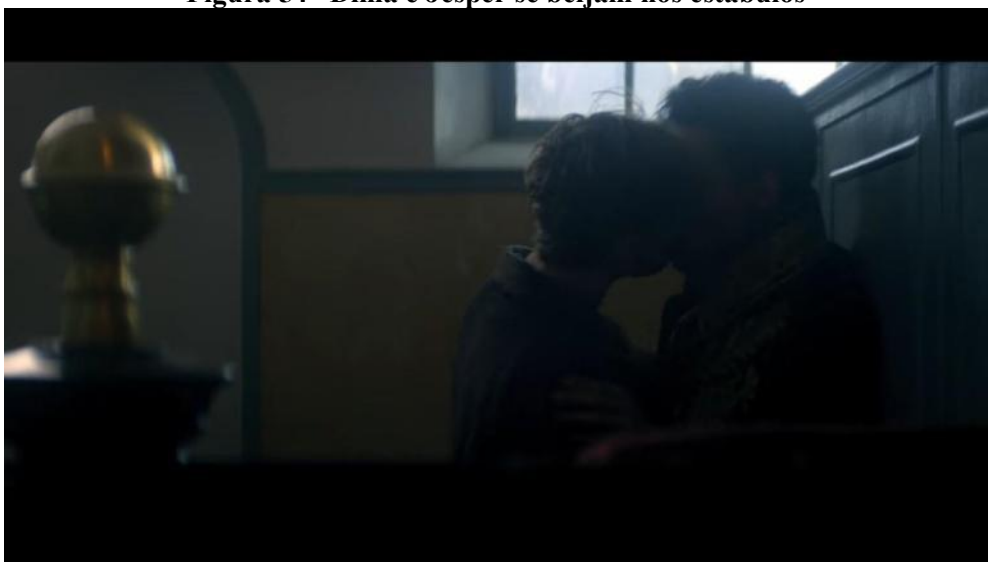
Figura 53– Kaz diz a Inej que precisa dela

Fonte: *Netflix* (T1E08)

Em *Shadow and Bone*, o desejo sexual opera mais como sugestão do que como prática entre os personagens. À exceção de Jesper, que tem sua sexualidade revelada na série, mas que parece subtraído de um triângulo platônico com Inej por Kaz conforme sugere o livro *Six of Crows*: *Sangue e Mentiras*.

No episódio *Show Me Who You Are* (T1E05), Jesper troca olhares com um servo do palácio real. Quando se encontram nos estábulos, Jesper tenta obter cavalos para a fuga dos Corvos, mas o diálogo envereda para o flerte. Eles passam a se beijar após investidas relativamente sutis de ambos e a cena termina com eles começando a despir seus casacos contra uma das paredes dos estábulos. (Figura 54)

Figura 54– Dima e Jesper se beijam nos estábulos



Fonte: *Netflix* (T1E05)

Em uma cena seguinte do mesmo episódio, reencontramos os personagens ofegantes e apenas parcialmente vestidos no que parece ser o chão coberto de feno do estábulo. Eles ofegam e sorriem lado a lado, até Dima ser chamado de volta ao trabalho. Eles se despedem e trocam um beijo de aproximadamente 5 segundos em que tocam um ao rosto do outro e sorriem. O encontro que chega ao fim é casual, aparentemente sexualmente satisfatório e afetuoso.

Figura 55– Jesper e Dima despedem-se com um último beijo

Fonte: *Netflix* (T1E05)

Jesper e Dima não são os únicos personagens cuja sexualidade não-hetero é apresentada na série, embora sejam os únicos personagens que vemos tendo interações sexuais mais íntimas. Quando começa a se integrar à rotina do Pequeno Palácio que abriga os Grishas, Alina logo conhece as Grishas Etherealki Marie e Nadia. Quando Alina e Zoya se desentendem durante o primeiro treino de Alina com Bothkin, Nadia manifesta seu interesse por Zoya enquanto a Grisha prefere disputar a atenção do General Kirigan (Figura 56).

Figura 56– Nadia demonstra seu interesse em Zoya

– Don't know why she wastes her time pining over him.
– Não sei porque perde tempo obcecada com ele

When she could be with me.
Se pode me ter.

Fonte: *Netflix* (T1E03)

Fedyor e Ivan são os Grishas *Corporalki* que fizeram a escolta de Alina do acampamento do Primeiro Exército ao Pequeno Palácio após a descoberta de seus poderes Grisha ainda no episódio 2, *We're All Someone's Monster*. No episódio 5, *Show Me Who You Are*, que é exposto, no entanto, que o sério e impaciente Ivan é parceiro do polido e carismático Fedyor. Na primeira cena que faz referência ao casal, Fedyor repreende Alina e Genya por estarem circulando fora dos limites do palácio de forma irresponsável com sua segurança. Elas assustam-se até que ele diverte-se dizendo que estava apenas imitando sua cara metade e as conduz de volta ao palácio com gentileza (Figura 57).

Figura 57– *Shadow and Bone* revela a quem vê que Fedyor e Ivan são um casal

– *Genya! What were you two thinking?*
– Genya! O que estavam pensando?

[Alina se adianta]
– *It... it was my fault. I insisted.*
– Foi culpa minha, eu insisti.

[Fedyor ri]
– *I'm sorry, I was Just trying my Ivan impression. How did I do?*
– Eu estava experimentando minha imitação de Ivan. Como foi?

[Genya responde]
– *I little too convincing.*
– Convincente demais.

– *Good.*
– Ótimo.

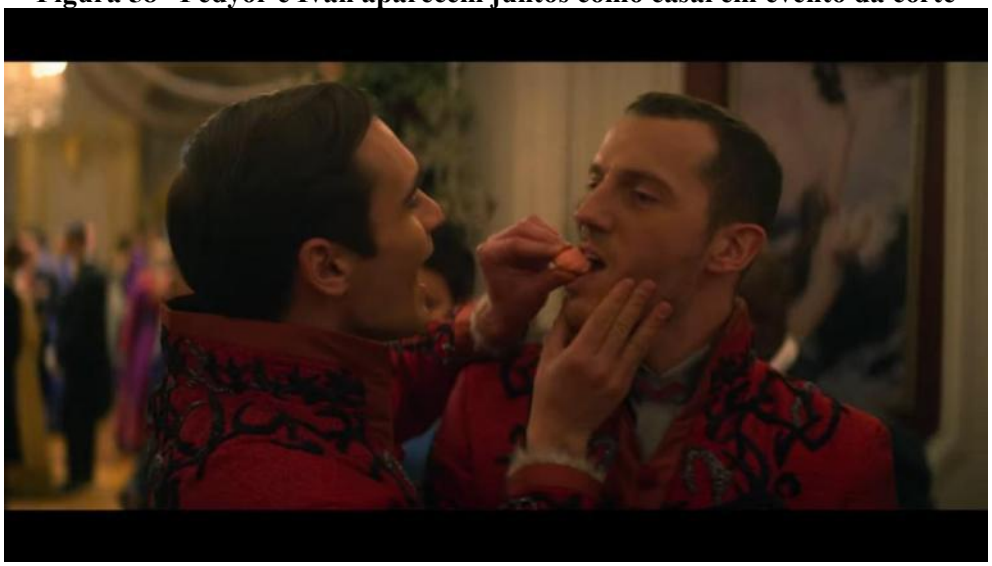
– *Intimidation is a useful tool.*
Now, let's hurry out of here because my better half might come looking.

– Intimidação é útil.
Vamos embora porque minha cara-metade pode vir procurar.

Fonte: *Netflix* (T1E05)

Ivan é como o braço direito do General Kirigan, o que encara com seriedade e responsabilidade. Ainda no episódio 5 vemos a câmera passear pelo Festival de Inverno que apresentará os poderes da Alina aos embaixadores de outros países. Entre a trilha sonora que enfatiza a tensão dos diálogos que cercam o evento, vemos Fedyor tentando convencer Ivan a comer enquanto ele presta atenção à festa, até que o segura pelo rosto e lhe dá o que parece um suspiro cor-de-rosa na boca. Ivan sorri discretamente enquanto a câmera se move e enfoca o diálogo entre dois embaixadores que conspiram juntos.

Figura 58– Fedyor e Ivan aparecem juntos como casal em evento da corte



Fonte: *Netflix* (1x05)

O encontro sexual de Jesper e Dima, assim como a iniciativa de Zoya em relação à Maly no episódio piloto, abrem espaço para a casualidade nas relações sexuais no universo da série. A casualidade, no entanto, aparece como possibilidade apenas para o protagonista com prática sexual gay e para a antagonista da *Sankta* Alina. Se no livro Maly aceita com prazer a investida de Zoya, na série ele parece mais lisonjeado do que interessado. A série abriga com naturalidade um relacionamento sério entre dois homens Grisha, Ivan e Fedyor, sem que nenhuma cena seja dedicada a comentar a orientação sexual dos personagens.

4.3 Pudores

> Tudo tinha começado com uma tempestade e, de certa maneira, aquela tempestade nunca havia terminado. Nina havia soprado para dentro de sua vida com o vento e a chuva e feito seu mundo girar. Ele se sentia desnorteado desde então (Bardugo, 2016, recurso digital).

Matthias Helvar e Nina Zenik são soldados de países em guerra. Embora as diferenças ideológicas utilizadas pelas nações de Fjerda e de Ravka para justificar o conflito entre elas coloque os personagens em contraposição, a convivência permitirá o reconhecimento e a produção de um comum. E desde a atração física, investe-se na construção de uma relação capaz de fazê-los reordenar suas prioridades em um deslocamento que os move da disciplina para o desejo, do serviço a um comum para a satisfação do íntimo.

No primeiro volume dos livros daduologia Ketterdam, conhecemos um Matthias atormentado pelo ano vivido na prisão de Hellgate e uma Nina atravessada pela culpa por ter provocado oencarceramento dele, ambos construindo um caminho de volta ao outro a partir da lealdade de cada um ao próprio país. A série da *Netflix*, no entanto, se deterá nos eventos anteriores ao tempo da narrativa dos livros, exibindo aquilo que conhecíamos apenas por meio de *flashbacks* dos capítulos sob ponto de vista de Matthias e de Nina em *Six of Crows*: Sangue e Mentiras.

Recorremos à apresentação de imagens e de diálogos de cenas dos episódios *The Making at the Heart of the World* (T1E03), *The Heart Is an Arrow* (T1E06) e *No Mourners* (T1E08), entendendo que todos os elementos que compõem uma obra audiovisual atuam para seu modo de narrar, ainda que não sejam devidamente explorados neste trabalho. Com base nesses episódios, buscamos discutir tanto o relacionamento entre os personagens como a abordagem do gênero como diferença na série.

Como nos livros, Matthias é um *drüskelle*, membro do exército de elite Fjerdano treinado para infiltrar-se em territórios inimigos para matar ou sequestrar Grishas (T1E02). Em uma missão bem sucedida, participa da captura de Nina Zenik (T1E03), membro do Segundo Exército de Ravka. Espiã Grisha, Nina acumula conhecimento de elementos da cultura de Fjerda (T1E03), assim como demonstra fluência no idioma do país (T1E06).

Ao ser capturada pelos drüskelle, Nina é recebida por Matthias no interior do navio em que é levada prisioneira (Figura 59). Lá ela se depara com mais outras duas Grishas acorrentadas. Nina perturba o julgamento de Matthias sobre si mesmo ao questioná-lo sobre a morte inevitável que aguarda todos Grishas capturados para serem levados a julgamento por Fjerda (T1E03), sendo a verdade em suas palavras reforçada em cena de episódio posterior em que ordenam a ele que assassine as prisioneiras Grishas diante o iminente naufrágio do navio (T1E04).

Figura 59– Nina desafia Matthias em seu primeiro encontro no navio drüskelle

[Navio passa pela tela balançando sob a tempestade]

[Nina é conduzida pelo interior do navio de mãos acorrentadas]

[Vê Matthias no fim das escadas que levam ao porão do navio]

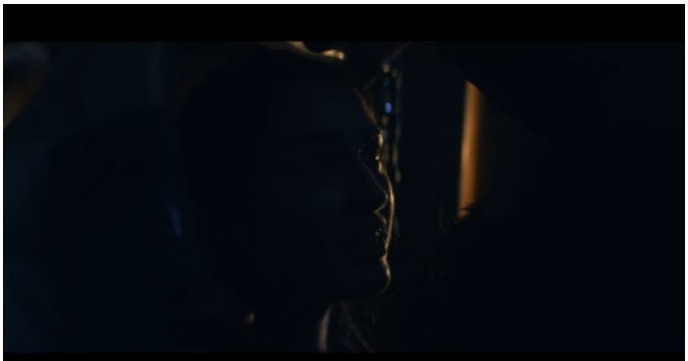
[Ao descer ao nível do porão, Nina vê outras duas Grishas aprisionadas]

– *Where are you taking us?*
– Aonde está nos levando?

– *You don't speak?*
Maybe you're not the infamous Drüskelle after all.
Maybe you're just slavers dressed in furs taking women to be sold.

– Você não fala?
Talvez não sejao terrível drüskelle.
Só um traficante bem-vestido que vende mulheres.

– *I'm no slaver. Be silent.*
– Não sou traficante. Fique em silencio.



– So you're taking us to Fjerda?
To our deaths?

– Vai nos levar para Fjerda?
Para nossa morte?

– To face trial, as our law demands.
– Para serem julgadas, como exige nossa lei.

– How many Grisha are found innocent
at your so-called trials?
That's right. None!
Your trials are a shame!
Just like you and your friends.

– Quantos Grishas são inocentados nesses julgamentos?
Isso mesmo. Nenhum!
Seus julgamentos são uma farsa!
Assim como você e seus amigos.

– That bola.
You were there.

– A boleadeira.
Você estava lá.

– Oh, the big, bad Drüskelle.
It was five on one!
Such honor, how noble!
I thought you respected your women.

– O grande e mau drüskelle.
Eram cinco contra um!
Que honra, que nobre!
Achei que respeitasse mulheres.

– You are not a woman.
You are Grisha.

– Você não é mulher.
Você é uma Grisha.

[Matthias dá as costas]

Do not speak to me again.
Não fale mais comigo.

Fonte: *Netflix* (T1E03)

O contato com Nina ameaça o sistema de crenças de Matthias, que, desde a infância, vive recluso entre os drüskelle após perder sua família. Enquanto Nina, treinada como espiã, dedicou-se a aprender sobre o idioma, os costumes e as crenças das nações inimigas de Ravka, Matthias foi disciplinado para resistir ao gelo e a condições adversas, tanto dentro quanto fora de seu país, sem questionar as ordens superiores e o julgamento que lhe foi incutido sobre os Grishas e suas habilidades. O conhecimento dele sobre os Grishas é limitado e estruturado de forma a justificar a caça a eles (T1E04).

Com o naufrágio do navio em que as Grishas aprisionadas estavam sendo transportadas para julgamento, Nina convence Matthias a se aliarem para garantir sua sobrevivência, propondo que ele use sua força para nadar até a margem, enquanto ela os

mantém suficientemente aquecidos para sobreviverem nas águas geladas (T1E06). Enquanto Matthias trata Nina com desconfiança, ela mantém alguma curiosidade sobre ele. Fora da embarcação drüskelle (Figura 60), ao se ver isolada com Matthias na paisagem fria e homogênea de Fjerda, Nina suspende as hostilidades (exceto as sarcásticas), demonstrando interesse em se aproximar dele e saber mais sobre sua ordem militar e religiosa.

Figura 60– Nina e Matthias abrigam-se em acampamento baleeiro desocupado

– Are all Drüskelle so… prudish?
– Todos os Drüskelle são tão… recatados?

– Are all Drüsje so immodest?
– Todas as Drüsjes são tão indecentes?

– I'm just trying to stay warm.
You should join me.Unless you swam all
those milesjust to freeze to death in this hut.

– Só quero me aquecer.
A menos que tenha nadado tanto só para morrer congelado.

– *Are you scared?*
– Está com medo?

– *I'm not afraid of you.*
– Não de você.

– *I have the body heatand the power to help keep you warm.*
– Tenho calor corporal e poder para aquecê-lo.

[...]

– *Closer.*
Drüskelle.

– Mais perto.
Drüskelle.

– *Would you stop your wiggling?*
– Pode não se agitar?

– *You're cold and clammy.*
It's like lying next to a burly squid.
– Você está frio e pegajoso.
É como estar com uma lula.

– *You told me to get closer.*
– Você mandou eu chegar mais perto.

– *What are you doing?*
– O que é isso?

– *God, relax, I promise not to ravish you.*
– Relaxe, prometo não molestar.

– *I hate the way you talk.*
– Odeio seu jeito de falar.

[Nina usa seu poder para aquecer Matthias]

[em Fjerdano]
– *You're welcome, you big idiot.*
– De nada, idiota.

Fonte: *Netflix* (T1E06)

Enquanto Nina é apresentada nos livros como uma personagem voluptuosa e curvilínea, criada entre os prazeres de refeições saborosas e camas confortáveis, poderíamos dizer que os drüskelle são disciplinados de modo a terem a força de seus corpos potencializada ao mesmo tempo em que têm sua autonomia subtraída (Foucault, 2023). Utilitarista e moralmente conservadora, a instrução drüskelle desenvolve o corpo no que ele tem de útil para os interesses da nação, mas restringe os prazeres considerados levianos e despropositados, como o açúcar e o sexo.

Ainda que a série se proponha, aparentemente, a reproduzir eventos já apresentados no romance literárioa partir de *flashbacks*, parece tornar Matthias mais hostil a Nina e ela mais receptiva a ele. Nesse sentido, a leitura sob ponto de vista parece atenuar os eventos para quem lê, não apenas pela sua parcialidade sobre o narrado, mas também pela ênfase que oferece às motivações sobre os atos. Essa literatura pode, assim, propor mais tolerância às jovens as quais geralmente se endereçam. Cabe questionar, no entanto, como esse investimento no reforço à tolerância pode incidir sobre comportamentos que talvez não devam ser tolerados.

Ao acessar o ponto de vista de Matthias na duologia Ketterdam conforme fazemos nas análises do Capítulo 2, nos deparamos com a confusão que a lembrança e a presença de Nina produz no personagem. Soldados sagrados de um país fundamentalista religioso, os drüskelle demonizam os Grishas, além de terem interpretações limitantes sobre o lugar que mulheres devem ocupar em sua sociedade. Nos livros, Matthias demonstra o mais próximo de desejo sexual sem "amor" da série – embora talvez apenas negue o sentimento no início.

Após dormir próximo de Nina no acampamento baleeiro vazio encontrado perto de onde naufragaram, Matthias desperta com o braço sobre ela, que se diverte com a ideia de

terem dormido juntos, possivelmente insinuando também uma ereção matinal (Figura 61), o que aparece também em um dos diálogos do livro:

> – Como pode se considerar uma soldado? Você dormiria até o meio-dia se eu deixasse.
> – O que isso tem a ver com o resto?
> – Disciplina. Rotina. Isso não significa nada para você? Djel, mal posso esperar para ter uma cama para mim outra vez.
> – Certo – disse Nina. – Posso sentir o quanto você odeia dormir perto de mim. Eu sinto todo dia de manhã.
> Matthias enrubesceu de modo intenso e brilhante.
> – Por que você precisa dizer coisas assim?
> – Porque eu gosto quando você fica vermelho.
> – É desagradável. Você não precisa transformar tudo em lascívia.
> – Se você conseguisse relaxar…
> – Eu não quero relaxar.
> – Por quê? Tem tanto medo de que aconteça o quê? Medo que comece a gostar de mim? – Ele não disse nada (Bardugo, 2016, recurso digital).

Na série (Figura 61), se reproduzem diálogos bastante semelhantes aos narrados durante *flashbacks* dos livros, como se não houvesse interesse em atualizar a narrativa dos personagens:

Figura 61– Nina provoca Matthias

[Nina desperta com Matthias abraçado em seu corpo]

– Relax. This isn't where I have my way with you.
– Relaxe.
Não é assim que me aproveito de você.

– *I can't wait to be back in my own bed.*
– Não vejo a hora de estar na minha cama.

– *Yeah, I can feel just how much*
you hate sleeping next to me.

– Sim, vejo o quanto odeia dormir ao meu lado.

– *Why do you have to say things like that?*
– Por que diz essas coisas?

– I like it when you turn red.
– Para deixá-lo vermelho.

– You're so lewd. It's unseemly.
– Você é obscena. É inapropriado.

Women in Fjerda are modest and pious.
Mulheres em Fjerda são modestas e devotas.

– Oh, so, you speak for all Fjerdan girls?
– Fala por todas as fjerdenas?

– Fjerdan women are caretakers.
They're venerated.
And Fjerdan men are their protectors.

– Fjerdenas são cuidadoras.
São veneradas.
E fjerdanos são seus protetores.

– Now that sounds like a recipefor a lot of very unhappy people.

– Parece uma receita para muita gente infeliz.

– We are very happy people.
– Somos pessoas muito felizes.

– In Ravka, boys and girlstrain and fight together.
Side by side.
We don't waste time on maidenly blushing.

– Em Ravka meninos e meninas treinam e lutam juntos.
Lado a lado.
Não perdemos tempo ruborescendo.

– That is precisely whyyou will lose the war.It's not natural for girls to fight.

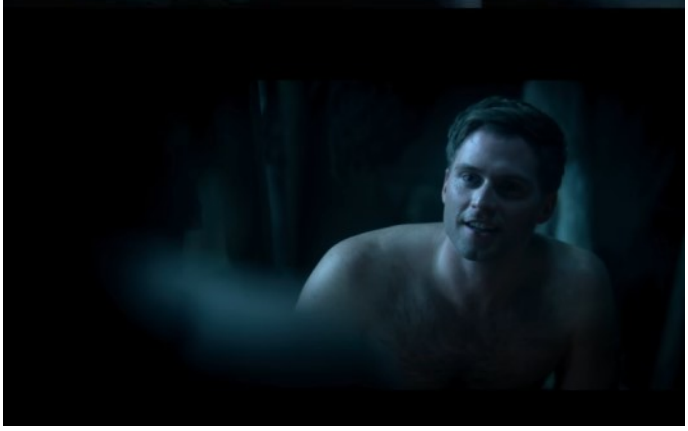
– É por isso que vai perder a guerra.
Não é natural garotas lutarem.

– No, it's not natural for someone to be as stupid as he is tall and yet, oh,there you stand.

– Não é natural alguém ser tão burro quanto é alto, mas... aí está você.

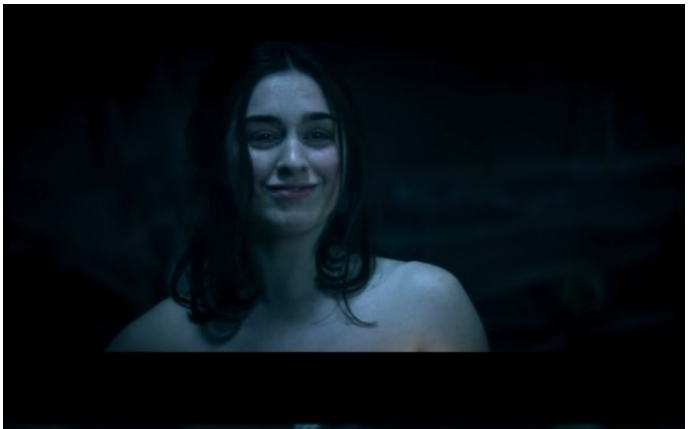
– Fjerdan girls… don't want to fight.
– Fjerdanas não querem brigar.

– Have you ever asked one?
– Já perguntou a elas?



– I don't need to.
It's how Djel intends it.

– Nem preciso.
É a vontade de Djel.



– *I can't waituntil you get trounced by a girl.*
– Não vejo a hora de uma garota detoná-lo.

[Matthias sorri divertido]
– *Not in this lifetime.*
– Sem chance.

– *I'll do it myself if I have to.*
– Farei isso eu mesma se necessário.

[Matthias gargalha]

– *Saints, I didn't know you could laugh.*
– Santos, não sabia que você ria.

[Matthias continua gargalhando]

[Nina ri]

Fonte: *Netflix* (T1E06)

Poderíamos sugerir que Ravka concede um tratamento mais igualitário às mulheres por as incluírem na composição de suas forças militares. O alistamento compulsório imposto às Grishas, no entanto, não deve ser considerado um privilégio. Grishas não são *mulheres* sob a perspectiva dos territórios de fronteira com Ravka Leste, assim como são subalternizadas conforme a série e os livros dão mostras ao reservar as posições de poder da sociedade ravkana a homens, sendo o Rei, o General Kirigan e o Apparat os principais responsáveis pelo poder político, bélico e religioso do país.

A objetividade de Nina sobre o que seria necessário para mantê-los aquecidos o suficiente para mantê-los vivos exaspera Matthias, que trata os corpos com muito mais pudor. Ainda, a personagem demonstra prazer em constrangê-lo, num movimento que poderia dizer

da demonstração da artificialidade do modo como os gêneros, o corpo e o desejo são tratados na cultura de Fjerda.

Como as sociedades modernas, Fjerda atrela anatomias a "registros afetivos do masculino e do feminino" (Segato, 1997 p. 4). O dimorfismo sexual defendido pela cosmovisão Ocidental (Oyěwùmí, 2021) com base em argumentos biológicos, que propositalmente excluem de seus discursos ocorrências naturais como as intersexualidades, opera para ocultar a artificialidade das categorizações modernas do mundo social.

A diferença de gênero não emerge dos corpos, mas é introduzida pelo processo de colonização. Se não considerássemos a imposição colonial, poderíamos incorrer no erro de considerar a sociedade Fjerdana *atrasada* por sua abordagem de gênero. Entretanto, histórias levantadas por pesquisadoras decoloniais de gênero de sociedades que foram consideradas primitivas pela narrativa colonial

> [...] mostram às mulheres burguesas brancas que seu status no capitalismo eurocêntrico é muito inferior ao status das fêmeas indígenas na América pré-colonial e das fêmeas iorubás. As autoras [Oyěwùmí e Allen] também explicam que o entendimento igualitário das relações entre anafêmeas, anamachos e as pessoas do "terceiro gênero" segue presente na imaginação e nas práticas dos/das nativo-americanos/as e do povo iorubá. Isso é parte da história de resistência à dominação (Lugones, 2020, recurso digital).

Se, no *Grishaverso*, o comportamento de Nina incomoda, é também porque os corpos são significados tanto a partir de leituras culturais que os precedem (Navarro, 2008; Butler, 2019), como concomitantemente às suas performances (Butler, 2019; Lauretis, 2019).

Reconhecer a humanidade em Nina (Figura 62) significa reconhecer alternativas ao que a educação Fjerdana presume sobre os gêneros mas, principalmente, reconhecer a barbárie das capturas e julgamentos drüskelle os quais Matthias defende e dos quais participa: "Na verdade, o opressor não tem tanto medo da diferença quanto da semelhança, tem medo de descobrir em si as mesmas tristezas, os mesmos desejos das pessoas que feriu"[81] (Moraga, 1988, p. 25).

[81] No original: "Verdaderamente, el opressor no teme tanto a la diferencia como a la similitud.Teme descubrir em si mismo las mismas penas, los mismos deseos que los de la gente a quien ha herido" (Moraga, 1988, p. 25).

Figura 62 – Nina demonstra preocupar-se com a aprovação de Matthias

[Nina]
– *Slow down!*
– Devagar!

For Saints' sake!
Pelo amor dos Santos!

Walking fast isn't going to make us any less lost.
Ir rápido não vai nos deixar menos perdidos.

[Matthias]
– *I... am not lost.*
– Eu... não estou perdido.

Drüskelle do not get lost.
Drüskelle não se perde.

We are trained to endure and overcome these situations.
Sabemos resistir e superar essas situações.

[Nina]
– *You really need to relax.*
– Precisa relaxar.

[Matthias]
– *I do not want to relax.*
– Não quero relaxar.

[Nina]
– *And why is that?*
– E por que não?

What are you so afraid will happen?
O que teme que vá acontecer?

Are you afraid you might start to like me?
That's it, isn't it?
Vai começar a gostar de mim?

[Matthias se afasta e segue andando]

That’s it, isn’t it?
É isso, não é?

You don't want to like a Grisha.
Não quer gostar de uma Grisha.

You're scared that if you laugh at my jokes or answer my questions,
Tem medo de que, se rir das minhas piadas
ou responder às minhas perguntas...

you might start to think that I'm human.
...possa achar que sou humana.

Would that be so terrible
Seria tão terrível?

[Nina se afasta]

[Matthias inspira profundamente]

[Matthias]
– *I do like you.*
– Eu gosto de você

[Nina vira-se novamente para Matthias]
– *What was that?*
– O que disse?

[Matthias]
– *I do like you.*
– Eu gosto de você.

[Nina]
– *Is that so bad?*
– É tão ruim assim?

[Matthias]
– *Yes.*
– Sim.

[Nina]
– *Why?*
– Por quê?

[Matthias]
– *Because you are horrible.*
– Porque você é horrível.

You're loud.
Espalhafatosa

And you're lewd.
E lasciva

And you're treacherous.
E é traiçoeira.

How do I know you're not messing with my insides
Como sei que não está mexendo comigo por dentro...

and making me feel like I like you? Brum warned us about how charming Drüsje could be.
...e me fazendo gostar de você? Brum avisou que Drüsjes podem ser charmosas.

[Nina]
– *Oh, I see.*
Entendo.

I'm the wicked Grisha seductress.
Sou a malvada Grisha sedutora.

I beguile poor, innocent men with my Grisha wiles.
E seduzo homens pobres e inocentes com meus truques Grisha.

[Sorrindo, Matthias a afasta]
[Matthias]
– *Stop it.*
– Pare.

[Nina]
– *No.*
Não.

I'm beguiling you.
Estou seduzindo você.

[riem]

[Matthias]
– *Quit it.*
– Pare.

[Nina]
– *No.*
This is strenuous work.
Não. É um trabalho árduo.

[Nina]
It's working. The mighty Fjerdan has fallen.
Está funcionando. O poderoso fjerdano caiu.

You are powerless to resist me.
Você não pode resistir a mim.

Fonte: *Netflix* (T1E06)

Se, nos livros, Matthias é um jovem órfão de 18 anos atraído para o exército drüskelle após a morte de seus pais, na série, a escalação de Calahan Skogman para o papel talvez seja um dos fatores que contribuem para impedir a condescendência com o personagem. A

adaptação não consegue transmitir plenamente a gratidão e o desespero dos personagens, que veem um no outro sua única chance de sobrevivência: Nina, por sua capacidade de manter o coração de Matthias bombeando sangue o suficiente para mantê-lo vivo quando o frio parecia prestes a tomá-lo, e Matthias, por sua resistência e força física, além de seu conhecimento do território onde naufragaram e de como sair dele. Matthias sobrevive ao naufrágio do navio porque Nina o mantém aquecido o suficiente para que ele os conduza a nado até a terra firme. Nina chega à terra porque Matthias consegue nadar por ambos. No livro, embora ambos ainda defendam o sistema de crenças de seus países, mantêm o que consideram uma dívida de sangue, até que uma nova ameaça de morte promove uma trégua, abrindo espaço para que construam algo mais.

Figura 63– Matthias e Nina apresentam-se pela primeira vez depois do drüskelle salvá-la de uma queda que poderia levá-la à morte

Fonte: *Netflix* (T1E06)

A oportunidade de deixar que Nina morresse, ao não ser aproveitada (Figura 63), promove um recomeço entre os personagens. Drüskelle e drüsje se reapresentam, revelando seus nomes ao outro pela primeira vez. De inimigos, Nina e Matthias tornam-se um par cuja relação afetiva fica implícita e não se consolida fisicamente na primeira temporada de *Shadow and Bone*.

Figura 64– Nina e Matthias relutam em se separar

– All clear.
– Tudo limpo.

[Nina conta as moedas em sua bolsa]

If we were in Fjerda,
my people would help.
Se estivéssemos em Fjerda,
nos ajudariam.

– Help kill me, maybe.
– A me matar, talvez.

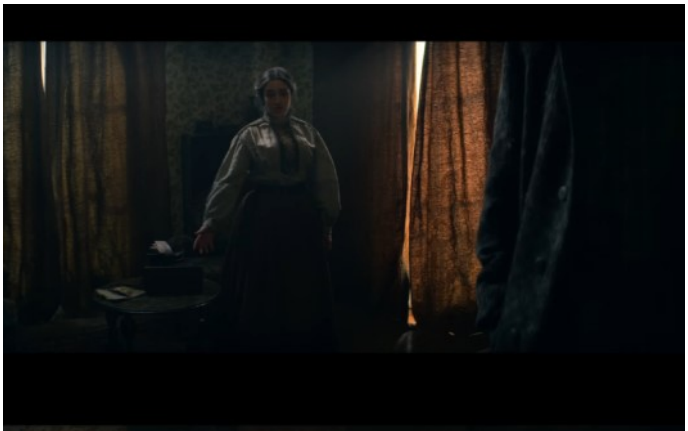
I don't like it either,
but can't have you
out on the streets in Ravka, now, can I?

[suspira] Também não gosto disso,
mas não posso tê-lo nas ruas de Ravka,
posso?

– You are safe here in Arkesk.
I will go north in the night.
– Você está segura aqui em Arkesk.
Irei para o norte à noite.

– No. This can't be it.
I'm not done tormenting you.
– Não. Não pode ser assim.
Não acabei de atormentar você.

– I'm not going back to that whaler's hut.
– Não vou voltar à cabana do baleeiro.



– Well, then somewhere else?
There must be a placewhere we're not just Grisha and Drüskelle.
– Em outro lugar, então?
Deve haver um lugar que não somos Grisha e Drüskelle.

– Somewhere beyond Ravka? Beyond Fjerda?
– Algum lugar além de Ravka? Além de Fjerda?

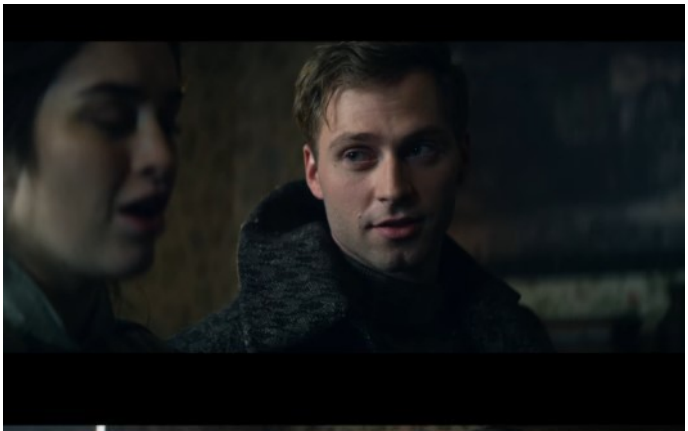
– A place wherewe're just Nina Zenik and Matthias Helvar.
– Um lugar onde somos só Nina Zenik e Matthias Helvar.

– If I go…
I could never go back to Fjerda.
I would be court-martialed as a deserter.
– Se eu for...
nunca poderia voltar para Fjerda.
Enfrentaria corte marcial como desertor.

– I'd be branded a traitor to all Grisha.
I know.
It's your whole life.
I can't take that away from you.
But thank you for saving me.
– E Grishas me veriam como traidora.
Eu sei.
É a sua vida.
Não posso tirar isso de vocês.
Mas agradeço por me salvar.

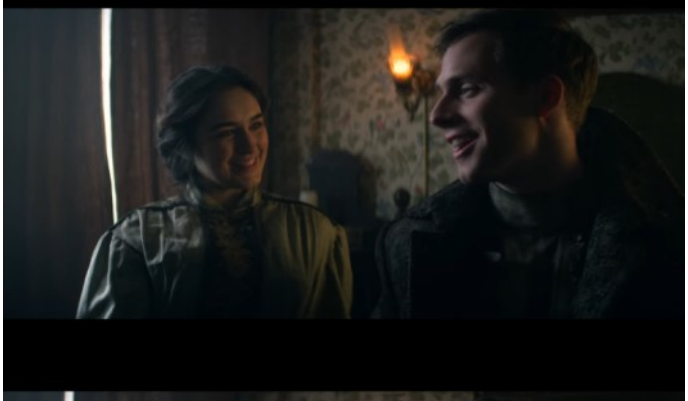
[Matthias]
– Hmm.
You did the same for me.
And if we stayed together,I doubt it would be the last time.But I have only knowntwo countries my whole life.
Yours and mine.
What are the others like?
Fez o mesmo por mim.
E, se ficássemos juntos,duvido que seria a última vez
Mas só conheci dois países a vida toda
O seu e o meu.
Como são os outros?

– Well, Kerch…
might be a bit much for you.
On Ghezen's Day, it's customary
to ride through the streets naked
and drunk on grapefruit wine.
– Bem, Kerch…
pode ser um pouco demasiado para você.
No dia de Ghezen, é tradição andar nu na rua e bêbado de vinho de toranja.



– *Not Kerch.*
– Não Kerch.

– *Oh, the Wandering Isle.*
Well, I can fit in there, no trouble.
Have you ever met anyone from there?
– A Ilha Errante.
Posso me adaptar lá sem problema.
Já conheceu alguém de lá?



– *Hmm.*
They are infernally happy there.
– Eles são muito felizes.

– *Yeah, you'll come to like being happy.*
You'll never have to growthat damned
Drüskelle beard.
– Você vai gostar de ser feliz.
Nunca terá de deixar crescer a barba
Drüskelle.

I mean…you're welcome to grow a beard,
but only for the purposesof keeping me warm.
Digo…pode deixar crescê-la, mas só para me deixar quentinha.
– I will keep you warm.
Vou deixá-la quentinha.

[estômago de Matthias ronca e se afastam sorrindo sem se beijarem]

Fonte: *Netflix* (T1E08)

Os saltos de proximidade que a série apresenta, ainda que bem assentados em diálogos presentes em *flashbacks* dos livros, podem causar estranhamento e desconforto. Personagens que têm motivações bem estabelecidas para serem adversários, mas que se apaixonam com base em pouco mais do que o apelo de seus corpos hegemonicamente dentro do padrão e certa curiosidade no binarismo garota familiarizada/rapaz inocente sobre o mundo do sexo.

Na série, a traição de Nina não é o ponto de partida para que os conheçamos como em *Six of Crows*, mas o elemento final da história que dá a ver dos dois. E assim, ainda que Nina não deva nada a Matthias enquanto os personagens são introduzidos por *Shadow and Bone*, sua atitude em relação a ele tende a parecer a mais receptiva entre os dois. Na adaptação, mesmo quando Nina explica a Matthias tê-lo denunciado como traficante de pessoas escravizadas para evitar um confronto que poderia acarretar sua morte, ele nega-se a dar-lhe ouvidos, acusando-a de ter planejado a aproximação entre os dois para, no fim, colocá-lo na mesma posição em que ele, como drüskelle, a colocara (T1E08).

Figura 65– Matthias acusa Nina de enganá-lo com a intenção de colocá-lo na posição de prisioneiro como ele a colocou anteriormente

Fonte: *Netflix* (T1E08)

Mais uma vez, a abordagem dos livros permite mais empatia por Matthias do que a série, quando ele permite crescer o ressentimento por Nina por ter ficado um ano preso antes de saber as motivações da personagem para denunciá-lo com escravista:

> – Você disse que não teve escolha no porto em Elling – ele disse sem olhar para ela. [...]
> – Foi por eu ser um drüskelle? Você estava planejando isso desde o início?
> Nina se lembrou do seu último dia de fato juntos, a euforia que sentiram ao chegarem ao topo de uma colina íngreme e verem a cidade portuária espalhada lá embaixo. [...]
> Ela parou de repente, a realidade de sua situação voltando com uma clareza terrível. Ela estava no meio do território inimigo sem nenhum aliado além de

um drüskelle que a havia jogado em uma jaula apenas algumas semanas antes. Mas antes que ela pudesse falar, Matthias disse:
– Eu te devo a minha vida, Nina Zenik. Vamos conseguir deixá-la em segurança em casa.
Ela tinha se surpreendido com sua facilidade em acreditar nele. E ele confiava nela também. [...]
– Havia Grishas em Elling.
[...]
– O quê?
– Havia espiões fazendo trabalho de reconhecimento no porto. Eles me viram entrar na praça principal com você e me reconheceram do Pequeno Palácio. Um deles te reconheceu também, Matthias. Ele conhecia você de um confronto perto da fronteira.
Matthias se manteve em silêncio.
– Eles me pegaram de surpresa quando você foi falar com o gerente da pensão. – Nina prosseguiu. – Eu os convenci de que também estava infiltrada. Eles queriam levá-lo como prisioneiro, mas eu disse que você não estava sozinho, que seria muito arriscado tentar capturá-lo imediatamente. Eu prometi que o levaria até eles no dia seguinte.
– Por que simplesmente não me contou?
[...]
– Dizer que havia espiões Grishas em Elling? Você podia até ter feito as pazes comigo, mas não pode esperar que eu acredite que não os teria entregado.
– Ele olhou ao longe, um músculo tremendo em sua mandíbula, e ela soube que estava certa.
– Naquela manhã – disse ele – nas docas…
– Eu tinha que tirar nós dois de Elling o mais rápido possível. Pensei que conseguiria encontrar um barco para entrarmos como clandestinos, mas os Grishas deviam estar vigiando a pensão e nos viram partir. Quando apareceram nas docas, eu sabia que vinham atrás de você, Matthias. Se eles tivessem te capturado, você teria sido levado para Ravka, interrogado, talvez executado. Eu vi aquele navio mercante kerch. Você conhece suas leis sobre trabalho escravo.
– Claro que conheço – ele disse de um jeito amargo.
– Eu fiz a acusação. Implorei que me salvassem. Sabia que tinham que te colocar sob custódia e nos levar em segurança para Kerch. Eu não sabia…Matthias, eu não sabia que eles te jogariam em Hellgate.
Seu olhar era duro quando a encarou, suas juntas brancas tamanha a força com que segurava a picareta.
– Por que não falou com eles? Por que não disse a verdade quando chegamos a Ketterdam?
– Eu tentei. Eu juro. Tentei desmentir. Eles não me deixaram falar com um juiz. Não me deixaram falar com você. Eu não poderia explicar o selo do traficante de escravos nem o motivo de ter feito as acusações, não sem revelar as operações de inteligência de Ravka. Eu teria entregado agentes Grishas ainda ativos em campo. Eu os teria sentenciado à morte.
– Então me abandonou para apodrecer no Hellgate.
– Eu poderia ter voltado para casa em Ravka. Pelos Santos, eu queria. Mas eu fiquei em Ketterdam. Eu usei meu salário para subornos, fiz uma petição à Corte…
– Fez tudo menos dizer a verdade.

> Ela queria soar gentil, apologética, dizer que havia pensado nele dia e noite. Mas a imagem da pira [em que tinham acabado de ver Grishas queimados vivos em Fjerda] ainda estava fresca em sua cabeça.
> – Estava tentando proteger meu povo, pessoas que você passou a vida tentando exterminar.
> Ele deu uma risada amarga, virando a picareta em suas mãos.
> – *Wanden olstrum end kendesorum*.
> Aquela era a primeira parte de um ditado fjerdano que dizia "A água escuta e entende." Soava gentil o bastante, mas Matthias sabia que Nina estava familiarizada com o restante dele.
> – *Isen ne bejstrum* – ela completou. A água escuta e entende. O gelo não perdoa (Bardugo, 2016, recurso digital).

No Grishaverso, as disputas de poder entre as nações de Ravka e Fjerda se revestem também de disputas religiosas e de crenças em que contingentes populacionais são organizados e hierarquizados em seres naturais e antinaturais, homens e mulheres, humanos e não-humanos. Em mundos que incitam a rejeitar a diferença, a reivindicação e defesa da identidade tende a estabelecer conflitos, inclusive de vida e morte, em relação a ela. Quando a ordem do dia não é simplesmente ignorar a diferença, somos incentivadas a classificá-la – de modo a copiá-la quando for dominante ou destruí-la, quando considerada subalterna (Lorde, 2019a; 2019b). Como Lorde (2019) defende, enquanto a diferença for utilizada para hierarquização dos sujeitos, o reconhecimento dela tenderá a suscitar desconforto e culpa, ainda que não sejam as diferenças que separam as pessoas, "mas nossa relutância em reconhecê-las e lidarmos de forma efetiva com as distorções que resultaram de as termos ignorado e confundido" (recurso digital).

4.4 Violência

A presença, nas ruas e nos palcos, de corpos e práticas desviantes denuncia a natureza fajuta do essencialismo sexual historicamente propagado que defende um padrão único como natural, aceitável e desejável. O sexo está em disputa na política, na academia, e também nas telas de uma ficção para jovens (Rubin, 2017).

A fantasia na literatura popular tornada clássico infantil a partir da colonização do gênero por um centro europeu (Coelho, 1985) foi profícua em imagens de violência e de metáforas de alerta sobre o sexo. A fuga do realismo por vezes autoriza imagens *impossíveis*, no entanto, cruéis de violência, dentro de certos parâmetros audiovisuais de quanto de sangue e tripas podem tornarem-se visíveis por estrato de classificação indicativa.

Há diferentes formas de violência visíveis em *Shadow and Bone* desde seu primeiro episódio, como as violências racistas e gordofóbicas que mencionamos especialmente no Capítulo 3. As batalhas sobrenaturais engajam níveis mais físicos e visuais de violência, como o ataque das criaturas aladas Volcra aos soldados Ravkanos que resultam inúmeras mortes já em *A Searing Burst of Light* (T1E01). Programada para adaptar a qualidade de vídeo e áudio de modo a manter sua programação rodando, a *Netflix* oferece qualidades de resolução variáveis durante os cortes rápidos dos processos de dilaceração e morte em *Shadow and Bone*, como na figura abaixo:

Figura 66– Alina se horroriza com ataque volcra

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Cartógrafa, Alina replica em tela o espanto da pessoa espectadora sensível e/ou desavisada entre imagens fugazes de violência. O mesmo episódio, primeiro da série, termina com o olhar de Jesper, Inej e Kaz, diante o assassinato de Alexei, assistente de cartografia morto em nome do sigilo sobre os poderes de Alina e seu paradeiro. Enquanto Inej ainda exibe algum nível de espanto e comoção, Kaz não parece surpreso (Figura 67).

Figura 67– Corvos reagem ao assassinato de Alexei

Fonte: *Netflix* (T1E01)

Embora *Shadow and Bone* não possa ser considerada o tipo de obra ficcional que busca assentar sua visualidade em imagens aberrantes (e nem mesmo parece dispor de financiamento adequado para fazê-lo de forma realista), podemos dizer que ela apenas não evita a violência tanto quanto evita o desejo sexual, o que não é uma característica exclusiva da adaptação da *Netflix*, mas comum também às séries literárias de terror mencionadas em Cart (2010) e na fantasia televisiva, como em *O Mundo Sombrio de Sabrina*, *Diários de um Vampiro,Buffy: A Caça-Vampiros*, entre muitos outros.

Os episódios de violência e morte são muitos. Eles envolvem, para citar alguns, a reação dos volcras às três tentativas de travessia pela Dobra das Sombras exibidas na primeira temporada da série, dois embates entre membros do Primeiro e do Segundo Exército de Ravka e soldados Fjerdanos, a fuga de Kaz, Inej e Jesper do Pequeno Palácio que os coloca em confronto direto com Grishas, o poder que autoriza assassinatos com fins comerciais em Kerch… Porém, ainda que a violência pareça estar sempre à vista, embora nem sempre diante de Alina, seu olhar autoriza a quem vê também horrorizar-se (Figura 68).

Entre sua apresentação como interesse romântico e antagonista de Alina, o General Kirigan é responsável direta ou indiretamente por muitas mortes em *Shadow and Bone.*Selecionamos aqui, no entanto, três das cenas que consideramos mais gráficas na série, distribuídas nos episódios *We're All Someone's Monster* (E1T02) e *The Unsea* (E1T07), que demonstram os efeitos visuais do uso do *corte*, uma habilidade Grisha que permite aos excepcionalmente poderosos conjurar uma lâmina com seus poderes.

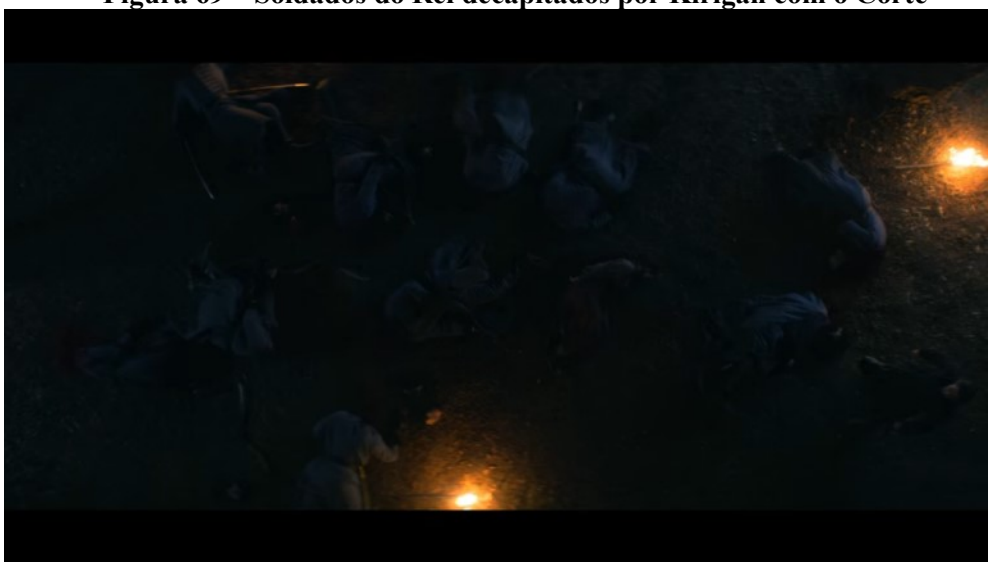
A primeira (Figura 68), decorre de uma emboscada à beira da estrada em que Kirigan corta em dois um fjerdano que se coloca sobre Alina para assassiná-la e/ou violentá-la. Apesar da posição que o agressor assume sobre Alina, o embate em curso entre o grupo de Grishas e Fjerdanos no local aponte mais provavelmente para a primeira alternativa.

Figura 68– Alina aterroriza-se com o uso de Kirigan do Corte

Fonte: *Netflix* (T1E02)

O uso seguinte do corte (Figura 69) ocorre durante o *flashback* que abre o episódio *The Unsea* (T1E07). Kirigan, em uma demonstração de poder e ato de resistência, assassina os soldados enviados pelo Rei para capturá-lo. Ainda jovem, o Darkling vê sua companheira ser ferida fatalmente diante de si e responde decapitando os soldados que encurralavam o casal.

Figura 69 – Soldados do Rei decapitados por Kirigan com o Corte



Fonte: *Netflix* (T1E07)

Se os assassinatos executados por Kirigan com o corte já mencionados estiveram relacionados às mulheres que ele desejou, o último pode ser considerado o mais grotesco. O Darkling decapita uma criatura mítica que Alina tentou defender da morte, um cervo cujos ossos podem amplificar o poder Grisha.

Figura 70– Kirigan decapita o Cervo que Alina tentava proteger

Fonte: *Netflix* (T1E07)

A morte e as mais diversas formas de violência não estão restritas a mundos fantasiosos, mas fazem parte das vidas das pessoas, embora mais das de algumas do que de outras. Por mais que desejemos evitá-las, são comuns e atravessam nossas experiências, assim como o sexo. Ele, no entanto, não é feito tão visível em *Shadow and Bone*.Não seria irreal imaginar um mundo em que, entre tantos conflitos enfrentados por Alina, Kirigan, Maly, Kaz, Jesper, Inej, Nina e Matthias, o desejo sexual da juventude pudesse ser deixado de lado. Mas não parece ser este o argumento da obra, não além do arco de Kaz, pelo menos. A série fala de amor e fala de sexo, mas não parece interessada na interseção entre eles. O desejo de Alina por Kirigan é reinterpretado como um erro, como se uma falha sua, quando ela reencontra Maly (T1E06). A cena de sexo de Jesper com o cavalariço da corte é impulsiva, intensa e

carinhosa (T1E05). Fala de desejo e é a que o põe em imagem mais abertamente na série – *frames* de satisfação sexual que antecipam algumas das principais cenas de conflito da série.

Como Rubin (2017) é objetiva em dizer, há uma lei e uma moralidade profícua em fazer da sexualidade uma experiência exclusivamente adulta, de modo a evitar se ocupar de educar sobre ela respeitando as demandas por conhecimento de cada idade em vez de apenas censurá-la. O silenciamento sobre o sexo e sobre as práticas sexuais dissidentes que permeia produções para jovens não diz apenas de um poder que se exerce pela lei e pode apenas proibir, no entanto. Diz também de uma proliferação de discursos sobre um desejo e um amor que se eleva pela espera, que cresce em importância justamente pela sua não concretização. Foucault (1988) é prolífico em abordar esse dispositivo da sexualidade que não meramente silencia, mas diz e diz muito, reforçando formas adequadas de amor e patologizando outras as delegando ao discurso médico. Assim, mesmo que as sexualidades dissidentes apareçam, elas não necessariamente são tratadas em regime de igualdade em relação à norma cisheterossexual. Como, de fato, não são em *Shadow and Bone*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existiu um vazio inerente aos domingos durante quase todo o percurso de produção desta pesquisa. Até uns 24 anos, não lembro de *sentir falta* de um namorado. Os finais de semana se apertavam entre saídas com amigos, faxina, visitas à família e algum estudo. Mas então eu estava a 318,3 km da minha cidade, começando meu mestrado no interior do estado sem conhecer ninguém lá. Depois, o doutorado me levou ainda mais longe, e então eu estava a 1713,6 km de casa, isolada em meio à pandemia de Covid-19.

Não existe mais voltar para casa. Deixei voluntariamente a casa de minha mãe aos 19 anos para morar sozinha na capital e, desde então, nunca mais voltei. A única casa possível é a que construo dia a dia e que, eventualmente, a carreira na pesquisa desloca geograficamente para a manutenção econômica da vida.

Desde a infância, procurei companhia em livros e séries de TV. Tive os privilégios e os prejuízos do ócio de uma filha única em uma família em que todos os adultos precisavam se ausentar para trabalhar. Na graduação, escrevi uma monografia analisando o arco do personagem Jaime Lannister em *Game of Thrones* (Xavier, 2015) e, no mestrado, uma dissertação explorando como as relações de gênero aparecem no consumo do que me referi como *sagas fantásticas* (Xavier, 2019).

Ainda que tenha trocado de escola quatro vezes na infância, construir amizades pode ser muito mais difícil na vida adulta. Foi difícil construir uma casa e uma nova rotina enquanto tentava acompanhar o ritmo das disciplinas e demais demandas do doutorado. Foram anos construindo e solidificando as relações com as quais hoje sinto que posso contar nesse novo lugar que criei para mim.

Mas pouco importa o quão desafiador pode ser perseguir uma carreira e/ou se deslocar para descobrir novas vivências. Há uma infantilidade inerentemente associada à falta de experiência como esposa e como mãe. O que nos conduz de volta a sentença de abertura desta tese: resistir a tornar-se *mulher*, é como resistir a se tornar *adulta*. E quanto mais velhas ficamos, mais repreensíveis e ameaçadoras se tornam nossas inconformidades de gênero – que invariavelmente se acumulam ano após ano, conforme entendemos que nem se quiséssemos, poderíamos nos tornar uma mulher *ideal*.

Há pessoas para quem a feminilidade não está necessariamente encarnada num corpo biologicamente definido, mas que ainda assim incorpora uma distribuição desigual de atributos ditos femininos e masculinos. Haveria um feminino a ser resgatado entre as

culturasmasculinistas pelas quais circulamos, que delegam uma posição inferior ao trabalho reprodutivo e às práticas do cuidado atribuídas as mulheres.

O individualismo tenaz ao qual o capitalismo tardio nos impulsiona precisa, de fato, ser enfrentado. Mas se me dizem que para reivindicar melhores condições de existência precisamos nos unir como mulheres, e que mulheres são seres que agrupam características atribuídas a um feminino cuja a heterossexualidade e a maternidade são dois de seus principais marcadores, não contem comigo. Estamos fadadas a sermos insuficientes enquanto perseguirmos e alicerçarmos nossos movimentos nesse lugar *ideal* cujos termos nos precedem enquanto indivíduos. Rejeitamos o individualismo porque ele conduz a nossa extinção como espécie, não porque masculiniza nossa cultura. Por isso, o que abre e atravessa toda a escrita apresentada aqui é o gênero como o que se coloca em ato, não como uma sentença (Butler, 2019). Assim como outras das categorias que organizam e hierarquizam as sociedades modernas, ele apenas *se pretende* neutro, universal e a-histórico. E sem desvelar a artificialidade dos atributos conferidos a ele, nada do que produzimos aqui seria possível.

Como nos dizem Rich (2010) e Wittig (1980), a heterossexualidade nos impulsiona em direção aos homens e à formação da família nuclear, subalternizando as relações entre mulheres. Historicamente, a literatura para jovens atua para a elevação do amor conjugal e heterossexual. Mas ainda que a literatura *Young Adult* dos Estados Unidos dê vazão à publicação em larga escala a histórias de amor, ela evita o sexo (Cart, 2010), o que verificamos também em *Sombra e Ossos*, o romance que dá origem ao Grishaverso de Leigh Bardugo. Mesmo entre a profusão discursiva sobre o amor romântico e cisheteronormativoque a ficção para jovens põe em circulação, as imagens do sexo e as suas práticas seguem guardadas à relativa distância das vistasde leitores e consumidores de séries de fantasia com apelo fantástico. Como Rubin (2017) e Cart (2010) notam, esconde-se o sexo dos jovens muito mais do que a violência.

Como recuperamos neste trabalho, as noções de infância, adolescência e juventude também são históricas (Vincent-Buffault, 1996; Gregorin Filho, 2012; Coelho, 1985), e emergem acompanhadas de prescrições que conferem restrições, cuidados e liberdades– ainda que privilegiando algumas infâncias mais do que outras (Lorde, 2019a; Gonzalez, 2020). Desde a mais terna idade, a ficção regulatória de gênero e a heteronormatividade se impõem de modo a promoverem estímulos e cerceamentos ao exercício das relações eletivas – não regidas pelo Estado, pela fé ou pelos laços de sangue. Entre preservar a inocência sobre o conhecimento do sexo e promover a formação da família nuclear tradicional, se produzem

equilíbrios frágeis do contato possível entre meninos e meninas, homens e mulheres, e pessoas do mesmo gênero; até que o casamento se estabeleça para, pelo menos publicamente, apaziguar afinidades sujeitas a ambiguidades. Temporariamente, e apenas temporariamente, a dita preservação da inocência que fomenta o silêncio sobre a sexualidade permite que se reserve às relações de amizade uma intimidade que será estimulada a desaparecer entre amigos na vida adulta, tornando-se reservada ao casal. Nesse sentido, o padrão heteronormativo de família parece incontornável ao nosso debate sobre as relações eletivas, assim como as prescrições de gênero e sexualidade no controle sobre como os corpos podem ou não se colocar em relação. Como dissemos, a heteronormatividade impulsiona as mulheres para os homens *mesmo que nem sempre essas relações sejam satisfatórias para elas*. E ainda que muitas se esforcem para manterem seus relacionamentos, a separação e o abandono conjugal são também ameaça de solidão em uma organização social que subalterniza os vínculos eletivos em comparação aos laços conjugais e familiares.

A amizade parece apenas um preâmbulo para o amor ou um conforto momentâneo entre decepções românticas também na primeira temporada de *Shadow and Bone*, adaptação dos romances *Sombra e Ossos* e *Six of Crows:* Sangue e Mentiras, de Leigh Bardugo. Ainda assim, a infância e a juventude têm o potencial de perturbar a hierarquia entre as amizades e o casal proposta pelos arranjos sociais modernos para a vida adulta.

Como Coelho (1985) e Stam (2006) demonstram, podemos encarar a adaptação como transposição entre tempos, e não exclusivamente como transposição entre mídias. Edições de uma mesma obra em um mesmo meio e idioma podem contemplar textos diferentes como resposta ao tempo da publicação. Assim, mesmo que lidemos com materialidades diferentes e entendamos que os modos de narrar de cada repercutem sobre suas produções (assim como os seus meios de transmissão e consumo), buscamos pensar também como o tempo entre uma obra e outra atua para que emerjam os sentidos que cada uma dá a ver.

Ao atualizar e expandir o universo a que Leigh Bardugo dá origem na trilogia Grisha e na duologia Ketterdam, a adaptação de *Sombra e Ossos* como um original *Netflix* adere às estratégias de diferenciação da empresa frente à produção televisiva *broadcast* tradicional dos Estados Unidos (Jenner, 2018). Há, nesse sentido, um apelo à diversidade de gênero, sexualidade, lugar e raça de modo a visibilizar diferentes protagonismos (Pedro, 2022).

A incorporação dos atributos físicos de Jessie Mei Li, que interpreta Alina, à narrativa da personagem adiciona também uma nova camada ao enredo, favorecendo que discussões raciais se incorporem à trama, mesmo que de modo superficial. Ainda assim, essa mudança

promovida pela série permite atentarmo-nos ao ridículo de criar narrativas em que meninas dentro da maioria dos padrões considerados valorizáveis aparecem solitárias e isoladas sem motivo aparente, naturalizando a união heterossexual como via natural para o pertencimento.

Se os *contos de fadas* como retratados durante décadas pela Disney serviram para propagar as narrativas de meninas indefesas à espera de príncipes encantados, as ficções fantásticas endereçadas a meninas exploram universos de opções afetivo-sexuais ao colocá-las entre triângulos amorosos e as dotam de poderes únicos e essenciais aos seus universos. Na contramão dessas rupturas com esquemas narrativos tradicionais, temos a continuidade de personagens e elencos majoritariamente brancos, heteronormativos, com corpos dentro de certos padrões de aparência e capacidade, privilegiando pessoas magras e sem deficiência.

Embora se possa defender que o alcance transnacional de produções como as da *Netflix* pode contribuir para a visibilidade sobre práticas e identidades não aceitas e até legalmente sentenciáveis em alguns territórios (Pedro, 2022; Zurian; García-Ramos; Vázquez-Rodríguez, 2021), a adesão a esses discursos pode acabar por ocultar que a categorização e hierarquização das identidades de gênero e sexualidade é produto da modernidade (Lugones, 2020) que se impôs também em territórios cuja classificação dos sujeitos através dessas categorias poderia nem existir antes da colonização (Oyewùmí, 2021). Por mais que o eurocentrismo moderno ofereça padrões que se pretendem totalizantes, neste trabalho sabemos formas de localizá-los, de procurar e de reconhecer a variabilidade de seus arranjos ao longo da história.

Mesmo que sexualidades dissidentes estejam contempladasem *Shadow and Bone*, as hierarquias do sexo são respeitadas, de modo a visibilizar o recato e a espera como aspectos de valorização do amor e do sexo. Isto é, em tela, à exceção de Alina e Nina, estabelecem trocas físicas ou fazem insinuações sexuais apenas personagens gay/bi/lésbicas (Jesper, Dima, Nadia, Fedyor, Ivan) e/ou vilanizadas (Darkling, Zoya, Ivan). Ainda, a aproximação de Alina e de Nina da *pessoa errada* oferece experiências apenas temporariamente prazerosas e satisfatórias durante a primeira temporada da série.

Apesar de Alina, Inej e Nina dividirem o protagonismo com Maly, Kirigan, Kaz e Jesper na adaptação, as principais figuras de poder do universo Grisha são homens e as relações mais íntimas que elas mantêm são com homens. A juventude como tempo da amizade seria reservada, assim, a personagens ainda mais jovens do que elas, como preâmbulo à perda da inocência para a descoberta do amor conjugal e seus prazeres – que

deverão ser acessados apenas após a espera e o sacrifício necessários para elevar o sexo como prática.

Assim, a heteronormatividade como chave analítica para pensar a amizade e como ela é afetada pelas políticas de Estado modernas é uma de nossas contribuições para a pesquisa em gênero e sexualidade. Mas ainda que a ascensão da família nuclear burguesa atue para afrouxar os laços de comunidade entre os sujeitos, resistimos. Como sinaliza a falta de nome do pai no registro de nascimento de 172,2 mil crianças brasileiras nascidas em 2023, a família tradicionalé mais idealizada do que real[82]. Enquanto o número de nascimentos decresce no país e chega ao menor patamar desde 1977, também aumenta a idade média das pessoasa daremà luz ao seu primeiro bebê[83]. A exclusão familiar que atinge parte da população LGBTQIAPN+ e as formas de relacionamento não normativas também abrem espaço para outras configurações familiares e de afeto.

Mulheres em que se interessam por homens têm usado as plataformas de mídias sociais para discutir a experiência de tirar um período sabático de se relacionar. O termo *boysober* é atribuído à comediante estadunidense Hope Woodard e acaba por estimular a descentralização dos relacionamentos românticos na vida dessas mulheres[84], podendo incluir o celibato ou não. Na Coreia do Sul, o movimento 4B tem uma nomenclatura um pouco mais específica sobre suas diretrizes: não namorar (Biyeonae), não ter relações sexuais heterossexuais (Bisekseu), não casar (Bihon) e não ter filhos (Bichulsan)[85].

Que implicações escolher conscientemente não buscar um parceiro pode ter na vida de uma pessoa? E como será poder compartilhar de uma rede com esse objetivo em comum, ainda que apenas temporariamente?Será que os próximos relacionamentos românticos dessas pessoas serão modificados por essa experiência? De quais formas?

Ainda que as masculinidades normativas e a discriminação de gênerosejam componentes essenciais e indissociáveis ao surgimento dos movimentos *boysober* e 4B, voltar

[82] Disponível em: https://www.conjur.com.br/2024-jan-02/brasil-registrou-mais-de-1722-mil-criancas-sem-nome-do-pai-em-2023/. Acesso em: jan 2024.
[83] Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/39560-em-2022-numero-de-nascimentos-cai-pelo-quarto-ano-e-chega-ao-menor-patamar-desde-1977. Acesso em: mar 2024.
[84] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/noticia/2024/02/09/celibataria-nao-boysober-comediante-faz-sucesso-relatando-casos-que-a-levaram-a-ficar-um-ano-sem-sexo.ghtml. Acesso em: ago. 2024.
[85] Disponível em: https://sites.ufpe.br/cea/2023/12/19/artigo-de-opiniao-movimento-feminista-4b-da-coreia-do-sul-uma-explicacao/. Acesso em: ago. 2024.

um olhar mais consciente para os relacionamentos pode beneficiar pessoas em todo tipo de relação. A violência não é exclusividade nem dos homens, nem do Estado.

Ao dispor sobre uma pedagogia heteronormativa de gênero e sexualidade na literatura e ficção seriada televisiva que impulsiona meninas em direção ao amor romântico na conquista de pertencimento, não pretendemos negar as formas como a amizade tem de se exercer e se perpetuar nas vidas das pessoas. E o senso de comunidade e solidariedade tende a ser ainda mais necessário onde se diz que "o Estado não chega". Embora esta seja uma expressão comum, quando vivemos em um país que dispõe de um Sistema Único de Saúde (SUS) gratuito e que se responsabiliza pela vigilância sanitária, controle epidemiológico, vacinação e distribuição de medicamentos, além daatenção hospitalar, entre outros, os lugares onde "o Estado não chega" provavelmente são menos do que a frase pode dar a entender.

De toda forma, não queremos e nem devemos limitar uma história da amizade ao que prescrevea norma ou ao que uma elite ilustrada registrou sobre suas experiências em um tempo e em um lugar específico. Mas esperamos, de toda forma,contribuir para elucidar como o discurso heteronormativo da família opera de modo a fragilizar a associação entre pessoas, especialmente meninas e mulheres, assim como a difusão de formas mais comunitárias de vida.

Se, em certo sentido, esta é uma tese contra a família, sabemos que dependemos de sua institucionalidade para obter certos acessos legalmente. Se o Estado precisa estar à parte das uniões afetivo-sexuais para conceder direitos, que reconheça legalmente as identidades e relacionamentos de pessoas LGBTQIAPN+ nos mesmos termos que faz com as demais.

Produzimos essa tese também em um momento de crise para os serviços de *streaming* audiovisual. O modelo encontra dificuldades para se tornar economicamente sustentável, o que a Greve de Atores e Roteiristas de Hollywood em 2023 colocou em evidência. Se as estratégias de lançamento dos programas originais tanto da HBO quanto da *Netflix* foram de se diferenciarem da televisão *broadcast* pelo apelo ao controverso e à diversidade, as produções dramáticas sul-coreanas, japonesas ou chinesas (doramas) e as novelas turcas têm ocupado os catálogos dos *streamings* e captado atenção em plataformas como o TikTok. Se outrora, diante o aumento da oferta de programação televisiva, uma produção ficcional mais inclusiva tornou-se uma estratégia de diferenciação mais econômica do que tentar transpor uma qualidade de produção cinematográfica para a televisão, a boa recepção de doramas e novelas turcas no Brasil parece apontar também para uma ampla aceitação de formas mais

tradicionais e conservadoras de apresentar os relacionamentos entre homens e mulheres, inclusive removendo outras identidades e sexualidades da equação.

Por fim, a segunda temporada de *Shadow and Bone* acabou se tornando sua última, incluindo a série na lista de cancelamentos da *Netflix* após a greve de Hollywood em 2023. Lançada em 16 de março de 2023, a série trouxe eventos que seriam dignos de figurar em nossas análises, como o surgimento de dois novos relacionamentos LGBTQIAPN+:um entre Jesper Fahey e Wylan Van Eck (Jack Wolfe), novo membro da Gangue dos Corvos, e outro entre a Grisha Nadia Zhabin e a corsária Tamar Kir-Bataar (Anna Leong Brophy). Inej deixa Kaz, pois ele ainda não se recuperou dos traumas de infância que não permitem a eles se tocarem. Diferentemente do que acontece nos livros, em que Alina termina a trilogia Grisha abrindo mão de seus poderes para envelhecer com Maly, após derrotar o Darkling na série, Alina reivindica poderes mais obscuros para trazer Maly de volta da morte, e ele sente necessidade de colocar em perspectiva seu relacionamento com ela, optando por partir para viver como corsário por tempo indeterminado. Genya e Alina se reconciliam e consolidam sua relação amistosa com Zoya. Juntas, as três Grishas se tornam as responsáveis pelo Segundo Exército do novo Rei de Ravka, Nikolai Lantsov.

A pesquisa termina porque precisa acabar. Porque seria impossível abordar tudo que nos mobiliza e instiga com a profundidade e cuidado necessário no tempo disponível. Porque há outras pesquisas a serem feitas e para as quais esperamos que esta possa ser de alguma ajuda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALZAMORA, Geane; ZILLER, Joana; D'ANDREA, Carlos. Mídia e dispositivo: uma aproximação. *In*: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane. **Textualidades midiáticas.** Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018. p. 17-34.

ANDERSEN, Christian Hans. A Menina dos Fósforos. *In*: **Um Tesouro de Contos de Fadas.** Transedition Limited: Oxford, 1994, p. 61-70.

ANZALDÚA, Gloria. La prieta. *In*: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda:** Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Ism Press, 1988. p. 157-171.

BARDUGO, Leigh. **Crooked Kingdom:** vingança e redenção. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2017. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. **Ruína e Ascensão:** a conjuradora do sol vive. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2015. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. **Six of Crows:** sangue e mentiras. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2016. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. **Sol e Tormenta:** a escuridão nunca morre. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2014. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. **Sombra e Ossos**. São Paulo: Planeta, 2021.

BIANCHINI, Maíra. **"Não é TV":** Estratégias comunicacionais da HBO no contexto das redes digitais. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

BIANCHINI, Maíra. De I Love Lucy à Lost: Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Norte-Americanas. **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2010, p. 1–15.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In:* (ORG.), Heloisa Buarque de Hollanda. **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: Candido, Antonio *et al*. **A personagem de ficção.**São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 51-80.

CART, Michael. **Young adult literature**: from romance to realism. Chicago: American Librery Association, 2010. (Recurso digital).

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Netflix, Discursos de Distinção e os Novos Modelos de Produção Televisiva. **Contemporânea** | *Comunicação e Cultura*, v. 14, n. 2, 2016, p. 193–209.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina; Ferreirinho, Gabriel. Dramas televisivos de prestígio e masculinidade. **Comunicação & Inovação**, v. 20, n. 44, 2019, p. 76–94.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo**. São Paulo: Quíron, 1985.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2020. Recurso eletrônico.

COUTINHO, Lúcia Loner. **A vida adolescente levada a sério: identidade teen e cultura das séries.** 2016. 276 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, *[S. l.]*, v. 1989, n. 1, 1989. DOI: 10.4324/9781315631011-38.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Lisboa: Gradiva, 2019.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FARR, Brittany. Seeing Blackness in Prison: Understanding Prison Diversity on Netflix's Orange Is the New Black. In: MCDONALD, K.; SMITH-ROWSEY, D. (Eds.). **The Netflix Effect:** Technology and Entertainment in the 21st Century. New York: Bloomsbury, 2016. p. 155-169.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade.** 1996. 300 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano:** Ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil:** adolescência, cultura e formação de leitores. Melhoramentos, 2012. Edição digital Simplíssimo Livros.

HALBERSTAM, J. **Masculinidad femenina**. Barcelona – Madrid: Egales Editorial, 2008.

HALBERSTAM, Jack. **The Queer Art of Failure**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

JENNER, Mareike. **Introduction: Netflix and the Re-invention of Television**. Cambridge: Palgrave Macmillan, 2018.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos:** Ensaio de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. 152 p.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. *In:*(ORG.), Heloisa Buarque de Hollanda. **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEAL, Bruno Souza. De que falamos quando falamos de "televisão"? Alguns desafios aos estudos de televisualidade no Brasil. *In*: **Da televisão às televisualidades:**continuidades e rupturas em tempos de múltiplas plataformas. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, v. 1, 2020, p. 31–44.

LEAL, Bruno. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. *In*: LEAL, Bruno; Carvalho, Carlos Alberto; Alzamora, Geane. **Textualidades midiáticas.** Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018. p. 17-34.

LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto. Aproximações à instabilidade temporal do contexto. **Revista FAMECOS**, v. 24, n. 3, 2017.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In:* (ORG.), Heloisa Buarque de Hollanda. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.

LOTZ, Amanda D. **Redesigning Women:**Television after the Network Era. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In:* (ORG.) Heloisa Buarque de Hollanda. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. Recurso digital.

MESSA, Márcia Rejane P. **As mulheres só querem ser salvas:** Sex and the City e o pós-feminismo. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. PUC-RS, 2006.

MITTELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York and London: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZes**, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 29–52, 2012.

MORAGA, Cherríe. La güera. *In*: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda:** Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Ism Press, 1988, p. 19-30.

MORAGA, Cherríe; Castillo, Ana. **Esta puente, mi espalda:** Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Ism Press, 1988.

MORALES, Rosario. Todas corremos la misma suerte. *In*: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda:** Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Ism Press, 1988, p. 82-88.

NAVARRO, Pablo Pérez. **Del texto ao sexo:** Judith Butler y la performatividad. Barcelona-Madrid: Editorial EGALES, 2008.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **A inveção das Mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEDRO, Josep. Descubriendo Netflix: identidad de marca y representaciones de la diversidad. **Revista de Comunicación**, Piura, v. 21, n. 2, 2022, p. 179-196.

PUWAR, Nirmal. **Space Invaders:** Race, Gender and Bodies Out of Place. Oxford-New York: Berg, 2004.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades**, Natal, v. 4, n. 05, 27 nov. 2010.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo, Ubu Editora, 2017.

SEGATO, Rita. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. **Sociedade e Estado**, v. 12, n.02, p. 235–262, 1997. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/44155. Acesso em dez. 2022.

SERELLE, Marcio. A adaptação como ficção expandida na série contemporânea. **MATRIZes**, v. 17, n. 1, p. 21–36, 2023.

SHADOW AND BONE [série de TV]. Temporada 1. 8 episódios. Showrunner: Eric Heisserer. EUA: Netflix, 2021. Colorido. Legendado.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, 2014.

SILVERSTONE, Roger. Prefácio à edição da Routledge Classics. In: WILLIAMS, Raymond. **Televisão:** tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 13-18.

SMITH, Barbara. Epílogo. *In*. MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**. San Francisco: Ism Press, 1988, p. 187-190.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19–53, 2006.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. **Da Amizade**: Uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Tradução: Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016.

WITTIG, Monique. **O Pensamento Hétero**. 1980. Disponível em: https://we.riseup.net/assets/134062/Wittig,+Monique+O+pensamento+Hetero_pdf.pdf. Acesso em: 1 out. 2021.

XAVIER, Kellen C. **Gênero no consumo de sagas fantásticas no Brasil**. 2019. Dissertação - (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2019.

XAVIER, Kellen C. **Jaime Lannister e o monomito em Game of Thrones**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso - (Graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

YAMADA, Mitsuye. La invisibilidad es um desastre innatural. *In*: Moraga, Cherríe; Castillo, Ana. **Esta puente, mi espalda:** Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Ism Press, 1988, p. 47-54.

ZILLER, Joana; BARRETOS, Dayane C. 2020. Lésbicas também transam: disputas sobre a visibilidade das lesbianidades no Instagram. *In:* Encontro Anual da Compós, XXIX, Campo Grande, 2020. *Anais*...**1**:1–25.

ZURIAN, Francisco A.; GARCIA-RAMOS, Francisco-José; VAZQUEZ-RODRIGUEZ, Lucía-Gloria. Transnational Dissemination of Discourses on Non-normative Sexualities through Netflix: the Sex Education Case (2019-2020). **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, v. 18, e8041, 2021.