

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

THAÍS FONSECA BRUNELLI

**REFLEXÕES SOBRE NARCISISMO MATERNO:**  
ANÁLISE DA SÉRIE AMERICANA *SHARP OBJECTS*

Viçosa - MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo

2022

THAÍS FONSECA BRUNELLI

**REFLEXÕES SOBRE NARCISISMO MATERNO:**  
ANÁLISE DA SÉRIE AMERICANA *SHARP OBJECTS*

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Ramalho  
Procópio Xavier

Viçosa - MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo

2022



Universidade Federal de Viçosa  
Departamento de Comunicação Social  
Curso de Comunicação Social -  
Jornalismo

Monografia intitulada *Reflexões sobre narcisismo materno: Análise da série americana Sharp Objects*, de autoria da estudante Thaís Fonseca Brunelli, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Mariana Ramalho Procópio Xavier –  
Orientadora

Curso de Comunicação Social - Jornalismo da  
UFV

---

Prof. Dr. Henrique Moreira Mazetti

Curso de Comunicação Social - Jornalismo da  
UFV

---

Prof. Dr. Rennan Lanna Martins Mafra

Curso de Comunicação Social - Jornalismo da  
UFV

Viçosa, 14 de dezembro de 2022.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, ao meu grande amigo Caio, quem, sem dúvidas, tornou a minha trajetória na faculdade um pouco mais leve e me rendeu os melhores momentos nesses longos anos de UFV. Saiba que a nossa parceria me dá forças para continuar dia após dia.

Agradeço à Gladys, Lúcia, Ida e Marcela pela contribuição financeira ao longo desta jornada que chamamos de vida. Valorizo os esforços feitos para me ajudar a conquistar uma boa formação profissional e pessoal, ainda que uma pandemia tenha tentado nos destruir no meio do caminho.

Aos meus professores do curso de Comunicação Social, em especial à Mariana Procópio, que foi, acima de tudo, uma amiga e confidente durante a minha graduação. Não tive sequer um momento em que pensei não poder contar com o acolhimento e orientação de sua parte.

Agradeço também aos professores Henrique Mazetti e Rennan Maфра pelo suporte e envolvimento neste trabalho e em outros tantos durante o curso.

Não posso me esquecer de Mariana Bretas e Kátia Fraga que muito me ensinaram sobre ter um olhar crítico e participar efetivamente de projetos com a comunidade viçosense.

A todos os meus professores do curso de Jornalismo, obrigada por terem me proporcionado uma formação crítica e terem me ajudado a ver o mundo sob óticas de alteridade e respeito ao próximo.

CELIN teachers, não me esqueci de vocês! Vagner, Edmundo, Jardel, Dálit e Jun, desejo que vocês sejam amplamente reconhecidos pelo trabalho maravilhoso que desenvolvem no CELIN. Obrigada por todos os ensinamentos!

À Helem pelo amor e parceria de mais de uma década. Só nós sabemos como foi difícil chegar até aqui e finalmente conquistarmos tudo que desejamos.

A todos os meus amigos sobre os quais não terei a oportunidade de contar as histórias divertidas, perrengues, dores e amores que passamos ao longo desses meus 26 anos. Isabella, Leandro, Fábio, Janaína, Luan, Scarlett, Cássia e outros tantos que moram no meu coração. A amizade de vocês me prova que é possível amar e ser amada.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos profissionais da saúde que me acompanharam ou ainda acompanham durante a minha jornada. Gilmara, Igor, Cecília, Gersica,

Anne, Wagner e os demais que se compadeceram das minhas enfermidades e se disponibilizaram a ajudar. Graças a vocês, continuo viva e alcançando novos voos.

## RESUMO

O narcisismo materno patológico oferece sérios prejuízos para o ambiente familiar colocando em risco a saúde física e mental dos filhos, cônjuges, irmãos e demais familiares da narcisista. Por essa razão, este trabalho pretende analisar como o narcisismo materno impacta o seio familiar utilizando o estudo de caso como estratégia de pesquisa científica. Para isso, analisa-se a série norte-americana *Sharp Objects* e como ela retrata a mãe narcisista a fim de compreender a dinâmica nos lares afetados pelo transtorno. A Análise de Conteúdo compõe a metodologia de pesquisa escolhida para o estudo acerca do seriado televisivo. O referencial teórico que deu suporte à investigação discute aspectos históricos e culturais da televisão norte-americana, os papéis sociais e sexuais das mulheres e as implicações do narcisismo materno. Tendo em vista os resultados obtidos neste trabalho, é possível identificar representações que exibem arquétipos do comportamento narcisista com base na conduta da personagem analisada.

**Palavras-chave:** maternidade; narcisismo; representações sociais; seriados de televisão; Sharp Objects.

## ABSTRACT

Pathological maternal narcissism offers serious damage to the family environment, endangering the physical and mental health of the narcissist's children, spouses, siblings and other family members. For this reason, this work intends to analyze how maternal narcissism impacts the families, using the case study as a scientific research strategy. For this, the American series *Sharp Objects* is analyzed and how it portrays the narcissistic mother in order to understand the dynamics in homes affected by the disorder. Content Analysis composes the research methodology chosen for the study about the television series. The theoretical framework that supported the investigation discusses historical and cultural aspects of American television, the social and sexual roles of women and the implications of maternal narcissism. Considering the results obtained in this work, it is possible to identify representations that exhibit archetypes of narcissistic behavior based on the behavior of the analyzed character.

**Keywords:** motherhood; narcissism; social representations; TV shows; Sharp Objects.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura – 1.....	37
Figura – 2.....	39
Figura – 3.....	41
Figura – 4.....	43
Figura – 5.....	44
Figura – 6.....	46
Figura – 7.....	48
Figura – 8.....	50

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>CAPÍTULO 1 – DISCUSSÕES SOBRE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E NARCISISMO MATERNO.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1</b>	<b>Representações Sociais.....</b>	<b>13</b>
<b>1.2</b>	<b>Papeis sociais e sexuais e a relação com o amor materno.....</b>	<b>15</b>
<b>1.3</b>	<b>Transtorno de personalidade narcisista e a maternidade.....</b>	<b>17</b>
<b>1.4</b>	<b>O narcisismo e a síndrome de Munchausen por procuração.....</b>	<b>21</b>
<b>1.5</b>	<b>As mídias e a difusão das representações em torno da figura materna.....</b>	<b>22</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 2 – OS SERIADOS DE TV NORTE-AMERICANOS: ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS.....</b>	<b>24</b>
<b>2.1</b>	<b>A chegada dos seriados de TV à programação norte-americana.....</b>	<b>26</b>
<b>2.2</b>	<b>Século XXI: Novos anos dourados das séries de televisão.....</b>	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 3 – ANÁLISE QUALITATIVA DA SÉRIE <i>SHARP</i> <i>OBJECTS</i>.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1</b>	<b>Categoria 1: Distanciamento emocional.....</b>	<b>38</b>
<b>3.2</b>	<b>Categoria 2: Descrédibilização, Desvalorização e Exposição negativa.....</b>	<b>40</b>
<b>3.3</b>	<b>Categoria 3: Idealização não cumprida.....</b>	<b>41</b>
<b>3.4</b>	<b>Categoria 4: Infantilização.....</b>	<b>43</b>
<b>3.5</b>	<b>Categoria 5: Preocupação com a opinião alheia.....</b>	<b>45</b>
<b>3.6</b>	<b>Categoria 6: Comparação entre filhos.....</b>	<b>47</b>
<b>3.7</b>	<b>Categoria 7: Culpabilização do outro.....</b>	<b>48</b>
<b>3.8</b>	<b>Categoria 8: Dependência e controle.....</b>	<b>49</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>52</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>54</b>
	<b>ANEXO 1.....</b>	<b>58</b>
	<b>ANEXO 2.....</b>	<b>61</b>
	<b>ANEXO 3.....</b>	<b>63</b>

<b>ANEXO 4.....</b>	<b>65</b>
<b>ANEXO 5.....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXO 6.....</b>	<b>67</b>
<b>ANEXO 7.....</b>	<b>69</b>
<b>ANEXO 8.....</b>	<b>71</b>
<b>ANEXO 9.....</b>	<b>73</b>
<b>ANEXO 10.....</b>	<b>75</b>
<b>ANEXO 11.....</b>	<b>79</b>
<b>ANEXO 12.....</b>	<b>81</b>
<b>ANEXO 13.....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO 14.....</b>	<b>85</b>
<b>ANEXO 15.....</b>	<b>91</b>

## INTRODUÇÃO

De certo, aqueles que decidem discutir o universo feminino e materno buscam por uma grande aventura. Cientes ou não da jornada inquietante que está no caminho das feminilidades, fato é que estudar as representações sociais e seu impacto no “ser mulher”, em “como ser mulher” e “como ser mulher e mãe” não é uma tarefa fácil.

Para enveredar no campo das representações sociais, este trabalho conta com a contribuição do teórico Serge Moscovicie e de estudos baseados em sua obra realizados *a posteriori*. Ao passo que as representações sociais são explicadas e compreendidas, o rumo desta aventura se estreita e vai em direção às representações sociais da maternidade.

Nessa lógica, Elisabeth Badinter (1985) tem uma grande contribuição com seu trabalho sobre o papel social e sexual da mulher ao longo dos séculos. A obra da autora contradiz várias das verdades patriarcais sobre o universo feminino, mostrando que elas não são ou não deveriam ser verdades incontestáveis. Badinter (*op. cit.*) dedica-se a pesquisar sobre o mito do amor materno e, com os dados obtidos, mostra que esse fenômeno ganha relevância a partir das construções sociais de cada sociedade e em diferentes tempos na história.

Mas não basta apenas entender os papéis da mulher e da mãe, visto que é igualmente imprescindível conhecer as estratégias manipuladas pela mídia para que as representações sociais se mantenham consistentes no imaginário social. Dito isso, sabe-se que a televisão é um importante meio de comunicação responsável por disseminar representações sociais nos lares de todo o mundo.

Por esse motivo, este trabalho busca levantar aspectos relativos à influência da TV no fomento das representações sociais – sobretudo da mulher e da maternidade. Como objetivos específicos, definimos: Estudar as representações sociais atreladas aos papéis de gênero e à maternidade, identificar e sistematizar traços narcisistas na construção da personagem Adora Crellin na série *Sharp Objects*.

Desde os primórdios da TV, vemos a humanidade das personagens femininas sendo reprimida, o que atribuo a uma regulação dos papéis de gênero nas obras televisivas. Nesse sentido, é possível notar que o gênero feminino está frequentemente relacionado à ingenuidade, ternura, delicadeza e a um desígnio, supostamente inato, a cuidar da casa e dos filhos, numa atmosfera de silenciamento e subjugação.

Quando se fala em maternidade, a hegemonia da narrativa sobre o amor incondicional da mãe determina o que, quando, por que e como sentir. Porém, os seres humanos são complexos e dotados de inúmeros sentimentos, alguns dos quais não sabemos sequer como

definir. São vários contextos que podem colocar uma pessoa na condição de mãe, mesmo quando ela não deseja estar neste papel. Por esse motivo, conjecturando as tantas possibilidades que compõem a subjetividade da figura “mãe”, vamos de encontro ao perfil das mães narcisistas.

O conceito de narcisismo origina-se na figura mitológica de Narciso: “O auto admirador”. Encantado pela própria imagem, Narciso apaixona-se pelo seu reflexo nas águas de um rio e lá permanece até morrer de fome e sede. Assim como o personagem da mitologia grega, os indivíduos com personalidade narcisista são o centro do seu próprio universo e tentam provar a si e aos outros que são perfeitos. Por vezes, não se preocupam com o preço pago para alcançar a perfeição (ENGELKE, 2016).

Durante a pesquisa sobre a temática do narcisismo materno, realizamos buscas nas plataformas SciELO, CAPES e Google Acadêmico utilizando a palavra-chave “narcisismo materno”. A plataforma SciELO não apresentou nenhum resultado, enquanto o Portal de Periódicos da CAPES identificou 7 artigos no período de 2012 a 2022. No Google Acadêmico, apesar de um vasto número de pesquisas mencionar o narcisismo materno, as contribuições são, em sua totalidade, da área da Medicina e da Psicologia, especificamente com o viés psicanalítico.

Tais pesquisas diferem da minha proposta, uma vez que tenho como objetivo analisar como o narcisismo materno se manifesta a partir de uma produção audiovisual. O presente estudo parte de um levantamento acerca do componente narcísico revelado na identidade materna. Nesse sentido, busco responder as questões: “Como o narcisismo materno é retratado na série *Sharp Objects*? Como os impactos desse transtorno de personalidade são representados nas relações familiares da série?”

*Sharp Objects* narra a história de uma família residente de Wind Gap [cidade fictícia], nos Estados Unidos: A família Crellin. Durante os oito episódios da minissérie, a matriarca Adora ganha destaque no papel antagônico ao imprimir todos os seus esforços para prejudicar a saúde física e mental de todos os seus familiares – em especial, da primogênita Camille. Até o momento, das produções audiovisuais que conheço, essa é a que mais se aproxima da realidade nos lares comandados por narcisistas.

Para responder às questões de pesquisa, utilizo a estratégia do estudo de caso e me inspiro na metodologia da Análise de Conteúdo em busca de estudar e analisar a minissérie norte-americana *Sharp Objects*. Dessa forma, o trabalho inova quando não foca demasiado nos conceitos e suas aplicações e, sim, na forma empírica que o transtorno se manifesta, dando luz

a uma clareza de entendimento até mesmo para pessoas leigas no assunto. Assim sendo, pretendo que esta pesquisa chegue em quem precisa sem apresentar grandes dificuldades.

Ademais, urge a necessidade de apresentar e discutir a temática da mãe narcisista, expondo a realidade como ela é: “Nem todas as mães estão necessariamente em condições saudáveis para administrar suas relações dentro da família”. Não somente, é preciso entender as raízes que levam a este cenário, frequentemente perpassado por gerações.

Na ordem pessoal, considero que esta produção auxilia a mim e aos meus familiares, que convivemos com o transtorno no nosso dia a dia. Filha de mães narcisistas, demorei anos para identificar a tortura psicológica na qual fui colocada. Quando aprendi que, acima de tudo, somos vítimas de um comportamento nocivo e de sentimentos abrasivos, pude trilhar o meu caminho pela liberdade, e é o que espero para todos que se encontram neste labirinto de Narciso.

## **CAPÍTULO 1 – DISCUSSÕES SOBRE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E NARCISISMO MATERNO**

Neste capítulo, pretende-se expor e destrinchar o conceito e a relevância das representações sociais, em especial quando relacionadas à maternidade. Em seguida, identifica-se o transtorno de personalidade narcisista na figura materna e seus efeitos nocivos ao relacionamento entre mães e filhos. Por último, aborda-se a mídia enquanto *locus* de representações sociais acerca da maternidade.

### **1.1 Representações Sociais**

Cunhado pelo psicólogo social Serge Moscovici na década de 1960, o conceito das representações sociais surge como uma proposta de análise do subjetivo e das questões vividas pela sociedade. Para Moscovici, a racionalidade científica não deve ser a única fonte de produção dos saberes, de modo que o teórico chama atenção para o saber popular, antes taxado pelos iluministas e marxistas como fruto da irracionalidade. Por esse motivo, Moscovici propõe duas formas para definir o arranjo social em torno do conhecimento, sendo elas a consensual e a científica.

Arruda (2002) explica que, para Moscovici, cada forma de arranjo social gera o seu próprio universo (consensual e reificado). O universo consensual se constitui a partir da conversação informal e do cotidiano. Enquanto o universo reificado se funda no espaço científico, “com seus cânones de linguagem e sua hierarquia interna” (ARRUDA, 2002, p.130).

No meio científico, a especialidade define quem detém o saber, ao passo que no universo consensual, todos podem expor sua visão de mundo sem limites estabelecidos. Para (2002), embora tenham propósitos diferentes, as duas esferas são indispensáveis para a vida humana.

Moscovici iniciou a teorização das representações sociais apropriando-se do conceito de representações coletivas proposto pelo sociólogo Émile Durkheim. Devido à abrangência do conceito de Durkheim - que incluía crenças, mitos, imagens, o idioma, o direito, a religião e as tradições - a Sociologia perdeu o interesse em sua aplicação.

Resgatado pela Antropologia e pela história das mentalidades, o conceito de representações coletivas passou a ser trabalhado com foco no simbólico pela primeira, e na memória, por parte da segunda (ARRUDA, 2002). No entanto, a conceituação não foi o bastante para abarcar a sociedade contemporânea, e é neste momento que Moscovici lança mão da remodelagem do

conceito do sociólogo Durkheim para chegar ao que se conhece hoje como teoria das representações sociais. Nesse sentido, Arruda (2002) discorre sobre as intenções de Moscovici:

Ele caminhou guiado pela necessidade de atualizar o conceito, trazê-lo para as condições de hoje, de sociedades contemporâneas imersas na intensa divisão do trabalho, nas quais a dimensão da especialização bem como a da informação tornaram-se componentes decisivas nas vidas das pessoas e dos grupos. Atualizar significava, ao mesmo tempo, tornar o conceito operacional para ser aplicável em sociedades com essas características, sociedades em que a velocidade da informação não lhes outorga o tempo de sedimentar-se em tradição, nas quais se impõe um processamento constante da novidade, nas quais se conhece por delegação, uma vez que ninguém tem acesso a todo o saber. (ARRUDA, 2002, p. 135).

Para formalizar sua teoria, presente na obra *La Psychanalyse, son image, son public* (Moscovici, 1961), o psicólogo social consultou diversos autores, como Piaget, Lévy-Bruhl e Freud, em busca de suporte para a sua perspectiva sobre a construção do saber e a importância do saber prático (ARRUDA, 2002). Ancorado na contribuição de Piaget sobre o desenvolvimento do pensamento infantil, na lógica não ocidental de Lévy Bruhl e na teoria sexual das crianças de Freud, Moscovici desenvolveu o conceito de representações sociais:

As representações sociais são conjuntos dinâmicos, seu *status* é o de uma produção de comportamentos e relações com o meio, o de uma ação que modifica uns e outros, e não o de uma reprodução [...], nem o de uma reação a um estímulo exterior determinado. [...] são sistemas que têm uma lógica própria e uma linguagem particular, uma estrutura de implicações que se referem tanto a valores como a conceitos [com] um estilo de discurso próprio. Não as consideramos como opiniões sobre nem imagens de, mas como teorias, como ciências coletivas *suigeneris*, destinadas à interpretação e à construção da realidade. (MOSCOVICI, 1974 apud ARRUDA, 2002).

Aberto à criatividade dos pesquisadores, Moscovici deixa brechas para que a conceituação seja fluida. Por isso, partindo do referencial de Oliveira e Werba (1998), Amaral (2005) propõe o conceito de representações sociais como “teorias’ sobre saberes populares e do senso comum, elaboradas e partilhadas coletivamente, com a finalidade de construir e interpretar o real. Por serem dinâmicas, levam os indivíduos a produzir comportamentos e interações com o meio, ações que, sem dúvida, modificam os dois” (OLIVEIRA E WERBA, 1998, p. 105 apud AMARAL 2005). Nesse cenário, a comunicação interpessoal, permeada pela linguagem, pressupõe as representações sociais.

Berger e Luckmann (1995), amparados na proposta de Moscovici, defendem que a linguagem, enquanto componente das representações sociais, está ligada ao senso comum e à

subjetividade dos indivíduos. É na linguagem que os significados e as experiências se debruçam, bem como a subjetividade. Embora a estrutura de sociedade na qual vivemos soe natural por nos ter sido ofertada desde a infância, é na ação da linguagem que a lógica social objetiva se funda (SEARLE, 1995 apud AMARAL 2005).

Segundo (BERGER E LUCKMANN, 1995 apud AMARAL 2005), a linguagem garante que a lógica se superponha à objetividade do mundo social, fazendo, assim, que a 'lógica' atribuída à ordem institucional faça parte do acervo socialmente disponível do conhecimento, tomado como natural e certo. Este acervo encontra na linguagem o veículo para ser transmitido ao longo das gerações.

Isto posto, Swain (2001) afirma que o papel social definido para as figuras feminina e masculina, fundamentado em expectativas individuais e coletivas, encontra nas representações sociais um mundo de proposições valorativas.

## **1.2 Papeis sociais e sexuais e a relação com o amor materno**

Para início de conversa, retoma-se a desintegração do sistema feudal e a gradativa adoção do capitalismo no ocidente em torno dos séculos XIV e XV no período de transição da Idade Média para a Idade Moderna.

Um dos fatores determinantes para a consolidação do capitalismo foi a divisão sexual do trabalho, que definiu as esferas de atividade masculina e feminina. Em consequência disso, os homens dominavam a esfera produtiva e às mulheres restava a esfera reprodutiva. Desse modo, o gênero masculino passa a ocupar funções de valor social agregado, como cargos políticos, religiosos e militares.

Ao longo do tempo, diversos teóricos buscaram confirmar, por meio da autoridade, um suposto caráter inato à governança masculina. Segundo Badinter (1985), Aristóteles foi o primeiro a tentar provar, do ponto de vista filosófico, a autoridade do pai e do marido. A autora (1985) conta qual era a função da mulher do ponto de vista aristotélico:

Semelhante à terra que precisa ser semeada, seu único mérito é ser um bom ventre. Como é dotada de uma frágil capacidade de deliberação, o filósofo deduz logicamente que sua opinião não é digna de consideração. A única virtude moral que lhe reconhecia era a de "vencer a dificuldade de obedecer". Sua honra residia num "modesto silêncio". (BADINTER, 1985, p. 18)

Nesse sentido, Badinter (1985) afirma que a teologia cristã, com suas raízes judaicas, também contribuiu massivamente na tentativa de justificar a autoridade paterna e marital. Prova disso está em Gênesis, o primeiro livro da Bíblia Sagrada. Nele, Deus cria o homem, na figura de Adão, e sua companheira Eva, fruto da costela de Adão. No decorrer da história, Eva foi tentada pela serpente (representação do mal) a comer uma maçã proibida, e após ingerir o fruto, a mulher recebe o título de pecadora. Badinter (1985) faz menção a Gênesis para explicar que as maldições lançadas em Eva pelo seu comportamento irresponsável ditaram a condição futura das mulheres. A escritora (1985) resgata os três atos da trama de Gênesis e reforça que no terceiro, a terceira maldição costuma passar despercebida, mas diz muito sobre a submissão feminina:

Terceiro ato: as maldições. Todos sabemos de cor as duas primeiras, lançadas sobre Eva: "Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor parirás teus filhos." Talvez tenhamos esquecido a terceira, carregada de conseqüências durante dezenas de séculos: "E a tua paixão será para o teu marido, e ele te dominará." O conceito de paixão implica necessariamente as idéias de passividade, de submissão e de alienação que definem a futura condição feminina. Adão, confirmado em seu papel de senhor, foi condenado apenas a trabalhar arduamente e a morrer como Eva... (BADINTER, 1985, p. 19)

Badinter (1985) segue demonstrando que a inferioridade atrelada à mulher encontra razão em proposições teóricas. Novamente na Bíblia Sagrada, São Paulo afirma que o homem deve ter respeito pela esposa, mas ela deve se sujeitar aos desejos do marido “como ao Senhor”. Associa-se, desse modo, a figura do marido à imagem e semelhança de Deus. Nesse interim, a malignidade feminina foi sendo endossada ao longo dos séculos.

Ainda sobre o matrimônio, Badinter (1985) cita a França dos séculos XVII e XVIII e a configuração de casamento da época. À família dos pretendentes importava o dote, a posição social ocupada pelos envolvidos na futura união. Os casamentos não aconteciam por amor, de maneira que apenas no século XIX, a morte de um cônjuge passara a ser motivo de lágrima e sofrimento. “Nesse intervalo de tempo, ter-se-á passado do casamento de conveniência para o casamento de amor” (BADINTER, 1985, p.32).

No século XIX, quando as relações entre cônjuges deixaram de se basear apenas em negociações, o Estado e a Igreja Católica imputaram um novo molde repressivo à representação feminina. Naquele cenário, as mulheres estavam designadas à função primordial de transmitir os valores morais e éticos aos filhos. A reputação da mulher era um bem, de modo que qualquer passo fora da representação social da época, poderia destruir a sua posição hierárquica, fazendo

com que deixasse de ser bem quista. Por esse ângulo, Del Priore (2014) afirma: “A adoção do modelo imposto pela igreja ajudou a construir os papéis femininos no imaginário social. Esposas: mulheres corretas. Concubinas, imorais, que viviam “meretrizmente”, cúmplices de “tratos ilícitos”: as erradas” (PRIORE, 2014, p.20). Com isso, Del Priore (2014) mostra que, ainda naquela época, ter filhos era uma missão de vida. Missão que permanece com mais ou menos força nas representações sociais da contemporaneidade.

No ponto de vista de Badinter (1985), o amor materno sempre existiu, refutando a ideia de surgimento do amor materno no século XVII ou no século XIX. No entanto, isto não quer dizer que tenha sido ou seja uma atitude universal. “[...] Não é só o amor que leva a mulher a cumprir seus "deveres maternais". A moral, os valores sociais, ou religiosos, podem ser incitadores tão poderosos quanto o desejo da mãe” (BADINTER, 1985, p. 11). Nesse sentido, Swain (2001) vai de encontro à proposição de Badinter (1985) quando adentra na discussão de gênero e diz que as composições destes determinam os valores e modelos do corpo sexuado, “suas aptidões e possibilidades, e criam paradigmas físicos, morais, mentais cujas associações tendem a homogeneizar o “ser mulher”, desenhando em múltiplos registros o perfil da verdadeira mulher” (SWAIN, 2001, p.12).

### **1.3 Transtorno de personalidade narcisista e a maternidade**

Tendo em vista que as representações sociais da contemporaneidade ainda associam o amor materno a um componente universal, quando a mãe não o performa, instaura-se um imediato estranhamento social sobre a conduta feminina. Afinal de contas, como pode uma mãe não se importar com o filho? Isto posto, em virtude da complexa teia alimentada entre mãe e filho, o relacionamento entre as partes nem sempre segue um caminho funcional, pelo qual os envolvidos se compreendem enquanto seres distintos em necessidades e em desejos.

Com o início da jornada materna sob a égide de inúmeros estereótipos, a psicanálise tenta explicar a relação entre mãe e filho. Freud introduziu os conceitos da libido narcísica e da libido objetal. No primeiro caso, a libido (pulsão de vida) volta-se para o próprio corpo (libido narcísica), já na segunda categoria, a libido é destinada ao objeto, ao outro (libido objetal). De acordo com o psicanalista, o bebê nasce e experimenta um estado de onipotência, que se esvai na medida em que ele percebe a necessidade do outro por meio da carência de leite e afeto materno, transformando, assim, a mãe em seu primeiro objeto de amor (SOUSA *et al.*, 2019).

Silva (2019) partiu do referencial de Winnicott (1977), sucessor de Freud, para versar sobre a relação de amor instaurada a partir do momento em que a mãe recebe atenção do filho:

Ocorre uma fusão de egos e a gestante olha para a criança como se estivesse olhando para si mesma. Nessa relação entre mãe e filho/as, não existem dois indivíduos, apenas uma única unidade indissociável, o que remete ao narcisismo primário de Freud. Logo, essa fusão não é patológica, mas uma etapa do desenvolvimento da maternidade e da personalidade de mãe (SILVA, 2019, p.18).

No entanto, algumas mães não ultrapassam o período de fusão de egos, fazendo com que seus filhos se tornem verdadeiros espelhos de sua personalidade. Dessa maneira, o filho passa a ser visto como um meio para sanar todas as dificuldades e vazios da figura materna, o que pode culminar em casos de Transtorno de Personalidade Narcisista (TPN).

Segundo o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – DSM-V, para um indivíduo se enquadrar no diagnóstico de Transtorno de Personalidade Narcisista (TPN), ele deve apresentar:

Um padrão difuso de grandiosidade (em fantasia ou comportamento), necessidade de admiração e falta de empatia que surge no início da vida adulta e está presente em vários contextos, conforme indicado por cinco (ou mais) dos seguintes:

1. Tem uma sensação grandiosa da própria importância (p. ex., exagera conquistas e talentos, espera ser reconhecido como superior sem que tenha as conquistas correspondentes).
2. É preocupado com fantasias de sucesso ilimitado, poder, brilho, beleza ou amor ideal.
3. Acredita ser “especial” e único e que pode ser somente compreendido por, ou associado a, outras pessoas (ou instituições) especiais ou com condição elevada.
4. Demanda admiração excessiva.
5. Apresenta um sentimento de possuir direitos (i.e., expectativas irracionais de tratamento especialmente favorável ou que estejam automaticamente de acordo com as próprias expectativas).
6. É explorador em relações interpessoais (i.e., tira vantagem de outros para atingir os próprios fins).
7. Carece de empatia: reluta em reconhecer ou identificar-se com os sentimentos e as necessidades dos outros.
8. É frequentemente invejoso em relação aos outros ou acredita que os outros o invejam.
9. Demonstra comportamentos ou atitudes arrogantes e insolentes. (DSM-V, 2014, p.669-670).

Com base nos escritos da terapeuta Michele Engelke no livro *Prisioneiras do Espelho*, quando narcisistas, as mães são incapazes de estabelecer laços verdadeiros com outras pessoas, pois estas são vistas como objetos de satisfação pessoal da narcisista (ENGELKE, 2016). Para a pesquisadora do narcisismo materno (2016), este ultrapassa o conceito do mito de Narciso,

jovem que se apaixona pelo próprio reflexo e morre de fome e sede por permanecer imóvel frente à sua imagem.

Ainda que se aproprie do mito, o narcisismo materno dificulta as relações a ponto de torná-las insustentáveis, pois a narcisista tem baixo senso de empatia e não reconhece o sofrimento que causa em outras pessoas. Desta maneira, o ciclo tende a se repetir ao longo da vida. Além do mais, não é incomum ver mães narcisistas que sofreram algum tipo de repressão na infância, seja pelos pais ou cuidadores. Inconscientemente, essas mães optaram por perpetuar o ciclo de manipulação narcísica com seus filhos.

Em entrevista ao podcast *À Deriva*, a psicoterapeuta Taryana Rocha explica que a origem e o desenvolvimento de uma mãe narcisista podem acontecer a partir de duas situações, que ocorrem desde a infância. A primeira é quando a mãe, pai ou cuidador idolatra a filha e a trata como superior às demais crianças, de forma que ela não precise assumir responsabilidades por nenhum erro, se tornando mimada. Como a filha não sofreu a frustração de lidar com os próprios erros no decorrer da vida, quando adulta também terá dificuldades em se sensibilizar pela realidade do outro e reconhecer falhas em seu comportamento.

A segunda situação acontece quando o cuidador infringe tanto sofrimento à criança que ela se desliga emocionalmente, deixando de acessar gatilhos que causem sofrimento e perdendo a noção dos danos que causa a terceiros. Quando adultas, as mães narcisistas costumam ter o mesmo comportamento dos seus pais com os filhos, já que elas precisam sanar necessidades emocionais que não foram satisfeitas na infância. Neste contexto, cria-se um “filho dourado” e um “filho bode expiatório”, conceitos que serão discutidos mais adiante.

Para suprir o desabastecimento de emoções saudáveis, a mãe narcisista se comporta de maneira disfuncional, utilizando de artifícios como a manipulação, a arrogância e a ira (ENGELKE, 2016). De maneira franca, Engelke (2016) definiu o comportamento narcísico a partir de uma configuração própria dos mitos da mãe narcisista. Conforme explica, a mãe narcisista transmite a imagem de boa mãe, pessoa agradável, de boa aparência, anfitriã perfeita, comunicativa, inteligente e influente; aspectos que servem apenas para ludibriar a incapacidade de oferecer suporte e bem-estar físico e emocional aos filhos.

A narcisista pode fazer uso de agressão física ou verbal para atingir sua prole, no entanto, o abuso psicológico é o recurso mais comum. Quando o exercem, as mães se fazem de vítimas, demonstram insatisfação, culpabilizam e desvalorizam conquistas dos filhos. Assim como mentem e falam mal deles para familiares e amigos. Desse modo, toda a família se envolve na manipulação promovida pela matriarca que consegue alcançar o maior objetivo de um narcisista: Ser o centro das atenções. Nesse sentido, Silva (2019) acrescenta:

As genitoras narcisistas possuem uma teia de comportamentos conexos e eficazes em manipular e controlar todos a seu redor, causando sofrimento constante em suas vítimas. Essas mães, contudo, usam a máscara da mãe preocupada e cuidadosa com os/as filhos/as, quando, na realidade, só estão preocupadas consigo mesmas (SILVA, 2019, p.22).

No cotidiano de abusos físicos e psicológicos, a projeção materna desencadeia uma personalidade dependente no filho, que se vê fragilizado diante das manipulações narcísicas. Para melhor entendimento, Michele Engelke explica as categorizações de “filho dourado” e “filho bode expiatório” em seu blog *Filhas de mães narcisistas*. Como dito anteriormente, considera-se “filho dourado” aquele que é protegido e supostamente amado pela mãe. Enquanto o filho “bode expiatório” é defeituoso aos olhos da matriarca, que enfatiza sua inadequação.

Embora o filho dourado, geralmente do sexo masculino, seja alvo do favoritismo narcisista, a manipulação da mãe gera consequências graves para o seu desenvolvimento pessoal, principalmente em relação a fazer escolhas e tomar as rédeas da própria vida.

Por sua vez, o filho bode expiatório, geralmente do sexo feminino, recebe a culpa por todos os erros cometidos pela mãe e cresce com lacunas na autoestima, como o alto senso de perfeccionismo e vulnerabilidade emocional exacerbada. Em alguns casos, esses sintomas podem estar associados a transtornos mentais como a depressão e a ansiedade. Atenta à preferência materna pelo gênero masculino, Michele Engelke faz suposições acerca da repulsa da mãe pelas filhas:

Psicologicamente, associo esta tendência ao autodesprezo da mãe narcisista. Visto que a filha é uma extensão de si mesma e funciona como o espelho refletor de sua própria imagem, é tratada com o mesmo repúdio e ódio que a mãe narcisista cultiva pela sua própria pessoa. Se a mãe narcisista fosse capaz de amar e aceitar a si mesma ou reconhecer a filha como um indivíduo e entidade independente, essa tendência não seria tão predominante (FILHAS DE MÃES NARCISISTAS, 2017).

Em consonância com o discurso de Michele, Taryana Rocha acrescenta que pode haver revezamento de papéis entre os filhos de modo que o dourado passe a ser bode expiatório e vice-versa. Em casos de filho único, ele transita entre os dois papéis.

#### 1.4 O narcisismo e a síndrome de Munchausen por procuração

De acordo com Ferrão e Neves (2013), o termo síndrome de Munchausen foi utilizado pela primeira vez pelo médico inglês Richard Asher em 1951. A síndrome era descrita a partir da observação de pacientes que contavam histórias falsas com sintomatologia exagerada, e estes eram encaminhados para investigação diagnóstica e tratamentos desnecessários.

Em 1977, o pediatra Roy Meadow se apropriou do conceito para identificar uma nova categoria, chamada por ele de síndrome de Munchausen por procuração. Esta condição foi identificada após o relato de dois casos em que um dos pais, geralmente a mãe, simulava sintomas de doenças na criança. Desse modo, o filho passava por diversas internações, exposições a exames e tratamentos invasivos.

O que diferencia as duas síndromes é que no primeiro caso, o próprio paciente simula uma condição patológica inexistente, já no segundo, os cuidadores provocam sintomas na criança. Por via de regra, nas duas situações o objetivo gira em torno de o cuidador chamar atenção da equipe médica para si. Além disso, a síndrome de Munchausen por procuração é definida como um tipo de abuso infantil, “gerando sequelas psicológicas e físicas, podendo levar a morte” (FERRÃO E NEVES, 2013, p.179).

Como o narcisismo e a síndrome de Munchausen, seja ela por procuração ou não, estão relacionados à necessidade de chamar atenção para si, em alguns casos, as condições podem estar correlacionadas. Vendo que não recebe a atenção desejada, uma mãe narcisista pode chegar a níveis extremos para conseguir o que quer, optando por utilizar os filhos como meio para atrair olhares, receber prestígio e validação.

O caso famoso da matriarca Claudine “Dee Dee” Blanchard e sua filha Gypsy Rose tomou conta dos holofotes norte-americanos no ano de 2015. As duas moravam em Springfield, no Missouri, e o único trabalho de Dee Dee era cuidar da filha em tempo integral. Segundo a mãe, Gypsy tinha inúmeros problemas de saúde que a própria Dee Dee havia diagnosticado, ainda que não fosse profissional de saúde. Na lista das comorbidades, estavam: anomalias cromossômicas, distrofia muscular, epilepsia, asma severa, apneia do sono e problemas na vista.

Devido à fragilidade de Gypsy, que se locomovia por meio de uma cadeira de rodas, os cuidados da mãe eram incessantes. Dee Dee tinha uma lista extensa com os medicamentos que a filha deveria tomar para todas as doenças mencionadas. Em razão das dificuldades sofridas por Blanchard na criação de Gypsy, o governo e instituições de caridade ofereceram ajuda para a matriarca. A solidariedade foi tamanha que elas chegaram a ganhar passagens gratuitas para se divertirem no Disney World. Assim, Dee Dee alcançava o estrelato, o reconhecimento pela

sua atitude altruísta, já que abrira mão de construir a própria vida para cuidar das enfermidades de Rose.

A garota viveu em situação crítica durante muitos anos, sendo levada pela mãe a hospitais para fazer exames e procedimentos. Quando um médico não encontrava comorbidades severas em Gypsy, apesar da história clínica manipulada pela mãe, Dee Dee mudava de cidade até encontrar um profissional que caísse em suas manipulações.

Entre o exibicionismo e a mentira de Blanchard, Gypsy foi crescendo e desenvolveu maturidade psicológica para perceber que não era uma garota adoecida como a mãe afirmava. Ela conseguia andar, respirar, e fazer as demais atividades perfeitamente, sem nenhuma limitação. Foi neste momento que identificou o abuso materno e tomou uma decisão drástica: Matar a mãe. O assassinato foi articulado por Gypsy e Nicholas Godejohn, seu namorado secreto e virtual. Nicholas foi à casa de Gypsy e esfaqueou sua mãe, dando fim ao ciclo de abusos. Hoje, os dois estão presos; Nicholas foi condenado à prisão perpétua por ter executado Dee Dee e Gypsy teve pena de 10 anos, tempo mínimo para um assassinato. Rose somente conseguiu uma pena branda devido à constatação dos abusos que sofria na presença da mãe.

Este caso ilustra como a necessidade de atenção e a ânsia por reconhecimento podem ir além do transtorno narcisista, se desdobrando para a síndrome de Munchausen por procuração e colocando em risco a vida dos filhos.

### **1.5 As mídias e a difusão das representações em torno da figura materna**

Para Swain (2001), os meios de comunicação social de massa, ancorados na indústria cultural de Theodor W. Adorno, são essenciais na construção e disseminação das representações, sendo as imagens e textos parte de “um mosaico que integra a maneira de se perceber o mundo e o desenho de sua positividade” (SWAIN, 2001, p.14). Esse *modus operandi* na sociedade capitalista tenciona a valorização do consumo de bens e serviços por meio da produção seriada de bens culturais, como entendem Adorno e Horkheimer.

Dentro desta conjuntura, a mídia utiliza-se do senso comum para captar credibilidade ao seu discurso e mostrar ao público um único caminho de possibilidades, como evoca Amaral (2005). “O mecanismo que o sistema da comunicação de massa usa para verificar a realidade é apresentar as opiniões sobre os acontecimentos como se fossem os próprios acontecimentos” (AMARAL, 2005, p.11).

Desse modo, os meios de comunicação de massa se apropriam do senso comum para transmitir acontecimentos enviesados e prender mulheres no modelo patriarcal. Este, pautado na subserviência ao masculino, comprime o “ser mulher” a uma categoria homogênea, deixando de lado a subjetividade feminina, como propõe Swain (2001).

Considerando que a criação de sentido atravessa o campo midiático, observa-se que as mães fazem parte de uma representação social bastante consolidada e presente, o que é possível observar em produções televisivas, no teatro, na mitologia e em outros diversos formatos e gêneros. Na maioria das vezes, a figura materna é idealizada dentro de um modelo cristão, que atribui à matriarca aspectos de devoção e redenção incondicionais.

Um exemplo de mãe devota e resiliente pode ser visto na famosa telenovela brasileira “Senhora do Destino” de Aguinaldo Silva, exibida entre 2004 e 2005. Maria do Carmo, interpretada por Susana Vieira, representa uma mãe que sofre pelo luto da filha raptada pela vilã Nazaré Tedesco (Renata Sorrah). Diante da perda, Maria do Carmo passa o resto de seus dias à procura da filha, por quem nutria amor ainda que não a tivesse criado. O público se comove com a trajetória da personagem interpretada por Susana Vieira e, a partir disso, a mídia joga com a formação de sentidos sobre a figura materna, atribuindo à Maria do Carmo o título de “mãezona”.

Outro exemplo a ser citado é o filme norte-americano *Prayers for Bobby* (Orações para Bobby, em tradução livre), drama que narra a história familiar da mãe Mary Griffith e seu filho, Bobby Griffith. Interpretado por Ryan Kelley, Bobby começa a explorar sua sexualidade aos 16 anos, quando se entende como homossexual. Quando a mãe descobre o interesse do filho por homens, passa a castigá-lo por isso.

Amparada em valores cristãos e conservadores, Mary tenta curar o filho da homossexualidade, o qual não suporta as investidas da mãe e comete suicídio após uma longa jornada de conflitos sobre a própria existência. Após o suicídio de Bobby, Mary percebe que seus princípios religiosos foram nocivos e causaram autodesprezo no jovem. Por esse motivo, a matriarca passa por uma mudança radical e se torna defensora dos direitos dos homossexuais.

Orações para Bobby foi ao ar em 2009 e se baseia em uma história real que aconteceu nos Estados Unidos no ano de 1980. Embora tido como inovador e essencial na discussão sobre sexualidade, o filme reforça o caráter de amor incondicional presente na representação da mãe. De certa forma, a mãe se equivoca ao desprezar a existência do filho, mas alcança a redenção após a morte do mesmo. Ainda que Orações para Bobby tenha cativado o público, não é possível dizer que o filme representa a realidade da maioria das mães. Sobre isso, faz sentido resgatar

Badinter (1985), que afirma não acreditar no amor materno como uma condição universal, ainda que exista para algumas pessoas.

A fim de explorar as práticas comunicacionais, Amaral (2005) enfatiza que é preciso levar em consideração que ações humanas são influenciadas, de forma positiva ou negativa, pela representação social, que é repassada e negociada por meio da comunicação. No entanto, embora a influência dos meios de comunicação em massa, sobretudo da televisão, defina os temas e sua forma de abordagem, isto não deve ser, de maneira alguma, tido como verdade universal.

## CAPÍTULO 2 – OS SERIADOS DE TV NORTE-AMERICANOS: ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS

Neste capítulo, pretende-se discutir a relevância histórica e cultural da televisão norte-americana; o impacto das séries televisivas deste país e a mobilização das representações sociais fomentada por este produto cultural. Para tanto, abordaremos pontualmente aspectos relevantes no desenvolvimento da TV em contexto norte-americano para discorrermos efetivamente sobre as séries.

No século XX, a televisão surgiu como um potente meio de comunicação do sistema broadcasting. Nos Estados Unidos, a TV chega em 1939 com a primeira exibição pública de televisão pela *NBC (National Broadcasting Company)* e se populariza em meados da década de 1950, quando transmitia atrações que reforçavam o padrão cultural da sociedade norte-americana (SOUSA, 2014). Para um público que estava superando as perdas causadas pela Segunda Guerra Mundial e a Grande Depressão, a TV representou o progresso de uma nação, naquele momento entorpecida pelo entretenimento audiovisual.

Anterior à consolidação dos programas televisivos, o rádio operava como principal meio de comunicação, de modo que o formato radiofônico ficou conhecido como *soap opera*. Nos Estados Unidos dos anos 1930, as *soap operas* eram transmitidas diariamente e ouvidas por donas de casa, o que justifica o enfoque narrativo em dramas domésticos. Devido ao público-alvo, os patrocinadores desses programas eram grandes fabricantes de detergentes e outros produtos para a casa. Por isso, a designação *soap opera* (*soap*, de sabão, e *opera* em referência à dramaticidade das histórias familiares) (CARLOS, 2006).

Em solo norte-americano, o surgimento de uma programação de TV substancial aconteceu a partir de 1944, sendo ABC, CBS, NBC e DuMont as principais redes de televisão (CARLOS, 2006). Ainda com limitações técnicas que impossibilitavam o acesso aos métodos de gravação, o conteúdo televisivo apostava nas produções ao vivo. Ao mesmo tempo, as narrativas garantiam o seu espaço se adaptando à televisão por meio do teleteatro - primeiro modelo de dramaturgia conhecido por este meio de comunicação.

Nesse sentido, Carlos (2006) comenta que a partir de 1945, as peças de teatro marcaram seu território com programas como *NBC Television Theater*, onde as peças eram recriadas em estúdio e transmitidas pela TV; e *The Hour Glass*, com atrações reunidas em um palco semelhante a um teatro de variedades, fórmula comum nos programas de auditório. Também na década de 1940, as *soap operas*, as propagandas publicitárias e outros diversos formatos marcaram a consolidação da TV como um produto de consumo para as elites, característica

última que se estendeu até 1954. Além disso, a produção televisiva se apropriou de características pertencentes a outros meios artísticos, como a Literatura, o Cinema e o Rádio (SOUSA, 2014). Neste cenário, surgem os seriados, que são melhor explicados no próximo tópico.

## **2.1 A chegada dos seriados de TV à programação norte-americana**

O sucesso obtido pelos primeiros seriados de televisão é associado a diversos fatores, sendo os principais: O aumento no número de televisores no país e a forte crise vivida pela indústria cinematográfica norte-americana a partir dos anos 1950 (SOUSA, 2014).

No início da década de 1950, os estúdios de cinema registraram uma diminuição de mais de um terço das vendas de ingressos alcançadas em 1946, ano dos maiores recordes de bilheteria na história da indústria, já bastante desenvolvida naquele período (SOARES, 2018).

O vultoso capital fixo investido num parque industrial equipado com tecnologia de ponta aliado à abundância da produção levava a uma queda expressiva das taxas de lucros do sistema integrado dos estúdios. Por outro lado, no período do pós-guerra, os salários da indústria haviam permanecido relativamente estáveis devido tanto à centralidade do star system para o conjunto de práticas do cinema produzido em escala industrial, quanto à pressão criada por uma classe de artistas e técnicos organizados e, em alguns casos, altamente politizados. (SOARES, 2018, p. 50-51).

De acordo com Soares (2018), como resultado deste mau momento, um terço das salas de cinema do país foi fechado entre 1959 e 1960. Com isso, a indústria cinematográfica atribuiu a culpa da crise à “volatilidade dos espectadores”, que o autor (2018) relaciona, na verdade, ao encalhe de mercadorias causado pelo aumento drástico das taxas de natalidade e pelo processo de suburbanização que fora acelerado nos anos 1950. Esses fatores teriam levado o público a preferir novas formas de entretenimento doméstico, necessidade à qual a difusão da televisão vinha atender (SOARES, 2018).

Na década de 1960, a TV superou o limite técnico relativo às gravações. Naquele momento, as emissões ao vivo foram ultrapassadas pelo material gravado, permitindo que os roteiros se tornassem mais ricos em conteúdo, ancorados em condições técnicas aprimoradas

para a época e um aporte vasto de narrativas. Nesse cenário, o formato cômico e trivial das *sitcons*<sup>1</sup> encontra o seu alvorecer e funda os seriados televisivos.

A adaptação de *I Love Lucy*, outrora bastante popular nos programas de rádio, trouxe à televisão uma nova forma de contar histórias, inserindo personagem, ator e espectador em uma atmosfera cômica, com improvisações do elenco e a presença do público nas gravações. A metodologia adotada pela *sitcom* estreitou as relações entre público e personagens, gerando identificação e projeção, assim como entre os críticos, que passaram a admirar o vasto campo das narrativas (CARLOS, 2006).

Nos anos 1970, as *sitcons* começam a questionar os valores da época exibindo realidades distintas daquela sustentada pela família tradicional norte-americana. Vê-se, a partir disso, que as narrativas passam a se encaixar em novos arranjos. O núcleo familiar formado exclusivamente pela mãe, pai e filhos deu lugar a narrativas sobre mulheres independentes e famílias de amigos.

Em setembro de 1970, estreia *Mary Tyler Moore Show* pela MTM Enterprises, a primeira *sitcom* de protagonismo feminino marcada pela independência e liberdade femininas. Segundo Carlos (2006), a MTM se transformou em um laboratório de talentos que levou a grandes mudanças no fim dos anos 1970, momento em que a produtora se especializa em séries dramáticas.

Concomitantemente, o gênero *soap opera* continuava lançando estrelas para a teledramaturgia. A série *Dallas* foi ao ar em 1978 e levou ao público bastante melodrama, digna de uma *soap opera* de sucesso. Narrando a história de uma família de milionários texanos que viviam do comércio petrolífero, a trama perpassava por três temas adultos: sexo, poder e dinheiro (CARLOS, 2006).

A proposta de *Dallas* marcou de vez a memória como um recurso narrativo graças ao *cliffhanger*, recurso de roteiro que insere os personagens em situações polêmicas a partir de uma revelação bombástica. Nesse sentido, o *cliffhanger* também é utilizado pelas novelas brasileiras para garantir níveis elevados de audiência, sendo *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, 2012) um exemplo contemporâneo que adotou a técnica e obteve bastante sucesso. Desse modo, observa-se que o drama de qualidade conquistou espaço na programação norte-americana e de outros diversos países.

---

<sup>1</sup> O termo *sitcom* é uma abreviação da expressão situation comedy. Trata-se de uma comédia sobre situações do dia a dia que conta com histórias e personagens comuns. Geralmente, o formato *sitcom* se passa no ambiente familiar, nos escritórios e demais espaços do cotidiano dos personagens.

Os anos 1980 abriram espaço para as emissoras independentes, como a HBO, que apostava no marketing da diferença para conquistar públicos mais específicos. A expansão de canais independentes se ancora no fato de que no começo da década, os aparelhos de VCR (videocassetes) saltaram de 1% para 68% nos lares norte-americanos. “Ao lado do controle remoto, o VCR devolveu ao público o poder que ele exerce sob a forma de audiência, ao conquistar independência das grades impostas pelas grandes redes” (CARLOS, 2006, p.20). A autonomia do telespectador em relação ao sistema *broadcasting* começa a surgir quando, com apenas um toque, ele pode mudar de canal e escolher o conteúdo de sua preferência.

O resultado do investimento da HBO em produções com maior liberdade criativa e no modelo de canal por assinatura pôde ser amplamente notado nos anos 1990, com produções consagradas e carregadas de prêmios, como *Oz*, *Sex and the City*, *Família Soprano*, *A Sete Palmas*, *Carnivale* e *Deadwood* (CARLOS, 2006).

As séries realistas também encontraram o seu auge na década de 1980, como é o caso da inovadora *Hill Street Blues* (Bochco, 1981-1987) transmitida pela NBC. Fruto de uma mistura de gêneros, a série ambientada em uma delegacia de polícia busca humanizar os personagens, mostrando seus conflitos pessoais e profissionais e desafiando moral e ética. Além disso, a narrativa interligada favorece o aprofundamento das características dos personagens e das histórias, abrindo a possibilidade de retorno a arcos narrativos já apresentados.

A ousadia de *Hill Street Blues* despertou o interesse de grandes cineastas pelas produções de TV, de modo que ao longo dos anos 80, nomes como Steven Spielberg, Robert Altman, Michael Mann e John Sayles despontaram no universo televisivo. Outro expoente da época foi o diretor David Lynch, definido por Carlos (2006) como um artista cheio de peculiaridades e bizarrices. “Ao lado de Mark Frost, um roteirista veterano de *Hill Street Blues*, Lynch levará para a ABC uma das produções mais revolucionárias já vistas na TV: *Twin Peaks*.” (CARLOS, 2006, p. 31).

*Twin Peaks* (Lynch, 1990-1991) chega às telinhas da ABC em abril de 1990 com um suspense recheado de mistérios. Na trama, a jovem Laura Palmer é brutalmente assassinada, o que desestabiliza a pacata cidade fictícia de *Twin Peaks*. Por esse motivo, o agente do FBI, Dale Cooper, viaja até o local para investigar o crime, onde descobre as mais diversas transgressões morais e éticas, tais como tráfico de drogas e adultérios. A partir do envolvimento de toda a cidade no caso misterioso, o suspense em torno da morte de Laura Palmer prende o espectador ao arco narrativo, que se desenvolve pouco a pouco a cada capítulo (ANTONIAZZI, 2022).

Nas palavras de Carlos (2006), Lynch abriu as portas para que as séries se tornassem adultas e incorporassem ao universo familiar da televisão toda a sorte de ambiguidades, além

de amoralidades e de um conjunto de distúrbios (sexuais, mentais, comportamentais). Portanto, a revolução promovida pela complexidade de *Twin Peaks* marca a presença definitiva de temas pouco ortodoxos no horário nobre dos Estados Unidos. Neste processo de complexificação das narrativas e enredos múltiplos, diretores e roteiristas, antes da indústria cinematográfica, migraram para a indústria televisiva (AZEVEDO E ROCHA, 2018).

## 2.2 Século XXI: Novos anos dourados das séries de televisão

Após o boom da internet na década de 1990, o despertar do século XXI foi marcado pela popularização das redes de computadores, que reforçou o fenômeno da “transmídiação”. Fechine (2014) descreve a transmídiação como “um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si” (FECHINE, 2014, p.7). Logo, a transmídia possibilitou que as narrativas chegassem ao público por vários tipos de canais, reforçando o sucesso das narrativas ficcionais seriadas (AZEVEDO E ROCHA, 2018).

Definida por Martin (2014 apud FRANÇOIS E FROEMMING, 2021) como uma “nova era dos Anos Dourados” da televisão, a transição para o início do século XXI alavancou consideravelmente a produção das séries norte-americanas. Para os autores (2014 e 2021), este período revelou produtos representativos do amadurecimento de um mercado e da configuração de uma forma prática de arte. Nesse interim, destacam-se as obras *Oz* (Fontana, 1997-2003); *Família Soprano* (Chase, 1999-2007); *The Wire* (Simon, 2002-2008); *Mad Men* (Weiner, 2007-2015) e *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013) (FRANÇOIS E FROEMMING, 2021).

Criada por David Chase e transmitida pela HBO, *Família Soprano* conta a história do mafioso Tony Soprano, interpretado por James Gandolfini. O primeiro episódio da série expõe o drama de Soprano com sua saúde mental afetada por ataques de pânico, o que o leva a procurar ajuda profissional da psiquiatra Jennifer Melfi (Lorraine Bracco). Tony inicia o acompanhamento psicoterapêutico em segredo, onde desabafa sobre conflitos entre ele e a esposa Carmela (Edie Falco) e também com sua mãe Livia Soprano (Nancy Marchand) e com seus companheiros de profissão.

Carlos (2006) considera *Família Soprano* uma crônica de costumes sobre as mudanças ocasionadas pela virada do século, mostrando como essas transformações impactam os indivíduos. De forma intrigante, o seriado de Chase propõe uma desconstrução do gângster, devolvendo-lhe a humanidade de um homem comum atravessado por angústias cotidianas. O

autor (2006) atribui ao personagem de James Gandolfini o papel de “pós-anti-herói”, que tem atitudes complexas e questionáveis, mas conquista a simpatia do público:

Cercado de todos os seus, envolvido cotidianamente por toda sorte de relacionamentos, o olhar melancólico de James Gandolfini, perfeito no papel centro, não nos engana que em meio a tanta gente o que mais se torna visível é sua solidão, sua dificuldade crescente de compreender aonde a vida o leva e, sobretudo, o mal-estar de alguém que tem, ao mesmo tempo, tudo e nada (CARLOS, 2006, p.60).

Após o sucesso de *Família Soprano*, a essência deste tipo de personagem que Carlos (2006) denomina como “pós-anti-herói” tomou conta dos canais por meio de diversas variações (FRANÇOIS E FROEMMING, 2021). Chega-se, assim, a um dos personagens mais aclamados dos últimos tempos: Walter White, protagonista da série *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013).

Embora seja um bom exemplo de sucessão de Tony Soprano, Walter White não segue uma linhagem familiar na máfia. Enquanto Tony tornou-se o chefe do crime para dar continuidade aos negócios da família, Walter investiu na atividade ilegal por motivações distintas. François e Froemming (2021) descrevem Walter White como um sujeito comum, trabalhador da classe média, pai de família e morador do subúrbio, que é desvalorizado no emprego e tem dificuldades para pagar as contas.

Os conflitos que envolvem White podem ser observados já no episódio piloto quando o protagonista descobre ter um câncer inoperável. Sem cobertura do plano de saúde, com um filho adolescente com paralisia cerebral e com a esposa Skyler (Anna Gunn) grávida, Walter encontra a solução para os seus problemas no comércio ilegal de metanfetamina. Por consequência de suas habilidades como professor de Química, Walter passa a ocupar um status privilegiado no mundo do crime, ainda que em anonimato. Em vista disso, François e Froemming (2021) atribuem o mote da série às muitas batalhas inseridas na trajetória de um personagem.

Na intenção de analisar *Breaking Bad* partindo do conceito freudiano de mal-estar, François e Froemming (2021) fazem referência à obra *Mal-estar na cultura (1930/2015)* que define o cenário cultural a partir da presença de um impulso incontornável de agressão. Durante a pesquisa, elas (2021) identificaram que Freud atribui aos homens as tendências destrutivas, antissociais e anticulturais, “assim se recusando “a reduzir o contraste da natureza humana em antíteses sociais entre grupos estabelecidos e grupos *outsiders*” (COSTA, 2016 apud FRANÇOIS E FROEMMING, 2021). Desse modo, o mal-estar inerente ao laço social pode ser explicado pelas contraposições entre a satisfação pulsional e aquilo a que o sujeito é tensionado

a se submeter por conta das exigências da vida em sociedade (FRANÇOIS E FROEMMING, 2021):

Nas palavras de Freud (1930/2015): “o homem aculturado trocou uma parcela de possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (p. 131). No texto sobre o *mal-estar*, abandona-se a ideia de um possível domínio seguro das pulsões, passando a entender como necessária uma espécie de gestão interminável do conflito pelo sujeito, “face ao desamparo incurável” (Horst, 2016, p. 2/5). Lê-se, assim, *mal-estar* como a impossibilidade de *estar*, negação de *estar*, e não apenas a negação de *bem estar*. Trata-se de sujeitos acometidos por essa ausência de pertencimento, por essa “impossibilidade de uma clareira no caminhar na floresta da vida” (Dunker, 2015, p. 192), e por certa miséria moral ou psicológica relativa à posição que ocupam no mundo do qual fazem parte. (FRANÇOIS E FROEMMING, 2021, p.4)

Isto posto, uma vez que o mal-estar sobre o qual Freud se debruça tomou conta da televisão norte-americana, o *storytelling* entra como um poderoso aliado do senso de realismo dessas produções. Baseado na arte de contar histórias com um enredo cativante, o *storytelling* vem sendo utilizado por criadores de conteúdo de todo o mundo, incluindo os roteiristas. A prática tem origem na contação de histórias, atividade que precede a escrita, visto que as narrativas orais foram as primeiras formas de contar histórias.

Ainda que o realismo por si só seja um ponto bastante atrativo para o telespectador, Carlos (2006) argumenta que o apelo das narrativas à reprodução da sociedade tal qual ela se apresenta na cultura de massas fisga o público de maneira única. O autor (2006) retoma o ensaio de Martin Winckler, que valoriza os questionamentos trazidos pelas séries norte-americanas, pois estas não se bastam com o demonstrar ou reproduzir, mas partem pelo caminho de interrogar valores e trazer à tona verdades escondidas ou marginalizadas.

Para Carlos (2006) e Jost (2012), o segredo do êxito alcançado pelas séries de TV norte-americanas, que as insere em um local de superioridade cinematográfica, provém da duração e da persistência. Citando Eco (1985), a pesquisadora (2012) relembra a ligação entre o telespectador e os seriados e atrela a isso uma relação causa-efeito provocada pela repetição. Essa repetição teria origem na infância, quando as histórias foram contadas repetidamente, e se reproduz nos seriados de TV. Enquanto, por sua vez, a persistência fornece às séries norte-americanas o seu caráter universal, ao passo que, segundo o autor (2012), “é atual aquilo que persiste” (JOST, 2012, p.29).

Isto quer dizer que as produções vistas como contemporâneas permitem que diversos aspectos e características dos personagens sejam desenvolvidos no decorrer da trama, gerando

conexão do público aos personagens (COLONNA, 2010 apud JOST, 2012). Um exemplo atual bem-sucedido é a série dramática *This is us* (Fogelman, 2016-2022), com saltos temporais e mergulhos profundos na personalidade da família Pearson.

Jost (2012) mostra que a proximidade que criamos com as produções americanas também diz respeito à sua ideologia transnacional e de lugar comum:

A força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que é também a nossa, as contradições humanas que conhecemos, e, enfim, os heróis que, como o telespectador, chegam à verdade mais pela imagem do que pelo contato direto (JOST, 2012, p.32).

Portanto, observa-se que dentro da proposta de Jost (2012) e Carlos (2006), as séries de TV são capazes de se conectar ao telespectador quando optam por questionar valores, o que, em outras palavras, significa sacudir o balaio das representações sociais. Para eles (2012) e (2006), as séries norte-americanas encontram destaque na ousadia de retratar as condições humanas e os dramas da atualidade, despontando no mercado cinematográfico.

François e Froemming (2021) concluem, então, que as séries audiovisuais estão ocupando um amplo espaço na cultura, “bem como o modo significativo com que os conteúdos delas vêm incidindo nas subjetividades” (FRANÇOIS E FROEMMING, 2021, p.1). Logo, partindo do referencial de Jost (2018), as pesquisadoras (2021) inferem que a cinefilia está sendo substituída pela “seriefilia”. Dito isso, um componente fundamental da “seriefilia” são as plataformas de *streaming*.

Disseminadas junto ao fenômeno da transmídia, inicialmente as plataformas de *streaming* não despontaram com produções inovadoras, pelo contrário, serviam apenas como uma espécie de locadoras virtuais. Frente à demanda do público, algumas plataformas deram início a produções originais, como a Netflix e a Amazon Prime (AZEVEDO E ROCHA, 2018). Convém lembrar que a plataforma de *streaming* se popularizou em um momento de convergência midiática<sup>2</sup>, impactando diretamente a comunicação entre as empresas e o espectador e as práticas de consumo deste.

Para Azevedo e Rocha (2018), a inovação evocada pelo streaming diz respeito à possibilidade de ausência dos *breaks* ao longo do capítulo ou episódio, o uso de estratégias

---

<sup>2</sup> De acordo com Jenkins (2008), com o aparecimento de novos meios de comunicação digital, o fenômeno de convergência passa a definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais.

como ganchos de tensão – que aparecem apenas no fim de cada episódio, dispondo de um gancho mais intenso no episódio final de cada temporada de uma série – e a repetição, que não apresenta um padrão, podendo ser utilizada de modo diferente ou semelhante ao apresentado rotineiramente pelo sistema broadcasting – servindo de recapitulação do episódio anterior e retomando à memória do espectador com o uso de flashbacks de imagens já transmitidas – quanto com a repetição de cenários, temas ou histórias (AZEVEDO E ROCHA, 2018). Dessa maneira, o *streaming* cria um ambiente propício para experimentações e hibridizações com o *broadcasting*, se apropriando ou se desfazendo de características deste.

A parcela de roteiristas e diretores que já estava migrando para o mercado televisivo desde o final do século XX passa então a desenvolver narrativas complexas para o consumo via *streaming*. Azevedo e Rocha (2018) lembram que este é o caso das irmãs Wachowski que fizeram sucesso na direção da saga *Matrix* (1999-2003) e, na década seguinte, criaram a série norte-americana *Sense8* (Netflix, 2015-2018). As grandes atrizes de *hollywood* também fazem parte do grupo que decidiu se aventurar no *streaming*, como Nicole Kidman, Reese Witherspoon e Shailene Woodley que protagonizaram a série norte-americana *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019). As autoras (2018) salientam que o movimento de migração do *broadcasting* e cinema para o streaming em nada diz respeito à exclusão do trabalho produzido em outros meios, e sim à demanda por outras possibilidades de mídias, canais e plataformas.

Assim como as práticas culturais moldam a forma de pensar e produzir as narrativas ficcionais seriadas, o surgimento de tecnologias e inovações experimentais na forma de produzir essas narrativas também moldam as práticas culturais. Trata-se de um ciclo, uma troca mútua, um ir e vir. (AZEVEDO E ROCHA, 2018, p.108).

Azevedo e Rocha (2018) ainda lembram que o caráter hibridizado não se restringe às características, se estendendo também aos modelos narrativos. A exemplo disso, as minisséries predominavam no *broadcasting*, mas hoje estão conquistando espaço na programação do *streaming*, como é o caso de *O Gambito da Rainha* (Netflix, 2020), eleita melhor minissérie no Emmy 2021.

Partindo do referencial de Machado e Vélez (2014), as autoras (2018) resgatam o conceito de “interatores”, que são “aqueles que forçam mudanças mais radicais em direção à autonomia crescente do telespectador, para que ele possa determinar o que quer consumir, quando, onde e que ainda disponha de intervenção ativa dos participantes.” (AZEVEDO E ROCHA, 2018, p.107). Para a dupla (2018), o espectador do tipo “interator” tende a crescer

cada vez mais, tendo em vista que os meios interativos como videogames e computadores estão em constante expansão tecnológica.

Como vimos, com o surgimento da internet, os fãs puderam estreitar suas relações com os produtores e entre si, viabilizando amplamente o acesso aos feedbacks. Dessa forma, adaptar as séries aos gostos, costumes e práticas do público se tornou mais fácil (AZEVEDO E ROCHA, 2018). Afinal, quanto mais as produções estiverem conectadas ao caráter plural da atualidade, melhor.

### CAPÍTULO 3 – ANÁLISE QUALITATIVA DA SÉRIE *SHARP OBJECTS*

No presente capítulo, buscamos entender a dinâmica familiar partindo da observação do contexto narcisista a partir das representações em um produto midiático. Para isso, vamos analisar a minissérie norte-americana *Sharp Objects* tendo como inspiração a Análise de Conteúdo segundo a perspectiva de Laurence Bardin. Como estratégia de pesquisa, seguimos a orientação do estudo de caso devido ao seu caráter qualitativo e abrangente.

O estudo de caso é uma estratégia de pesquisa qualitativa que busca investigar um fenômeno social e a influência de variáveis em seu contexto real. Ele pode ser utilizado quando o pesquisador pretende identificar, analisar e interpretar percepções e entendimentos diversos sobre questões relevantes, que geralmente se relacionam ao “como” e “por que” dos eventos. Dessa forma, o estudo de caso ultrapassa a dimensão das análises estatísticas e descritivas dos dados coletados durante o processo de investigação (OLIVEIRA *et al.*, 2021).

(...) Por sua aplicabilidade ser muitas e variadas e por sua possibilidade de investigar e interpretar; o estudo de caso, pode contribuir de modo singular na compreensão das problemáticas relacionadas a indivíduos, grupos sociais, organizações, políticas, instituições públicas, programas governamentais, problemáticas relacionadas a prática educativa, ao permitir realizar análises amplas e significativas sobre o objeto de pesquisa. Para isso, é necessário que o objeto de estudo seja bem definido, assim como os dados que devem ser coletados precisam estar claros. (OLIVEIRA *et al.*, 2021, p.79)

Em vista disso, a delimitação da unidade-caso foi alcançada após muito se pensar sobre qual produto audiovisual contempla o narcisismo materno em termos de narrativa, enredo, fotografia, figurino e os demais componentes cênicos. Além disso, este trabalho tem como objetivo sistematizar aspectos significativos na construção da personagem materna na série *Sharp Objects* e identificar possíveis padrões de comportamento que sugerem a presença do Transtorno de Personalidade Narcisista.

*Sharp Objects* foi criada por Marti Noxon e dirigida por Jean-Marc Vallée em 2018. Com base no romance homônimo de Gillian Flynn, *Sharp Objects* tem oito episódios e se passa na cidade fictícia de Wind Gap, no interior do Missouri, Estados Unidos. Os atores Amy Adams, Patricia Clarkson, Chris Messina e Eliza Scanlen estrelam a minissérie de drama e suspense.

O enredo da série gira em torno da repórter Camille Preaker [Amy Adams], que retorna à cidade natal Wind Gap para desvendar um misterioso caso de desaparecimento e assassinato de garotas no local. Embora desconfortável com a ideia de retomar o contato com sua família,

sobretudo com a mãe Adora Crellin [Patricia Clarkson], a jornalista é encorajada pelo editor-chefe, Frank Curry [Miguel Sandoval], a buscar pelo furo de reportagem. Por consequência disso, Camille acessa memórias e vivencia momentos que sinalizam o porquê de ela ter abandonado a cidade sem olhar para trás.

Para analisar a série, nos inspiramos na Análise de Conteúdo segundo Bardin (1977), que define a análise de conteúdo como um conjunto de *técnicas de análise das comunicações* (BARDIN, 1977, p.31). No geral, este método de análise se divide em três etapas: (1) pré-análise; (2) exploração do material, categorização ou codificação; (3) tratamento dos resultados obtidos e interpretação.

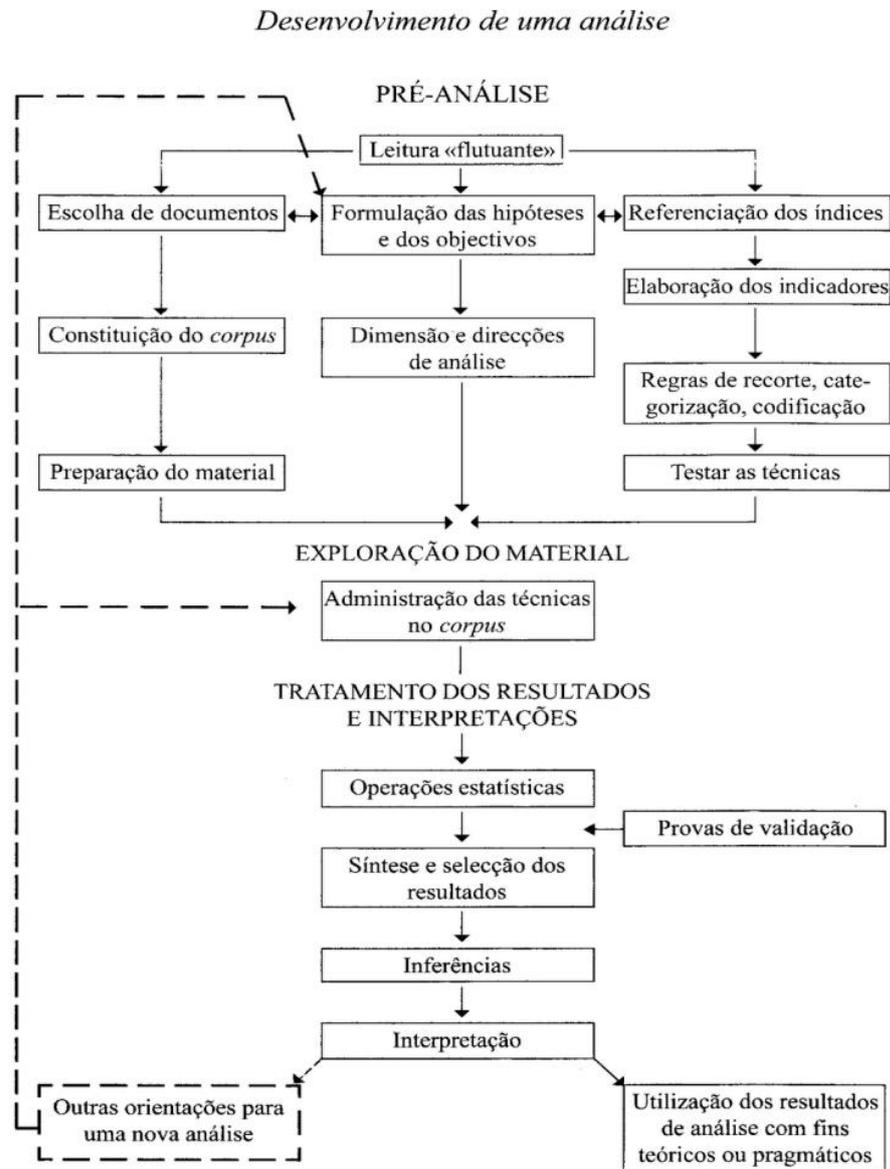
Bardin (1977) trata a pré-análise como a fase de organização propriamente dita. “Corresponde a um período de intuições, mas, tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise” (BARDIN, 1977, p.95). Nesta fase, escolhemos os documentos, formulamos hipóteses e objetivos e elaboramos indicadores para fundamentar a interpretação final. Sobre isso, Bardin (1977) alerta que o trabalho do analista é guiado comumente por hipóteses implícitas, gerando a necessidade de as posições latentes serem reveladas e postas à prova pelos fatos.

A próxima fase inclui as etapas de codificação e categorização do material. A codificação permite que os dados brutos sejam sistematicamente transformados em unidades que permitem a descrição exata das características pertinentes do conteúdo. Sobre as unidades, Bardin (1977) explica:

A unidade de registro é a unidade de significação a codificar e corresponde ao segmento de conteúdo a considerar como unidade de base, visando a categorização e a contagem frequencial. A unidade de registro pode ser de natureza e dimensões muito variáveis. (...) A unidade de contexto serve de unidade de compreensão para codificar a unidade de registro e corresponde ao segmento da mensagem, cujas dimensões (superiores às da unidade de registro) são ótimas para que se possa compreender a significação exata da unidade de registro. Isto pode, por exemplo, ser a frase para a palavra e o parágrafo para o tema. (BARDIN, 1977, p.104-107)

A terceira e última fase pretende transformar os dados brutos em dados significativos e válidos. De acordo com Bardin (1977), quando o analista dispõe de resultados significativos e fiéis, ele pode propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objetivos previstos, ou que se relacionem a outras descobertas inesperadas. Para ilustrar o desenvolvimento de uma análise, Bardin propõe o seguinte diagrama (FIGURA 1):

FIGURA 1 – DESENVOLVIMENTO DE UMA ANÁLISE DE CONTEÚDO



128

FONTE: (CORREA *et al.*, 2014)

Em nosso trabalho, procuramos adaptar o modelo proposto para as necessidades e especificidades que o trabalho nos apresentava. Assim, como primeira etapa ou pré-análise, optamos por assistir a série inteira, tomando notas de pequenas impressões e destaques que nos seriam úteis, posteriormente para definição do que seria de fato analisado.

Após realizar a primeira fase do processo de análise, partimos para a segunda etapa que consiste na exploração do material e categorização do material. Estabelecemos como unidade de registro cenas nas quais se desenrolavam, de maneira mais explícita, comportamentos

narcisistas. Para identificar um comportamento narcisista, valemo-nos da discussão teórica compreendida anteriormente, procuramos também identificar cenas em que, prioritariamente estivesse mãe e filhas envolvidas. Identificadas tais unidades de registro, procuramos observar as unidades de contexto, isto é, em descrever como ocorria o comportamento, como ele se revelava na cena. Para tanto, optamos por realizar uma descrição das 15 cenas identificadas como unidades de registro.

Levantados os dados, passamos a categorizá-los e interpretá-los, o que, para nós, significou uma junção da segunda e terceira etapa, conforme protocolos de Bardin. Tais dados serão discutidos a seguir, a partir de categorias temáticas que, a nosso ver, exprimem como o narcisismo materno foi observado na personagem Adora Crellin da série *Sharp Objects*. A categorização permite identificar comportamentos e ações - como ira, indiferença e chantagem emocional - que circundam a narrativa da série norte-americana.

Importante mencionar que esta análise parte da observação pessoal sobre a conduta da personagem Adora, que em nenhum momento foi diagnosticada com o Transtorno de Personalidade Narcisista na série ficcional. Lembramos que o interesse neste trabalho é estudar as representações sociais, especificamente as que vão de encontro ao perfil da mãe narcisista.

### **3.1 Categoria 1: Distanciamento emocional**

Na primeira categoria, temos o distanciamento emocional como força motriz da relação parental entre mãe e filha. Segundo Engelke (2016), a mãe narcisista tem sua autoestima estimulada quando se mostra indisponível afetivamente, pois dessa forma, ela consegue abusar da carência e do amor da filha para que esta se concentre nas necessidades dela. “O amor incondicional que você tem por ela faz de você o tônico narcisista ideal. Você, como fortificante narcisista, é fonte inesgotável de incentivo para o ego doentio da sua mãe” (ENGELKE, 2016, p.32).

Na CENA 1 (ANEXO 1), observa-se que Adora Crellin recepciona a filha de forma evasiva, dando a entender sutilmente que a filha Camille não é bem-vinda em sua casa. Quando ela explica o motivo de ter retornado a Wind Gap e deixa a mãe insatisfeita, Adora logo se afasta do assunto e externaliza o descontentamento com a atividade profissional da filha. Desse modo, o vínculo emocional permanece distante e é acessado apenas quando a mãe pretende se vitimizar ou engrandecer qualquer um de seus feitos ou sentimentos. Para Crellin, o foco emocional deve ser mantido em suas necessidades. A intimidade com a filha não é explorada.

Durante a CENA 4 (ANEXO 4), é possível analisar a dinâmica afetiva entre Adora e Camille quando a câmera corta para o flashback do enterro de Marian. Nesta cena, Adora rejeita o afeto da filha mais velha que, em vista disso, recolhe um cílio da mãe deixado na cadeira para fazer carinho em si. Este flashback serve como cena-chave para acessar as camadas relacionais entre Adora e Camille, pois exhibe o quão intenso é o choque entre expectativa e realidade, sendo a última pronunciada a partir de uma não intimidade.

FIGURA 2 – JOVEM CAMILLE SE ACARICIANDO COM O CÍLIO DA MÃE (CENA 4)



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBhhHAQpbuQ>. Acesso: 06 dez. 2022.

Badinter (1985) explica que o mito do amor materno se funda em 1760 e perdura por duzentos anos mais tarde, atribuindo às mães o amor espontâneo por seus filhos. A autora (1985) pontua que a espontaneidade supostamente engendrada no amor materno provém de um dinamismo social complexo:

Em função das necessidades e dos valores dominantes de uma dada sociedade que se determinam os papéis respectivos do pai, da mãe e do filho. Quando o farol ideológico ilumina apenas o homem-pai e lhe dá todos os poderes, a mãe passa à sombra e sua condição se assemelha à da criança. Inversamente, quando a sociedade se interessa pela criança, por sua sobrevivência e educação, o foco é apontado para a mãe, que se torna a personagem essencial, em detrimento do pai. Em um ou outro caso, seu comportamento se modifica em relação ao filho e ao esposo. Segundo a sociedade valorize ou deprecie a maternidade, a mulher será, em maior ou menor medida, uma boa mãe. (BADINTER, 1985, p.25)

Quando Adora se recusa a ter um comportamento amável com Camille e diz a ela que, na verdade, nunca a amou (CENA 11; ANEXO 11), ela prova o ponto defendido por Badinter (1985). O amor materno não surge de uma condição biológica, mas, sim, por ideologias circundantes em cada sociedade.

### **3.2 Categoria 2: Descrédibilização, Desvalorização e Exposição negativa**

A segunda categoria formulada diz respeito à descrédibilização, desvalorização e exposição negativa que a narcisista faz dos outros – em especial, das filhas. Nos raros momentos em que a figura narcísica se coloca em exposição negativa, certamente existe um interesse por trás de suas atitudes.

Analisando a personagem Adora Crellin, temos a postura de descrédibilização presente na maior parte de suas cenas. A matriarca menospreza sua filha Camille, desvaloriza a atividade profissional dela e a expõe a situações constrangedoras em todos os episódios da série.

No início da CENA 7 (ANEXO 7), Adora descrédibiliza e debocha do trabalho jornalístico da filha mais velha. Em seguida, transfere a ela a culpa por intensificar o sofrimento de um pai que perdeu a filha. Aproveitando-se da situação, Adora também culpabiliza Camille pelo suposto sofrimento da irmã Amma.

Este processo manipulativo que insere a filha em um papel de descrédito e culpa leva a graves consequências à identidade e autoestima. Engelke (2016) esclarece que filhas de mães narcisistas experimentam a auto rejeição após abusos sucessivos e este sentimento desperta raiva e amplifica ainda mais a culpa que já está sendo carregada. “A longo prazo, você começa a projetar este descontentamento contra si mesma, sem ao menos saber o porquê” (ENGELKE, 2016, p.56).

A auto rejeição conduziu Camille à automutilação durante toda a vida. Por esse motivo, ela faz cortes no próprio corpo e, neles, forma palavras e frases depreciativas. A mãe sabe do comportamento da filha e aproveita a oportunidade para expô-la para a irmã na CENA 10 (ANEXO 10). Adora sugere que Camille abra a porta do provador de roupas na presença da irmã Amma.

FIGURA 3 – CAMILLE EXPOSTA NO PROVADOR DE ROUPAS (CENA 10)



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/ZBhhHAQpbuQ>> Acesso em: 06 dez. 2022.

Outra vítima de Adora é o marido Allan. Extremamente submisso às vontades da esposa, quando o parceiro resolve se impor, ele reforça que também perdeu uma filha [Marian] e sugere que Adora tenha apreço pelo modo como o luto foi superado por ele. Porém, a esposa menospreza os sentimentos do cônjuge e se esquivava da responsabilidade de ter empatia pelo seu sofrimento.

Isto posto, vemos que a falta de acesso às emoções alheias e a ausência de auto responsabilização da narcisista favorecem que ela mantenha seus “olhos de narciso” sempre voltados à própria imagem. Assim, a individualidade e as necessidades dos outros sempre têm relevância secundária.

### **3.3 Categoria 3: Idealização não cumprida**

As narcisistas estabelecem altos padrões de qualidade para tudo que as cercam. Por isso, as expectativas sempre são elevadas, o que gera grande frustração quando algo sai fora do planejado. Todos devem satisfazer os desejos da narcisista, do funcionário público da cidade à filha mais querida. Qualquer um que se arrisque a ir contra às suas vontades, recebe uma punição, seja ela de ordem financeira, emocional ou de qualquer outra ordem que esteja ao alcance da manipulação narcísica.

Durante a conversa direta com filhas de mães narcisistas, Engelke (2016) diz verdades difíceis de serem ouvidas: “Infelizmente, não há lugar no coração da sua mãe para pessoas de

padrão mediano, por ser incapaz de se contentar com o trivial. O amor dela está intrinsecamente entrelaçado a um estado de elevação total” (ENGELKE, 2016, p.126).

Quando se pensa em Adora Crellin e Camille Preaker, a última é o algoz da família e representa todos os erros e arrependimentos da mãe. Na CENA 8 (ANEXO 8), Adora se recorda do episódio em que tentou fazer cachos no cabelo da filha para a foto da escola, mas a “rebelde” Camille não permitiu. A matriarca reclama da desobediência da filha e diz que acreditava que seria salva por ela quando engravidou, mas não foi o que aconteceu.

A série mostra a personagem Camille como alguém que, apesar das adversidades, defende sua opinião própria, seu caráter e objetivos. Contudo, a autonomia dela fica prejudicada na presença da mãe visto que as marcas emocionais são muito fortes. Então, Camille não consegue se desvincular totalmente da influência materna. Quando Adora reclama ou critica a filha, ela pede desculpas e tenta reaver a situação – no geral, sem êxito.

Opiniões divergentes são automaticamente recusadas, visto que exercer a sua autonomia de pensamento interpreta-se como uma rebeldia infantil. Como você não quer ser tratada como criança, concorda com ela: Sim, mãe. Está bem, mãe. Claro, mãe. Também acho, mãe. Posso, mãe. Vou, mãe. Você concorda com a sua mãe narcisista por razões diversas, mas principalmente para não ser chamada de insensível ou egoísta. Simultaneamente, o medo de ter de enfrentar um episódio de ira narcisista estimula ainda mais a sua atitude conformista. Você se retrai dentro do próprio corpo imaginando ter de lidar com a sua mãe quando intensamente insatisfeita. Você concorda com qualquer coisa para se autopreservar” (ENGELKE, 2016, p.155-156).

A busca pela autopreservação é uma constante no diálogo entre mãe e filha na série *Sharp Objects*, uma vez que o objetivo de Adora sempre gira em torno de menosprezar a filha mais velha. Na CENA 6 (ANEXO 6), Adora conversa com a filha mais nova, Amma, e diz a ela que Camille é uma pessoa sem autoestima e não deve ser admirada. Em nenhum momento, a mãe sugere auxiliar Camille de alguma forma para que ela recomponha sua autoestima.

FIGURA 4 – ADORA CONVERSA COM AMMA (CENA 6)



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jtI1GY2TF7A>> Acesso em: 06 dez. 2022.

A personagem de Preaker é vista como um objeto defeituoso que já não tem conserto. Sua mãe narcisista tem consciência de que a filha enfrenta desafios relativos à saúde emocional, mas não tem capacidade de ter empatia ou buscar melhorias para a situação. Pelo contrário, ela deposita suas expectativas em Amma e reduz Camille a tão somente uma influência negativa. A filha que salvaria Adora e a ajudaria a recuperar o amor materno não foi capaz de fazê-lo [quebra de expectativas] e foi friamente descartada.

No momento em que Adora começa a cuidar de Amma na CENA 12 (ANEXO 12) e a filha rejeita o cuidado materno, a mãe transfere o comportamento que tem com Camille para Amma. Em outras palavras, quando Amma demonstra que não quer e não precisa ser cuidada da forma que a mãe deseja, Adora se distancia emocionalmente e faz chantagem emocional para conseguir o que deseja. Com isso, notamos que a problemática concernente ao narcisismo materno não se refere ao comportamento, conduta ou ações da prole, mas às expectativas frustradas da mãe narcisista.

### **3.4 Categoria 4: Infantilização**

Na série *Sharp Objects*, percebe-se que toda a família Crellin se veste de maneira impecável. Adora escolhe as roupas de Amma, que remetem ao público infantil. Em um primeiro momento, essa conduta da mãe passa despercebida, pode ser vista de forma inocente. Contudo, quando a narcisista trata a filha como criança, ela ignora o fato de que os indivíduos crescem e se desenvolvem. Portanto, o desenvolvimento físico, emocional e psíquico de Amma sofre prejuízos à medida que a mãe imprime esforços para negá-lo.

Na CENA 13 (ANEXO 13), a caçula pergunta à mãe se ela acha que Amma não irá crescer e se este é o desejo dela, para que, assim, fique igual à Marian [que morreu durante a infância]. Não se trata apenas de tentar reviver a filha que morreu em um novo corpo gerado por Adora. A mãe quer atrair atenção para si e utiliza a infantilização como estratégia para manter o controle sobre a filha Amma.

FIGURA 5 – ADORA CUIDA DE AMMA (CENA 13)



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j3-tTb9-sLM>> Acesso em: 06 dez. 2022.

Na CENA 5 (ANEXO 5), Amma brinca com a mãe na sala de estar e traja roupas infantis, tais como laço na cabeça e um vestido semelhante ao de uma boneca. Apesar de este não ser o modo que a filha gosta de se vestir, ela o faz para agradar a mãe e assume o papel de “bonequinha” da mamãe. O aspecto da infantilização abordado nesta categoria vai além da dimensão do narcisismo e chega à condição que chamamos de Síndrome de Munchausen por Procuração.

Durante a entrevista da psicoterapeuta Taryana Rocha para o podcast *À Deriva*, ela explica que a síndrome frequentemente se origina em uma pessoa narcisista, mas não necessariamente todo narcisista terá a condição. A Síndrome de Munchausen por Procuração é um tipo de abuso infantil que acontece a partir da simulação de sinais e sintomas no filho por um cuidador, no geral, a mãe.

Estes indivíduos podem criar ou exagerar os sintomas de uma criança de várias maneiras, como mentir sobre sintomas, alterar testes (como contaminar uma amostra de urina), falsificar registros médicos ou podem realmente induzir

sintomas por vários meios, como envenenamento, sufocamento, fome e infecção (SOBEF, 2018).

No caso de Adora Crellin, a síndrome pôde ser deflagrada nos episódios finais da série (CENA 14, ANEXO 14) quando a matriarca administra substâncias suspeitas no corpo das filhas. Mesmo quando elas não estão doentes, Adora simula um estado de saúde preocupante (sobretudo na filha mais nova) para que consiga administrar “medicamentos” prejudiciais à saúde delas. Conforme explicamos no primeiro capítulo deste trabalho, o intuito dos portadores do distúrbio relaciona-se à busca por atenção e reconhecimento.

### **3.5 Categoria 5: Preocupação com a opinião alheia**

Tendo em vista o mito de narciso e a necessidade de preservação da autoimagem, a preocupação com a opinião alheia torna-se contundente nos narcisistas. Portadores do Transtorno de Personalidade Narcisista precisam ser e estar perfeitos e serem aplaudidos por isso. Eles julgam merecer *status* elevado socialmente e grande admiração. Para isso, fazem o que for necessário com o intuito de parecer benevolentes, educados, simpáticos, bons anfitriões entre outros aspectos tidos como positivos em sociedade (ENGELKE, 2016).

Engelke (2016) remete essa busca incessante pela perfeição à obliteração da própria humanidade por parte da mãe narcisista. Eles precisam ser o centro do universo de todas as pessoas a sua volta. Além disso, a autora (2016) sugere que para pessoas patologicamente inseguras, a fala se torna o maior trunfo para chamar atenção. Nesse sentido, quando Adora Crellin tece incansáveis críticas à Camille, a mãe encontra na fala uma maneira de roubar a cena.

Os comentários da matriarca sempre devem ser os mais relevantes e influentes. Durante a CENA 2 (ANEXO 2), na ocasião em que Camille chega em casa após passar a noite fora e sua mãe diz que não quer ser envergonhada pelas atitudes da filha e reitera que todos os passos de Camille a atingem, ela busca cercar a filha e inserir nela um alerta de preocupação sobre o que vão pensar da mãe. Dessa maneira, o intuito é que a primogênita fique contida nas próprias atitudes para que não prejudique a mãe.

FIGURA 6 – ADORA ENRAIVECIDA COM CAMILLE (CENA 2)



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/ZBhhHAQpbuQ>> Acesso em: 06 dez. 2022.

O suposto prejuízo associado à Adora pelas atitudes de Camille diz respeito ao *status* que a mãe precisa manter na cidade. Adora precisa da aprovação alheia, a personagem necessita ser vista de maneira benéfica pelos moradores de Wind Gap. Para deixar evidente, ela aponta o dedo no rosto da filha, como quem diz que seu *status* e sua influência na cidade não serão prejudicados nem mesmo pela própria filha.

A personagem materna utiliza o artifício de boa anfitriã para garantir a manutenção do *status* privilegiado em Wind Gap, o que pode ser observado no episódio 5, quando a celebração do evento Calhoun Day acontece na propriedade da família Crellin. No entanto, nas palavras de Engelke (2016), a casca benevolente de uma mãe narcisista serve apenas para encobrir seu aspecto oco e desprovido de emoções saudáveis.

Para a sua mãe narcisista, a celebração simboliza um momento de ostentação, caso disponha de recursos financeiros é a oportunidade ideal para alardear seu *status* privilegiado. Na mesa da narcisista abonada só há do bom e do melhor desde os talheres até as baixadas, tudo é absolutamente perfeito, cintilante. Até a comida servida pela narcisista tem etiqueta de grife, tudo que serve é especial, inovador. Inserida no mundo fashion, as suas delícias refletem o que há de mais gostoso e badalado no momento. (ENGELKE, 2016, p.96)

Todos em Wind Gap conhecem Adora Crellin e suas conquistas socioeconômicas. A personagem fez questão de mostrar à cidade o seu perfil abastado e, ao mesmo tempo, esconde da população os aspectos imperfeitos de sua família.

### 3.6 Categoria 6: Comparação entre filhos

A categoria de comparação entre filhos precisa estar presente quando falamos sobre mães narcisistas. Como dito no primeiro capítulo deste trabalho, as mães narcisistas elegem filhos dourados e bode expiatórios. A partir desta seleção, a matriarca decide como será o seu comportamento de acordo com o lugar que cada filho ocupa em sua vida.

Nesse sentido, Badinter (1985) provoca ao rememorar o que ela chama de incrível desigualdade de tratamento entre os filhos, de acordo com o sexo e o lugar que ocupam na família. Embora as variáveis que definem o tratamento não sejam apenas essas, o gênero configura-se como um fator de imensa relevância na definição de filhos dourados e bodes expiatórios.

Como dito anteriormente, Engelke (2017) relaciona o comportamento repulsivo das mães com as filhas ao autodesprezo nutrido pelas narcisistas. Para ela, uma mãe que não é capaz de amar a si mesma e reconhecer sua filha como uma unidade independente tende a enxergar na filha o resultado dos seus próprios fracassos. Desse modo, o amor [que não é natural] não pode ser experimentado entre as partes. À vista disso, Badinter (1985) questiona: “Como o amor, se era natural e portanto espontâneo, poderia voltar-se mais para um filho do que para outro? Por que, se as afinidades são eletivas, amaríamos mais o menino do que a menina, mais o primogênito do que o caçula?” (BADINTER, 1985, p. 91).

Adora Crellin deixa explícito que tem preferências em relação às filhas e o faz por meio de comportamentos e ações. Em ordem decrescente, o “amor” de Adora se destina a Marian, Amma e Camille. Marian é a representação da filha perfeita e que, de tão manipulada pela mãe, acabou falecendo sob seus cuidados. Amma tenta alcançar o *status* de Marian e Camille cede à condição de bode expiatório. O diálogo entre Adora e Amma na CENA 13 (ANEXO 13) ilustra a preocupação da filha em se parecer com a irmã Marian, o que culminaria em um maior acesso ao amor da mãe – o que sabemos não ser a realidade. Amma reflete sobre a importância da irmã falecida e conclui não ser boa o suficiente como ela. Ao fim da cena, Amma diz à mãe que gosta da presença da Camille em casa, refutando a ideia de a irmã mais velha ser um problema. Desse modo, constantemente a narrativa gira em torno das irmãs e do papel delas na vida da mãe.

Adora tenta manipular a filha dourada [Amma] para afastá-la da filha bode expiatório [Camille] visto que, quando a relação entre os filhos está em desarmonia, a narcisista se vê com menos adversários. Apesar das tentativas, a matriarca não alcança o êxito e as irmãs se

relacionam relativamente bem. Contudo, é possível observar que Amma se sente ameaçada pela presença da irmã.

### 3.7 Categoria 7: Culpabilização do outro

Chegamos à penúltima categoria com um sentimento vívido nos lares narcisistas: a culpa. Filhos de mães narcisistas sempre são acompanhados pela culpa, uma vez que essas mães não se responsabilizam por seus atos e culpabilizam filhos, maridos, irmãos e demais pessoas em seu entorno (ENGELKE, 2016). Em diferentes ocasiões, Adora Crellin culpabiliza Camille e até mesmo o genitor da filha.

Na CENA 11 (ANEXO 11), no instante em que a primogênita senta na varanda com a mãe, Adora desenvolve um diálogo em busca de mostrar para a filha que sente muito por ter escolhido um pai inadequado para ela. Nessa visão, o erro da matriarca está no fato de ela não ter escolhido um parceiro à sua altura e, por consequência disso, a filha também nasceu e se desenvolveu aquém das idealizações da mãe.

FIGURA 7 – ADORA E CAMILLE NA VARANDA DA MANSÃO (CENA 11)



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=avCEJ2d8Vb8>> Acesso em: 06 dez 2022.

Durante a CENA 15 (ANEXO 15), Adora comenta brevemente sobre a relação com sua mãe, deixando indícios de que a relação não era saudável, tampouco amorosa. Este comentário ocorre justamente após Camille acusar a mãe pelo homicídio da filha Marian. Dessa forma, é possível imaginar que Adora tenha feito uma tentativa de culpabilizar a mãe pela sua ausência de afetividade com as filhas.

Na CENA 3 (ANEXO 3) e na CENA 7 (ANEXO 7), Adora culpabiliza Camille por atitudes que estariam causando dor e sofrimento à mãe e aos outros personagens, mas racionalmente, esses sentimentos nunca foram acessados. Adora simplesmente insere na filha a responsabilidade pelos sentimentos de todos em sua volta. Logo, Preaker se vê rodeada de culpa a todo instante.

Badinter (1985) declara que questionar o amor materno é uma atitude complexa, uma vez que a mãe permanece em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblativo. Por isso, Preaker se desculpa e tenta remediar o desconforto inevitável na presença da mãe, como se devesse algo para a figura materna – figura esta que abusa e maltrata a filha desde a infância. Nesse sentido, Engelke (2016) complementa:

Por acreditar que deva corresponder às expectativas maternas, tão como a normas culturais, autoanula-se diante de suas próprias necessidades. Desconectada da sua essência, baseia-se em interesses alheios como fonte de direção pessoal, tornando-se dependente da aprovação alheia para manter a culpa sob controle, você opera como uma marionete social, satisfazendo a tudo e a todos, exceto a si mesma. (ENGELKE, 2016, p.123)

A falta de autoestima de Camille Preaker pode ser facilmente justificada pela sua tentativa incessante de buscar pelo amor materno, que jamais fora acessado por ela. Por isso, a filha absorve a culpa, atenta contra si e completa o ciclo proposto pela narcisista. “A culpa perpetua o processo de autorrejeição que, por sua vez, alimenta o perfeccionismo, o qual destrói com a sua autoestima” (ENGELKE, 2016, p.263). Não assumir responsabilidades mantém a narcisista em uma posição de conforto, visto que todos são culpados, exceto ela.

### **3.8 Categoria 8: Dependência e controle**

A criação de situações de dependência e controle precisa acontecer para que a narcisista se mantenha influente em seu círculo social. Como o abuso das mães narcisistas acontece frequentemente por meio das palavras, da rejeição, da manipulação e das distorções, fica mais fácil se ter o controle sobre a vida dos filhos. Dificilmente a mãe narcisista será considerada um ser humano tóxico por pessoas fora do ambiente familiar, afinal de contas, ela é uma boa anfitriã. No entanto, a narcisista patológica mostra a sua verdadeira personalidade dentro de casa e controla todos que dividem o mesmo teto com ela (ENGELKE, 2016).

Adora Crellin menospreza o marido, que é apenas um figurante no enredo cênico, e controla Amma para que a filha se mantenha infantilizada e sob os cuidados maternais. Na

CENA 12 (ANEXO 12), quando Amma recusa os cuidados da mãe, ela opta por chantagear a filha até conseguir inseri-la novamente em uma série de comportamentos dependentes. Não existe espaço para que Amma experimente novas situações que estejam fora do controle materno, por esse motivo, a filha sai com as amigas e curte suas vontades à certa distância da mãe. Na medida que o comportamento doentio de Adora se intensifica, até mesmo as amigas de Amma já não podem visitá-la.

FIGURA 8 – AMMA CEDENDO AO CONTROLE DA MÃE (CENA 12)



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kvfNtuC9B6g>> Acesso em: 06 dez. 2022.

O castigo aplicado às filhas quando não se entregam aos desejos narcisistas da mãe vai além de não poder sair de casa, uma vez que Adora se mostra cada vez menos disponível emocionalmente quando está contrariada. Partindo deste lugar de indisposição emocional e desprezo, ainda que momentâneos, ela ameaça retirar até mesmo o sustento da filha mais nova e afirma que Amma não precisa dela para nada. Influenciada pela manipulação da matriarca, Amma abre mão de sua autonomia e retoma o papel de filha doente para que Adora possa continuar a envenená-la – característica da Síndrome de Munchausen por Procuração, também evidenciado na categoria 4. Por esse ângulo, Engelke (2016) versa sobre a postura dos filhos de mães narcisistas:

Você aprendeu que a melhor maneira de evitar desentendimentos com a sua mãe narcisista é se entregar de corpo e alma ao controle dela. Dizer não a uma mãe narcisista dá tanto resultado quanto pedir-lhe que faça somente as suas vontades. A sua mãe não é intelectualmente capaz de discernir entre você e ela. Vocês duas são uma. O que ela quer, você quer e o que ela gosta, você gosta. Nada em você é independente. Ela não dá atenção quando você a

contraria, já que inexistia uma boa razão para convencê-la de que o que ela considera certo não seja o melhor para vocês duas. (ENGELKE, 2016, p.155)

Além disso, o controle da mãe narcisista acaba sendo visto como um fator positivo por aqueles que não conhecem seu comportamento real, pois, de longe, veem filhos educados, obedientes e compassivos. Sendo que, na verdade, estão sob forte abuso e ainda não possuem mecanismos e suporte suficientes para mudar o cenário.

Assim, podemos dizer que a série *Sharp Objects* transmite explicitamente a maneira pela qual uma mãe narcisista age e as consequências do abuso materno para toda a família. Arelado ou não à Síndrome de Munchausen por Procuração, o narcisismo leva a sequelas graves na autoestima das vítimas, que podem desenvolver outros transtornos como depressão e ansiedade. Para mais, o narcisismo segue acompanhando as gerações de uma família e apenas perde sua relevância quando um indivíduo consegue identificar os traços patológicos do transtorno narcisista e rompe essa conjuntura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho pretendeu analisar a forma como o narcisismo materno se apresenta na série *Sharp Objects* a fim de compreender e revelar os impactos do transtorno no seio familiar. Durante os oito episódios de *Sharp Objects*, têm-se uma mãe narcisista e portadora da síndrome de Munchausen por Procuração prejudicando consideravelmente as vidas de seus familiares. Camille, Amma e Allan buscam agradar a matriarca de todas as formas possíveis, mas o desejo da narcisista nunca pode ser suprido em sua totalidade.

Em partes, o trabalho se justifica pelo meu desejo pessoal de explorar a temática do narcisismo materno, mas também é importante lembrar que esta pesquisa tem implicações gerais para a sociedade no que diz respeito aos relacionamentos interpessoais, sobretudo os familiares. Sobretudo em um contexto brasileiro (e também ocidental), que evidencia um tabu encoberto na figura da “mãe” e em suas reverberações nos discursos midiáticos.

Desse modo, identifica-se a necessidade de o profissional da Comunicação Social/Jornalismo estar atento e em consonância com questões multidisciplinares que podem surgir na jornada da profissão. O bacharelado em Comunicação Social me deu a oportunidade, com o conhecimento adquirido sobre os diversos meios de comunicação, de realizar este trabalho, elaborando-o a partir dos aprendizados teóricos e práticos em teorias da comunicação, sociologia, psicologia, cibercultura, análise do discurso e telejornalismo.

Para se atingir uma compreensão do narcisismo materno e de como ele se expressa na série norte-americana, definiu-se três objetivos específicos. O primeiro pretendia estudar as representações sociais atreladas aos papéis de gênero e à maternidade. Logo, verificou-se que a condição de mãe envolve inúmeros sentimentos, emoções e comportamentos que se contrapõem ao mito do amor materno.

Depois, buscou-se identificar e sistematizar traços narcisistas na construção da personagem Adora Crellin na série *Sharp Objects*. A análise permitiu concluir que Adora se encaixa na representação do perfil narcisista e isto foi possível a partir do reconhecimento da manipulação estratégica desenvolvida pela personagem. Essa característica manipulativa permitiu definir e analisar as categorias deste trabalho considerando o referencial de Bardin (1977).

Com isso, a hipótese do trabalho de que o amor materno não se apresenta como condição universal e não é vivenciado por mães narcisistas se confirmou devido ao enredo cênico desenvolvido ao longo dos oito episódios da série. Sendo assim, foi possível responder às questões propostas nesta pesquisa, ao passo que se esmiuçou a maneira como o narcisismo

materno foi representado em *Sharp Objects* e os possíveis impactos da condição na narrativa dos personagens.

Para o desenvolvimento da análise, utilizou-se a metodologia da Análise de Conteúdo atrelada à estratégia do estudo de caso. Devido ao cunho qualitativo da pesquisa e seus questionamentos relacionados à descrição de fatores e à análise de como o narcisismo materno foi reproduzido, encenado e escrito, o estudo de caso se adequa como estratégia de pesquisa pois permite estudar as representações e afetações do narcisismo materno.

Os instrumentos de coleta de dados permitiram observar minuciosamente as narrativas e as técnicas de composição das cenas, tal como atribuir inferências e significados a elas. Desse modo, a escolha pelo estudo de caso contribuiu para explorar o fenômeno analisado e ir além da definição do transtorno de personalidade narcisista e de seu diagnóstico. Em pesquisas futuras, pode-se estender o levantamento e o próprio *corpus* da pesquisa a narrativas de vida de filhos de mães narcisistas, de forma a discutir o narcisismo e seus impactos com base em situações da vida real. Nesse sentido, pesquisas futuras podem contribuir, sobretudo, na área do Jornalismo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

À DERIVA. [Locução de]: Arthur Petry. Entrevistada: Taryana Rocha. Brasil: Youtube, 21 set. 2021. *Podcast*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3U8LHN5iMjY>>. Acesso em: 20 out. 2022.

À DERIVA. [Locução de]: Arthur Petry. Entrevistada: Taryana Rocha. Brasil: Youtube, 21 set. 2021. *Podcast*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_3ByLvNUOEo&t=31s](https://www.youtube.com/watch?v=_3ByLvNUOEo&t=31s)>. Acesso em: 20 out. 2022.

AMARAL, R. M. do. **Representações sociais e discurso midiático**: como os meios de comunicação de massa fabricam a realidade. *Revista Lâmina*, Pernambuco, n. 1, set. 2005.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais** [recurso eletrônico], DSM-5. Tradução: Maria Inês Corrêa Nascimento; Paulo Machado; Regina Garcez; Régis Pizzato; Sandra da Rosa. Revisão técnica: Aristides Volpato Cordioli; Christian Kieling; Cristiano Silva; Ives Passos; Mário Barcelos – 5. ed. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre: Artmed, 2014. Disponível em: <[https://www.alex.pro.br/DSM\\_V.pdf](https://www.alex.pro.br/DSM_V.pdf)> Acesso em: 27 out. 2022.

ANTONIAZZI, Lívia. Twin Peaks: a série que revolucionou a indústria televisiva. **MEON**, 12 de maio de 2022. Disponível em: <<https://www.meon.com.br/meonjovem/alunos/twin-peaks-a-serie-que-revolucionou-a-industria-televisiva>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

AQUINO, M. C. Interatividade e participação em contexto de convergência midiática. In: RIBEIRO, J.C., FALCÃO, T., and SILVA, T. orgs. **Mídias sociais: saberes e representações [online]**. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 11-30. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/hcmrr/pdf/ribeiro-9788523217341-02.pdf>>. Acesso em 23 nov. 2022.

ARRUDA, Angela. TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E TEORIAS DE GÊNERO. **Cadernos de Pesquisa**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. n. 117, novembro/2002.

AZEVEDO, Patrícia Adélia Rêgo Oliveira; ROCHA, Larissa Leda Fonseca. DO BROADCAST AO STREAMING: mudanças (não tão grandes) nas narrativas ficcionais seriadas. **Cambiassu: Estudos Em Comunicação**, São Luís (MA), ed. v. 13 n. 21, ano 2018, p. 100-112, Semestral. Disponível em: <<http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/10429>>. Acesso em: 12 nov. 2022.

BADINTER, Elisabeth. B126a **Um Amor conquistado**: o mito do amor materno. Elisabeth Badinter; tradução de Waltensir Dutra. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARREIROS, Isabela. Mentiras e Assassinatos: a saga brutal de Dee Dee e Gypsy Rose. **Aventuras na História**, UOL, 21 de março de 2021. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-filha-que-matou-mae-a-tragica-historia-de-dee-dee-e-gypsy-rose.phtml>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis (RJ): Vozes, 1995.

CARLOS, C. S. **Em tempo real**: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

CORREA, C.; CRUZ, R.; PIRES, V.; SILVEIRA, R.; BENETTI, L. MUSIC AND ENVIRONMENTAL EDUCATION: ANALYSIS OF SOCIAL REPRESENTATIONS OF STUDENTS ABOUT THE ENVIRONMENTAL ISSUES. **Research Gate**, 2014. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/FIGURA-3-Desenvolvimento-de-uma-analise-de-conteudo\\_fig3\\_315694240](https://www.researchgate.net/figure/FIGURA-3-Desenvolvimento-de-uma-analise-de-conteudo_fig3_315694240)> Acesso em: 03 dez. 2022.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. 2ed. São Paulo: Planeta, 2014, 303p. Resenha de: SOUZA, Vanessa Nascimento. Horizontes Antropológicos. São Cristóvão, v.2, n.1, 2020. Disponível: <<https://seer.ufs.br/index.php/HORIZONTES/article/view/10622>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

ENGELKE, Michele. A maldição do filho dourado. **Filhas de mães narcisistas**, 2017. Disponível em: <<https://filhasdemaesnarcisistas.com.br/blog/maldicao-do-filho-dourado/?v=19d3326f3137>> Acesso em: 30 out. 2022.

ENGELKE, Michele. **Prisioneiras do Espelho** – Um guia de liberdade pessoal para filhas de mãe narcisista. Edição digital, 2016. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=Y2Fub2FzZWZWR1LnJzLmdvdi5icnxbWVmLXByZWZlaXRvLWVkbZ2FyLWZvbnRvdXJhfGd4OjZkYTc5NzIyNmJhODU2YzM>> Acesso em: 10 out. 2022.

FECHINE, Yvana. Transmídiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. **Contracampo**, vol. 31, p. 5-22, dez./mar. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17533>>. Acesso em: 12 nov. 2022.

FERRÃO, Ana Carolina Fernandes; NEVES, Maria da Graça Camargo. Síndrome de Munchausen por procuração: quando a mãe adoce o filho. **Comun. ciênc. Saúde**, vol. 24, n. 2, p. 179-186, abr.- jun. 2013.

FRANÇOIS, Ana; FROEMMING, Liliane. Os desertos de Breaking Bad: sobre as novas séries televisivas e o mal-estar na cultura. **Psicologia USP**, VOL. 32, P. 1-9, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/7vMmQX7jdBSdQyMqXybsBzq/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 19 nov. 2022.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia [en línea]**. 2005. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550184002>> Acesso em: 18 out. 2022.

INSTITUTO DE PSIQUIATRIA DO PARANÁ. **Transtorno de personalidade narcisista: o que é? Como tratar?** [s.d]. Disponível em: <<https://institutedepsiquiatriapr.com.br/blog/transtorno-de-personalidade-narcisista-o-que-e-como-tratar/#:~:text=de%20maneira%20negativa>>.

,Tratamento,poss%C3%ADveis%20comorbidades%2C%20como%20a%20depress%C3%A3o> Acesso em: 01 nov. 2022.

JENKINS, Henry. **A cultura da Convergência**. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Traduzido por Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. – Porto Alegre: Sulina, 2012. 70 p. (Coleção: Estudos sobre o audiovisual).

LARA, Luciana. Maccari. A CASTRAÇÃO MATERNA E AS POSSIBILIDADES DE SUBJETIVAÇÃO FEMININA: O MITO DE DEMÉTER. **Revista Práxis**, vol. 2, p. 09–14, 2017.

OLIVEIRA DA SILVA, G.; SARAMAGO DE OLIVEIRA, G.; DA SILVA, M. M. ESTUDO DE CASO ÚNICO: UMA ESTRATÉGIA DE PESQUISA. **Revista Prisma**, v. 2, n. 1, p. 78-90, 25 dez. 2021. Disponível em: <<https://revistaprisma.emnuvens.com.br/prisma/article/view/44>> Acesso em: 03 dez. 2022.

QG FEMINISTA. O que é divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo? **MEDIUM**, 28 de maio de 2018. Disponível em: <<https://medium.com/qg-feminista/divis%C3%A3o-sexual-do-trabalho-e-rela%C3%A7%C3%B5es-sociais-de-sexo-5a9b1eb0d696>>. Acesso em: 18 out. 2022.

SHARP, Objects. Direção: Jean-Marc Vallée. Produção: David Auge. Intérpretes: Amy Adams, Eliza Scanlen, Patricia Clarkson *et al.* Roteiro: Marti Noxon. Estados Unidos: HBO Entertainment, 2018. (420min), son. color. Legendado. Português. Disponível em: <<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GWv7yvAGvXCm-lwEAAAE-:type:series>>. Acesso em: 1 out. 2022.

SILVA, Rebecca. **Mães narcisistas patológicas à luz dos direitos das crianças e dos adolescentes**. Trabalho de Conclusão de Curso de Direito. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. 67 f.

Síndrome de Munchausen por procuração – Quando o “amor” pode matar. **SOBEF**, 2018. Disponível em: <<https://sobef.com.br/sindrome-de-munchausen-por-procuracao-quando-o-amor-pode-matar/>> Acesso em: 07 dez. 2022.

SOARES, Marcos César de Paula. Cinema e Dramaturgia: a renascença de Hollywood dos anos 60. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 2, n. 1, p. 45-63, 2018. Disponível em: <<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/374>> Acesso em: 20 nov. 2022.

SOUSA, Ana Paula dos Santos; HERECK, Gabriela; QUEIROZ, Andressa; ROMÃO, Maria; LEITE, Lucas; COQUE, Keila. CONTRIBUIÇÕES DA PSICANÁLISE SOBRE AS MÃES SUPERPROTETORAS E O DESENVOLVIMENTO DE SEUS FILHOS. In: **Anais Eletrônico do XI EPCC - Encontro Internacional de Produção Científica**. Maringá (PR) UNICESUMAR, 2019. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/epcc2019/188174-CONTRIBUICOES-DA-PSICANALISE-SOBRE-AS-MAES-SUPERPROTETORAS-E-O-DESENVOLVIMENTO-DE-SEUS-FILHOS>>. Acesso em: 18 out. 2022.

SOUSA, Diego Rodrigues da Silva. *The Newsroom e a tentativa de reviver a Era de Ouro do telejornalismo Estadunidense*. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Comunicação Social/Jornalismo, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2014.

SWAIN, Tania Navarro. FEMINISMO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: A INVENÇÃO DAS MULHERES NAS REVISTAS FEMININAS. *História: Questões & Debates*, [S.l.], v. 34, n. 1, jun. 2001. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2657>>. Acesso em: 18 out. 2022.

UOL. A trágica história que inspirou ‘Orações para Bobby’. *Aventuras na história*, 2022. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/tragica-historia-que-inspirou-oracoes-para-bobby.phtml>> Acesso em: 01 nov. 2022.

**ANEXO 1 – CENA 1: Camille chega à casa da mãe, Adora Crellin. (24min17s até 27min44)**

**Unidade de registro:**

Camille chega tarde da noite à mansão vitoriana de sua mãe, Adora Crellin. Antes de entrar, ela senta na varanda. Lá, se lembra de um diálogo que teve no mesmo local com a irmã do meio, Marian, durante a infância. Segundos depois, visivelmente incomodada, Camille se levanta e vai em direção à porta da casa. Neste momento, Adora se aproxima da porta e questiona:

- “Meu Deus! Aconteceu alguma coisa?”

- “Não, mãe. Estou na cidade a trabalho.”

- “Eu não estava esperando você. A minha casa não está preparada para visitas, me desculpe.”

- “Me parece que está tudo em ordem”, Camille retruca.

Em seguida, a mãe a chama para entrar.

- “Onde você está hospedada?”

- “Engraçado você perguntar isso. Eu esperava poder ficar aqui por alguns dias.”

- “Gostaria que você tivesse ligado. Eu teria preparado o jantar. Vá cumprimentar o Allan [padrasto de Camille]”.

Quando Camille conta para a mãe que retornou a Wind Gap por causa dos assassinatos que estavam acontecendo na cidade, Adora automaticamente a repreende e performa fragilidade, assumindo papel de vítima sobre um contexto que não a diz respeito.

- “Estou aqui por causa de Natalie Keene e a outra garota, Ann Nash.”

- “Você está aqui para escrever uma matéria [sobre os assassinatos]?”

- “Sim, mãe. É um jornal.”

- “Camille, eu não entendo por que uma jovem como você gostaria de esmiuçar coisas como essas”.

- “Pode ser uma matéria interessante e como sou daqui...”

Adora a interrompe e continua:

- “Eu conhecia aquelas crianças e está sendo difícil para mim, como pode imaginar. Escrever sobre isso? ‘Wind Gap mata crianças’, é o que você quer que as pessoas pensem?”.

- “Pode ser importante divulgar as informações...”

- “Não suporto esse tipo de conversa perto de mim. Crianças feridas. Não me diga o que está fazendo e o que sabe. Enquanto está aqui, vou fingir que você está de férias”

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 1).

### **Unidade de contexto:**

Nesta conversa entre mãe e filha, Adora, sob um manto narcísico, diz para Camille que está insatisfeita com o exercício da profissão da filha e descredibiliza a atividade jornalística. Quando a narcisista se vitimiza em nome de Wind Gap, na verdade, ela quer dizer à filha que ela [Adora] não quer ser vista de forma pejorativa, uma vez que enquanto habitante, não é benéfico que a sua cidade seja associada a algo ruim. O pensamento do narcisista se volta sempre para ele mesmo, sempre para o seu benefício próprio. Para rebaixar os filhos, é comum que as narcisistas invistam nos argumentos. A fala é o maior trunfo da mãe narcisista, que usa dela para tecer suas críticas à prole.

A mãe narcisista tem a necessidade de se mostrar como uma boa anfitriã, mas isto é apenas uma “casca” de receptividade, sendo que, na verdade, sua preocupação não é com o hóspede, mas sim com alguma necessidade própria que ela precisa atender. Como mostra o diálogo acima, Adora não pretende tornar o ambiente agradável para a filha, apenas reforça a falha que ela cometeu em não avisar que chegaria e, de maneira sutil, passa a impressão de que a filha não é bem-vinda. Ao mandar a filha ir cumprimentar o padrasto, a narcisista já mostra indícios de que ela quem dá ordens em sua casa.

Em seguida, Adora demonstra insatisfação quando Camille diz que foi a Wind Gap para investigar mortes e interpela a filha a respeito de seu trabalho jornalístico, como se Preaker fosse insensível ao sentimento da mãe quanto às mortes locais. Nesse momento, além de apelar para o sofrimento, a vitimização e o papel de mártir, Adora lamenta sobre o que a cidade pensaria dela. Importante lembrar que a preocupação com o status e a autoimagem é bastante comum em pessoas narcisistas.

Por fim, a matriarca informa Camille de que não gostaria de saber sobre o que ela fará na cidade, deixando explícito o desinteresse por ela. No mesmo instante, a câmera dá um close no rosto de Adora que leva a mão direita ao olho para retirar um cílio.

O diálogo entre Adora e Camille foi assistido por Allan. Eles estavam em um dos cômodos da casa, Allan e Adora sentados, Adora bebendo um drink alcoólico e Camille de pé ao lado da porta.

Durante essa cena de aproximadamente 3 minutos, a relação entre Camille e Adora começa a ser desenvolvida e há uma constante tensão no ar. A interpretação da atriz Amy Adams, que vive Camille, demonstra que a personagem sente desconforto em todo o processo de retorno ao ambiente familiar após vários anos de afastamento. A forma como Adora recepciona a filha e descarta os interesses desta caracteriza possíveis aspectos do narcisismo materno.

Sobre o cenário, Adora veste uma camisola rosa clara, o padraço veste uma blusa social azul clara, uma calça bege, e um casaco em tom verde brasil (#467655). Camille veste uma blusa de frio cinza escuro, uma calça jeans preta, botas pretas e carrega uma bolsa transversal também preta. A mansão é decorada com elementos vintage em tons rosa, branco, verde e bege. Durante à noite, o ambiente é pouco iluminado com luzes amarelas.

**ANEXO 2 – CENA 2: Camille volta para casa após passar a noite bebendo álcool. (37min25s até 39min37)**

**Unidade de registro:** Camille sai para beber, dorme no carro estacionado no bar e chega em casa na manhã seguinte. Quando a jornalista chega na mansão da mãe e começa a subir as escadas para ir ao quarto, a matriarca, em companhia do marido, a chama. Camille desce as escadas e vai até a cozinha, onde a mãe está.

- “Bom dia! [Camille saúda a mãe] eu tinha deixado a minha mala no carro, então eu fui...”

Prontamente, Adora ameaça:

- “Camille. Eu estou feliz por você estar aqui, mas, por favor, não me envergonhe. Não de novo!”

- “O quê?”

- “Quando você está aqui, tudo que você faz me atinge. Entendeu?” [Adora aponta o dedo na direção da filha]

- “Honestamente? Não! Isso pode ter sido verdade quando eu era criança, mas sou adulta agora”.

- “Em Wind Gap, não. Quando você está aqui, você é a minha filha. Você pode mudar e se esquecer, mas eu não posso. Você não conhece as pessoas daqui mais.” [Adora gesticula com os braços enfatizando a fala]

- “Acredite, eu conheço”.

Em uma explosão de fúria, a mãe joga um pano de prato na pia da cozinha e, nervosa, dá alguns passos em direção a Camille:

- “Não tive notícias suas por meses. E você aparece fazendo perguntas horríveis e mórbidas, mexendo com todo mundo. Passando a noite fora”. [Adora solta um grito de irritabilidade e leva a mão ao olho para retirar um cílio].

- “Pare mãe, pare. Olhe, me desculpa! Eu sinto muito! Honestamente, eu saí para dar uma volta, estava cansada e estacionei para garantir. Foi idiotice, então...”

- “Você passou a noite no carro? Alguém viu você?”

- “Não, ninguém me viu”.

- “E sobre a minha matéria...”

- “Não devia ter dito nada. Você sabe que eu não posso falar sobre aquilo aqui.”

- “Só quero que você entenda que não voltei para causar problemas. Não foi a minha intenção”.

[Camille fala com a voz embargada e sai da cozinha].

Adora, Allan e a diarista da casa estão juntos na cozinha e todos ficam em silêncio, o que gera um clima desagradável. Então, a diarista questiona se o casal quer comer ovos. A cena corta para Camille no banheiro da casa.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 1).

**Unidade de contexto:** Na cena estão mãe, filha e padrasto e, nos últimos segundos, a diarista da casa. Quando Adora puxa conversa com a filha e fala pontualmente que não gostaria de ser envergonhada pelas atitudes de Camille, a matriarca demonstra uma postura egocêntrica e caracteriza a filha como uma pessoa que age vergonhosamente. No papel de antagonista, Adora desconsidera as necessidades de Camille e tenta repreendê-la para que aja conforme os valores e comportamentos da figura materna.

O narcisismo pode ser identificado em diversos comportamentos e sentimentos expostos na cena, sendo a ira e a culpabilização os mais característicos. Camille aceita o papel de responsável pela insatisfação da mãe e começa a pedir desculpas, comportamento clássico de filhas de mães narcisistas, pois abrem mão da própria autoestima e ponto de vista para satisfazer os desejos maternos. No entanto, como agradar um narcisista é uma função difícil, visto que demanda praticamente uma completa anulação própria do indivíduo, Adora permanece chateada e inconformada com a filha, mesmo após o pedido de desculpas. É importante lembrar que Adora somatiza as adversidades por meio da ação de retirar cílios quando se abala emocionalmente.

**ANEXO 3 – CENA 3: Camille chega novamente em casa e Adora questiona. (49min56 até 50min32)**

**Unidade de registro:**

Camille chega na mansão da mãe, que questiona:

- “Onde você estava? Eu estava preocupada.”
- “Tive que dar um depoimento à polícia. Eu vi quando a encontraram...”
- “Não. Já basta.” [Adora interrompe]
- “Você perguntou onde eu estava”.

Allan se manifesta pela primeira vez:

- “Acho que foi tolice termos esperanças”.
- “Estou cansada. Vou me deitar”. [Camille finaliza]
- “Bob Nash ligou. Ele disse que você falou com ele. Isso não está correto, Camille! Essas famílias já não estão sofrendo sem você [...]” [Adora comenta em tom de advertência]
- “Mãe...mãe, eu não posso falar agora. Eu preciso dormir”.
- “Eu acho que não vou dormir por um milhão de anos. Isso é horrível.” [Adora lamenta]

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 1)

**Unidade de contexto:**

Essa cena foi escolhida porque a mãe parece demonstrar preocupação pela ausência da filha, mas, na verdade, transforma a conversa em uma “prestação de contas”, da qual Adora precisa para reforçar o descontentamento com as atividades profissionais da filha. Percebe-se que Camille é inserida no contexto familiar como uma filha problemática e inadequada, o que o padrasto reforça quando diz que “foi tolice termos esperanças”. É possível inferir que a esperança na fala do padrasto tem a ver com a expectativa de mudança sobre o comportamento de Camille, supostamente errado. Em seguida, Adora manipula as intenções do personagem Bob Nash (pai de Ann Nash, garota assassinada em Wind Gap) de modo a confirmar o caráter inconveniente da investigação iniciada pela filha. A cena não mostra Bob Nash reclamando da visita de Camille, mas a mãe se apropria disso para tecer críticas a ela. Para tentar se esquivar do desconforto, Camille tem uma atitude evasiva quando argumenta que vai dormir e não pode

conversar no momento. Fica implícito que ela apenas está tentando se distanciar do diálogo, que é finalizado por mais uma fala que reflete o egocentrismo da mãe.

#### **ANEXO 4 – CENA 4: Enterro de Natalie Keene. (10min05 até 13min11)**

**Unidade de registro:** Camille vai ao enterro da segunda jovem assassinada, Natalie Keene, na companhia da mãe e do padrasto. Eles chegam à igreja e, enquanto ouvem o depoimento emocionado da mãe de Natalie, Camille escreve em seu bloco de notas.

A câmera dá um close no rosto de Camille, que está emocionada com o discurso. Em seguida, corta para flashbacks da infância, que remetem ao enterro de sua irmã Marian. O flashback mostra Adora retirando um cílio enquanto está sentada na primeira fileira da igreja, frente ao caixão da filha. Em seguida, a adolescente Camille chega para abraçá-la, mas é rejeitada pela mãe, que se levanta no mesmo instante. Então, Camille pega o cílio deixado na cadeira e, com ele, acaricia o rosto.

O enredo cênico volta para o enterro de Natalie Keene e, ao observar que Camille faz anotações, Adora coloca suas mãos em cima do caderno e diz:

- “Camille, por favor, pela família.” [Em alusão à perda da família Keene]

O padre que está ministrando a missa pede que todos se levantem. Ao levantar, o vestido de Camille [escolhido pela mãe] rasga e ela sai da igreja.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 2)

#### **Unidade de contexto:**

Como mães narcisistas têm filhos dourados e elegem um bode expiatório, no caso de Adora Crellin, a filha Marian era a dourada, visto que era mais manipulável às vontades maternas, e Camille ocupa o papel de bode expiatório, por ser mais “rebelde” e difícil de controlar. O flashback trabalhado nessa cena é fundamental para a compreensão das necessidades e do comportamento da jovem Camille no enterro da irmã. Tendo em vista que Adora não tem uma postura afetuosa com Camille, ela então pega um cílio da mãe [que aqui representa uma parte da matriarca] para fazer carinho em si, na tentativa de suprir a necessidade de receber amor da figura materna. De volta ao contexto principal da cena, que é o enterro de Natalie Keene, a matriarca exerce o domínio sobre as atitudes da filha impedindo que ela faça seu trabalho.

**ANEXO 5 – CENA 5: Família Crellin reunida na sala da casa à noite. Camille chega em casa. (45min09 até 45min48)**

**Unidade de registro:** Adora está sentada no chão ao lado da filha do meio, Amma, uma adolescente de 16 anos. Embora Amma já esteja próxima da transição para a idade adulta, Adora escolhe suas roupas e brinquedos, que são totalmente infantilizados. Na presença da mãe, Amma se veste como uma boneca, faz uso de vestidos e laços na cabeça. Quando sai para a rua, Amma se veste com roupas despojadas, mais condizentes com a sua idade, e mantém isso em segredo da mãe.

Na presente cena, ao lado de Adora e Amma, está Allan lendo um livro e tomando um drink. Adora ensina Amma a organizar os apetrechos de sua casa em miniatura que remete a um brinquedo infantil. Segundos depois, Camille chega em casa e é questionada, novamente, pela mãe. Quando começa a responder, Adora encerra o diálogo dizendo não querer saber.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 2)

**Unidade de contexto:**

Esta cena foi escolhida por ilustrar aspectos da personalidade de Adora Crellin que revelam seu *modus operandi* na relação parental. Adora teve 3 filhas, sendo Camille a mais velha, Marian a do meio [que faleceu] e Amma. Em um primeiro momento, a série permite inferir que Adora infantiliza Amma para tentar suprir a ausência causada pela morte da outra filha. É como se Amma estivesse na família apenas para substituir uma figura que outrora esteve presente. Dito isso, mães narcisistas têm dificuldades para distinguir o que é delas e o que é do outro, ou seja, elas não conseguem validar seus filhos em suas necessidades e desejos e, por isso, levam a um caos familiar.

**ANEXO 6 – CENA 6: Adora conversa com Amma sobre o comportamento dela e a influência de Camille em sua vida. (26min29 até 27min17)**

**Unidade de registro:** Amma chega à cozinha da casa vestindo roupas comuns, que não são específicas para o público infantil, e Adora reage:

- “O que você está vestindo?”

- “Eu só estava brincando de me vestir com a Kelsey e...”

- “Não pode estar fora de casa depois do toque de recolher! Nunca!” [Adora fala em tom de irritabilidade]

- “Eu estava em segurança.”

- “Não é você que decide isso!”

- “Você deixava a Camille sair! [Amma reage de forma enérgica à bronca da mãe] Acha que não aconteciam coisas ruins para meninas naquela época? Aconteciam, sim!”

- “E veja o que aconteceu com ela. Você precisa entender que a sua irmã não tem autoestima e isso lhe causou problemas. Tome cuidado com a Camille! Ela não deve ser admirada.”

- “Quais problemas?”

- “Não! Olhe para mim! [Adora se aproxima do rosto de Amma, a olha nos olhos e fala pausadamente] Você não está segura perto dela. Você me entende?”

[silêncio]

- “Você me entende?” [Adora insiste]

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 3)

**Unidade de contexto:**

Em termos de personagens, Amma é colocada no papel da criança eternizada. A personagem de Amma tem uma função primordial na relação familiar com o narcisista, pois enquanto filha dourada, a personagem é incentivada a se afastar da filha bode expiatório. Adora reivindica seu status de mãe conselheira, que supostamente preza pelo bem-estar da filha e quer afastá-la de influências negativas. Entretanto, Camille não é uma ameaça para terceiros, apenas para si, devido à prática de automutilação que ela desenvolveu ao longo da vida. A irmã mais velha tenta, inclusive, instruir a irmã do meio para que ela não se prejudique por causa de atitudes

impensadas. O intuito da mãe narcisista, nesse caso, é colocar uma filha contra a outra, para que a filha que tem maior discernimento e coragem para confrontá-la não influencie a outra que cede aos seus caprichos.

**ANEXO 7 – CENA 7: Roseiras. (32min08 até 33min34)**

**Unidade de registro:** Adora está cuidando das roseiras do jardim de sua casa [cenário aberto] e Camille se aproxima. Enquanto isso, Amma ensaia passos de *ballet* na varanda da mansão.

- “Mamãe.” [Camille cumprimenta Adora]

- “Imagino que passou o dia conversando com qualquer um que falasse com você. ‘Trabalho’.” [Adora argumenta enquanto poda as roseiras, de costas para a filha]

- “Desculpe. Não sabia que você o conhecia tão bem” [Camille faz menção à entrevista que fez com Bob Nash, pai da primeira garota assassinada em Wind Gap, que foi interrompida por Adora]

- “Eu disse a você. Como ousa me questionar na minha casa? [Adora vira em direção a Camille] Como ousa se aproveitar do Bob? Você o viu quando saiu? Aquele homem estava praticamente tremendo. Ele perdeu a filha! [ênfase dramática na última frase] Você não faz ideia de como é”.

- “Eu não queria...”

- “Você nunca quer fazer nada. Mesmo assim você causa tanta dor. Bob... [breve pausa] Amma...”

- “Amma?”

- “Ela é uma garotinha, Camille. Ela não entende o que você é”.

Após a última fala, Adora é ferida pelo espinho de uma rosa. A matriarca levanta o braço, expõe o sangue escorrendo pelos dedos e diz para Camille:

- “Veja o que você fez.” [semblante de sofrimento]

- “Eu não bati o carrinho nas roseiras, mãe”. [Camille responde ironicamente]

- “Nada nunca é sua culpa, é?” [Adora se levanta enquanto fala e sai em direção à mansão]

Camille olha para as roseiras e a cena corta.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 3)

**Unidade de contexto:**

Esta cena ambientada em um espaço aberto traça as estratégias de manipulação narcísica desenvolvidas pela matriarca desde o início do diálogo. Adora desenrola a conversa descredibilizando a atuação da filha, como de costume, e encaminha a conversa para as estratégias de culpabilização. Quando culpa Camille por intensificar o sofrimento do personagem secundário Bob Nash, a mãe está, na verdade, preparando o terreno para inserir a filha Amma no contexto, de forma a tentar convencer Camille de que ela também faz a irmã sofrer. Apesar de não haver evidências de que Camille cause algum prejuízo a Amma, Adora utiliza todas as suas artimanhas de manipulação para tentar afastar as irmãs, reforçando o lado negativo da filha mais velha. Não satisfeita, a personagem narcisista culpa sua descendente até mesmo pelo corte que sofreu, causado por espinhos de uma rosa, mostrando uma total irracionalidade de pensamento.

## **ANEXO 8 – CENA 8: Cheiro de ranço. (32min até 34min24)**

Camille chega em casa à noite e encontra Adora sentada na sala de estar.

### **Unidade de registro:**

- “Não consegui dormir com tudo que está acontecendo aqui”. [Adora comenta]
- “Bem... Não precisa se preocupar comigo, eu estou bem. Boa noite”. [Camille se despede]
- “Como foi no La Mere?” [Adora se refere ao encontro entre Camille e amigas em comum]
- “Foi bom. Elas ficaram chateadas por você não ter ido”.
- “Você sempre foi tão teimosa”.
- “Como é?”
- “Você nunca foi amável. Eu me lembro quando você tinha 6 ou 7 anos. Eu queria fazer cachos para a sua foto da escola, mas você cortou tudo com a minha tesoura de tecido”.
- “Não, não, mãe. Não fui eu. Eu penso que...”.
- “Quando soube que ia ter você, eu achei que você me salvaria. Eu achava que você ia me amar. E então, a minha mãe me amaria. [breve pausa] Desde o começo, você me desobedecia. Não comia, como se estivesse me castigando por você ter nascido. [Adora caminha em direção a Camille] Você fazia com que eu me sentisse como uma tola, como uma criança”.
- “Você era uma criança”. [Camille argumenta]

Adora se aproxima ainda mais e toca o cabelo da filha em direção à orelha.

- “E agora você volta aqui e tudo que eu consigo pensar...”
- “O quê? [...] O quê, mamãe?” [Camille pergunta com lágrimas nos olhos e o olhar apreensivo]
- “Você tem cheiro de ranço”. [Adora se retira e começa a subir as escadas rumo a seu quarto].

A cena corta para Allan fazendo gestos de reprovação com a cabeça

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 4)

### **Unidade de contexto:**

Nesta cena, percebe-se que Adora Crellin dificilmente consegue estabelecer diálogos saudáveis com a filha Camille. Quando Camille chega em casa à noite, ela se assusta com a presença da

mãe, que está sentada na sala da mansão. O ambiente estava pouco iluminado, apenas com o auxílio de uma pequena luminária. Dito isso, não demora para que a matriarca comece a apresentar os “defeitos” que a filha tem desde a infância, todos relacionados à suposta desobediência. O ponto chave dessa cena é quando Adora comenta que, quando soube que teria Camille, achava que a filha a amaria e, por consequência disso, a mãe também. Esse detalhe fisga um ponto importante da personalidade narcisista: A falta de autoestima. Embora aparentem um elevado senso de admiração própria, os narcisistas têm baixa autoestima. Eles gostam de parecer deslumbrantes em todos os aspectos para receber aprovação alheia. Portanto, é cabível imaginar que a mãe de Adora também era narcisista, e ela, enquanto filha, não conseguia a aprovação da mãe. Como o narcisismo passa de geração em geração até que alguém resolva quebrar o ciclo [provavelmente o que foi feito por Camille], a história pregressa da matriarca deve conter componentes problemáticos, ainda que não explorados na série.

**ANEXO 9 – CENA 9: O sofrimento de Allan. (37min02 até 38min55)**

**Unidade de registro:**

Adora está caminhando pela suíte do quarto do casal e Allan chega segurando um copo de whisky.

- “Fico feliz que a sua mão esteja melhorando. Eu só queria saber se você precisa de mim para mais alguma coisa.” [Allan comenta]

Com a iluminação local baixa e focada em Adora, ela se senta em um puff e com o semblante cansado, responde o marido sem olhar para ele:

- “Não consigo pensar em nada.”

- “Eu também perdi uma filha.”

- “O que você está dizendo?” [Adora olha em direção ao marido]

- “Você nunca parou para pensar nisso.”

- “É tarde.” [Adora se deita no puff com os olhos fechados e ri ironicamente]

- “Marian também foi tirada de mim, Adora. Gostaria de ver algum apreço pelo modo como suportei isso.”

- “O que você quer que eu diga? ‘Obrigada’? Ninguém pediu para você sofrer em silêncio.” [Adora se levanta lentamente e suspira de cansaço. Ela permanece reclinada no puff]

- “Você demonstra ter mais compaixão com os funcionários públicos do que com o seu marido. Como pode?”

Adora pega o sapato que tirou do pé há pouco e joga em direção ao quarto. Em seguida, se levanta, vai para o quarto e diz ao marido em tom de irritabilidade:

- “Se você está falando do delegado, essa conversa terminou”.

- “Parecia que você podia falar com ele a noite inteira”.

Adora começa a desabotoar o vestido como quem se prepara para deitar:

- “É a Camille, não é? Ela trouxe discórdia para esta casa”.

- “Nem tudo é culpa da garota e você sabe disso”.

- “Por que você está tentando me machucar?”

- “Machucar? Você tem uma noção muito estranha da palavra ‘machucar’, querida.” [Allan caminha em direção à porta, sai do quarto e bate a porta]

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 4)

**Unidade de contexto:**

Ainda que a cena escolhida não mostre um diálogo entre Camille e Adora, a filha é inserida em um contexto sobre o qual ela não tem relação alguma. Novamente, a matriarca culpabiliza a filha mais velha pelo seu sofrimento e, dessa vez, menciona que ela leva discórdia para a casa. Outra característica típica da narcisista é a incapacidade de ter empatia, o que justifica a fala de Allan sobre a falta de apreço da esposa por sua resiliência ao lidar com a morte de Marian. Ainda, o marido reclama da personalidade de “boa anfitriã” com estranhos e, em contrapartida, insensibilidade dentro de casa com a família.

**ANEXO 10 – CENA 10: Camille, Adora e Amma na loja de vestidos. (11min50 até 15min37)**

**Unidade de registro:** Camille, Adora e Amma estão juntas em uma loja de vestido em Wind Gap. Enquanto Amma procura por um vestido que a agrade, Camille vai em direção de Adora que também está analisando os vestidos.

- “Foi o máximo que já ouvi você falar do meu pai.” [Camille responde a fala pregressa de Adora referente ao seu genitor]

- “Não tem muita coisa para falar”. [Adora responde com um ar de constrangimento e continua observando os vestidos na arara]

- “Mãe, me ajude a escolher! Tenho este e estes...” [Amma vai até Adora e mostra a ela os vestidos que gostou]

- “Só um minuto, querida. Preciso me concentrar nessa emergência aqui.” [Adora olha para Camille]

- “Venha ao provador comigo.”

- “Amma, só um minuto!” [Adora responde de forma incisiva]

- “Não. [Amma faz birra] Camille escreveu outra matéria. Todo mundo está comentando”. [Camille e Adora olham para Amma]

- “O quê?” [Adora pergunta intrigada]

- “Ela disse que o John Keene, ou o Bob Nash mataram aquelas garotas”. [Amma provoca]

- “Eu só disse que as autoridades acham que deve ser um morador”.

- “Mexicanos ou caminhoneiros”.

- “Amma!” [Camille interrompe a irmã]

- “É o que o artigo diz. ‘Wind Gap mata suas crianças’”.

- “Pare com isso já!” [Adora fala pausadamente demonstrando irritação pela atitude da filha mais nova. Então, ela olha para as mãos e age como se estivesse sentindo dor] Vocês me fazem sangrar. Vocês duas”.

A vendedora da loja entra em cena e se refere a Camille:

- “Não sei qual é o seu gosto, Camille, mas acho que ficaria adorável nestes”. [A vendedora exhibe os vestidos]
- “Sarabeth, você tem olho clínico. Por que não leva Camille ao provador, enquanto escolho algo para Amma?” [Adora sugere]
- “Por aqui, querida.” [Sarabeth indica o caminho para Camille, que a segue]
- “Amma”. [Adora chama a filha]
- “Me avise se quiser provar outra coisa.” [Sarabeth sinaliza]
- “Quer saber? Eu gostaria de provar este aqui”. [Camille pega outro vestido da arara]
- “Está bem. É pra já”.
- “Mãe?” [Amma chama a mãe]
- “Este?” [Adora sugere]

Camille vai ao provador e analisa os vestidos que Sarabeth separou para ela, demonstrando insatisfação. Ela está de calcinha e sutiã, deixando à mostra o corpo cheio de cicatrizes de cortes.

- “Pode me trazer o que eu escolhi, por favor? [Camille questiona Sarabeth] [breve pausa] Sarabeth?”
- “Tudo bem aí?” [Adora pergunta]

Camille vira em direção à porta e vê que sua roupa já não está pendurada nela. A câmera permanece em Camille e apenas as vozes das outras personagens são ouvidas.

- “Onde estão as minhas roupas?” [Camille questiona]
- “Qual deles ficou melhor?” [Adora ignora a pergunta e questiona a filha]
- “Nenhum deles vai funcionar”.
- “Prove um!” [Adora afirma em tom de suplicio]
- “Qual é o problema?” [Amma questiona]
- “Sua irmã está sendo teimosa!”
- “Ela pode esperar no carro?” [Camille pergunta]
- “Eu não faço ideia do porquê.” [Adora se refere à teimosia de Camille]

- “Amma, vá esperar no carro. Peça para ela ir. Pode esperar no carro?” [Camille fala com a voz exaltada, ainda dentro do provador de roupas]

- “Camille, eu só quero te ver. Eu tenho que ir para casa, pelo amor de Deus!” [Adora reclama]

Camille pega os vestidos que estavam no provador, abre a porta e os joga na cara da mãe. Amma e Adora, que estão do lado de fora do provador, ficam em choque ao verem o corpo de Camille coberto por cicatrizes.

- “Está feliz?” [Camille questiona a mãe]

- “Vá esperar no carro.” [Adora fala para Amma]

A câmera entra em plano detalhe mostrando as cicatrizes, que formam palavras e frases como: “Descanse em paz”, “Malícia”, “Engano”. Amma observa as cicatrizes e Adora reafirma: “Vai.”

- “Era o que você queria, não era?” [Camille pergunta à mãe enquanto aparenta estar com o choro engasgado]

- “É pior do que eu me lembrava”.

- “Você não estava lá no final”.

- “Então, acabou?” [Adora olha para Camille dos pés à cabeça refletindo vergonha e constrangimento na fala]

- “Acabou.”

- “Não importa. Você está destruída. Tudo por rancor. Quer saber quem o seu pai era? Ele era isso. Só rancor. Que bom que a Amma viu”. [Adora fala em tom agressivo e deprimido e sai da loja]

A câmera corta para Camille no espelho observando o corpo mutilado. Ela pega os vestidos que estão no chão, fecha a porta do provador, coloca um vestido na boca e começa a gritar. Em um ímpeto de nervosismo, ela puxa um vestido do cabide e permanece sentada no chão do provador.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 5)

### **Unidade de contexto:**

A escolha dessa cena justifica-se pelo fato de que Adora busca envergonhar a filha mais velha e associar seus “defeitos” e “inadequações” ao pai, afinal, a narcisista nunca se reconhece como

falha. Adora não seria capaz de entender que as falhas na criação da filha partem dela; ao contrário, ela apenas joga a culpa no fator genético, atribuindo o temperamento da filha ao pai. Na sequência, ela planeja uma situação para envergonhar Camille, e, ao mesmo tempo, mostrar para a filha dourada que Camille é inadequada, um exemplo a não ser seguido. Fica claro, aqui, que Adora é uma forte antagonista na série, pois a personagem destrói todas as relações ao seu redor, por vezes de maneira passiva-agressiva. Constantemente, a personagem se vitimiza e atribui boas intenções ao seu comportamento, de forma a legitimar os abusos que comete.

**ANEXO 11 – CENA 11: A varanda. (42min12 até 44min50)**

Amma foge durante sua apresentação de teatro na tarde do evento Calhoun Day, destinado ao orgulho sulista, comemoração que acontece na casa dos Crellin. Camille encontra a irmã em uma cabana abandonada no meio da floresta e a leva para casa. À noite, Adora oferece água para Amma e insere o líquido em sua boca enquanto ela está deitada. Em seguida, Adora conversa com Camille na porta do quarto de Amma.

- “Ela está abalada, arranhada, pobrezinha”.
- “E então? Ela diz que fugiu porque ficou chateada com a peça?”
- “Ela não quer falar. O importante é que ela está bem”.

Camille acena com a cabeça demonstrando estar de acordo com a mãe.

- “Você tomaria uma bebida comigo na varanda? [Adora convida Camille, que para alguns segundos para pensar] [...] Por favor?”

A câmera corta para mãe e filha sentadas na varanda. Adora veste uma camisola branca e Camille veste sua roupa preta que cobre todo o corpo. Elas seguram copos de bebida e Adora inicia o diálogo.

- “Eu gostaria de me desculpar.”
- “Não, mãe. Não precisa. Eu não pensei, e devia ter pedido ao editor que esperasse para publicar o artigo [sobre os assassinatos em Wind Gap]. Mãe, posso falar com você sobre Amma?” [Camille pergunta enquanto a mãe toma um gole do drink] Ela está com medo de alguma coisa, é por isso que está fazendo essas coisas. [Camille olha nos olhos de Adora durante a conversa]
- “O que ela está fazendo?”
- “A mudança de humor. As encenações.”
- “Isso é ser adolescente.” [Adora não dá atenção à fala de Camille e toma outro gole do drink]
- “Sei que vai fazer o que acha que é melhor.” [Camille afirma e toma um gole da bebida]
- “Eu tento.”
- “E eu...agradeço por não ter contado ao detetive sobre...o meu... [Constrangida, Camille desvia o olhar]”

- “Mas querida, ele vai descobrir, não? Sem querer ser grosseira, mas quando ficarem íntimos...”

- “Não vou. Não vou ficar mais íntima. Eu nunca fico mais íntima.”

- “Mas é por isso que eu queria me desculpar. [breve pausa] Você não consegue ter intimidade. O seu pai era assim. E é por isso que eu acho...que nunca amei você. [Camille fica surpreendida com a fala da mãe, que continua] Você nasceu com essa natureza fria. Espero que isso conforte você. [Adora leva a mão aos cabelos de Camille e os acaricia]”

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 5)

### **Unidade de contexto:**

Esta cena foi escolhida devido ao fato de que Adora, mesmo quando demonstra alguma tentativa de acolhimento em relação a Camille, transforma o momento em algo desagradável e transfere a culpa de dores e sofrimentos à filha ou ao genitor desta. O amor ao qual Adora renuncia é visto por ela como erros cometidos por ter se envolvido com pessoas inadequadas. Em outras palavras, ninguém é bom o suficiente para o narcisista. Os erros do narcisista são provenientes dos outros. Adora não tem empatia e não pretende filtrar as palavras para evitar o sofrimento de Camille. Com um jeito manso de falar, ela consegue ofender a filha profundamente. Adora transita entre acessos de raiva e um modo passivo-agressivo de se comunicar. A composição da cena se dá por meio das personagens cara a cara, no caso, a protagonista e a antagonista juntas.

**ANEXO 12 – CENA 12: Adora cuida de Amma. (11min11 até 13min15)**

**Unidade de registro:** Adora entra no quarto de Amma carregando uma bandeja com alimentos e dois frascos. Um dos frascos é transparente e tem um líquido também transparente e o outro frasco é azul marinho, sendo impossível verificar qual líquido está inserido nele.

Assim que Adora entra no quarto, ela deixa a bandeja em cima da mesa de cabeceira e vai até Amma, que está de camisola, sentada no chão, brincando com a sua casa de miniatura.

- “Venha, volte para a cama. [Adora sugere enquanto toca o ombro da filha mais nova] Venha, vamos. [Adora segura o braço de Amma]”

- “Eu não quero”.

- “Venha”.

- “Eu não quero!”. [Amma fala de forma incisiva olhando para a mãe]

- “Amma...”

- “Eu não estou doente”.

- “Eu só quero...”.

- “Você só quer o quê? Bebi umas cervejas ontem. Desculpe”.

Adora senta no puff ao lado de Amma e começa a se queixar sobre Camille.

- “Ela era uma má influência para Marian. Ela é uma má influência para você”.

- “Não, ela não é”.

- “Bem, a cura é a mesma. Isso não passa de desidratação, deficiência de vitamina, cansaço”.

- “Mãe, eu estou me sentindo bem. Só quero dormir um pouco. [Amma vira para a mãe] E talvez um queijo quente [sorri]”.

Adora olha em outra direção e, contrariada, responde:

- “Não, eu acho que não. Você não precisa de mim para se sentir melhor. Você não precisa de mim para fazer um queijo quente”.

- “Mas eu não sei fazer”.

- “Não. Pode ir. Aproveite e lave a sua roupa”.

- “Mãe...”

- “Limpe o seu quarto...Pague suas despesas e...Você não precisa mais disso”. [Adora se levanta e vai em direção à casa de miniatura e começa a desmontá-la]

- “Não, mãe, pare!”

- “Acabou a brincadeira. É crescida demais para isso”.

- “Não... Pare!”. [Amma grita com a mãe, se levanta olhando para Adora e vai se sentar na cama].

Adora segue a filha, senta na cama e diz:

- “Me machuca ver que você não confia em mim para fazer o melhor para você”.

Amma fica observando a mãe por alguns segundos. Adora abre o frasco azul marinho e a câmera corta.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 7)

### **Unidade de contexto:**

Esta cena foi escolhida devido ao traço característico de Síndrome de Munchausen por Procuração na personagem Adora. Ela inicia um processo de adoecimento na filha, tratando uma ressaca como um caso grave de saúde. Então, Adora manipula supostos medicamentos para tratar da filha. No entanto, Amma mostra uma significativa piora do seu quadro de saúde após a ingestão dos “medicamentos” dados por Adora. Quando a filha se nega a continuar o “tratamento”, Adora utiliza da estratégia de chantagem emocional para convencê-la. Além da chantagem, é possível afirmar que a antagonista faz ameaças à filha quando dá a entender que retiraria tudo dela, inclusive o suporte financeiro.

**ANEXO 13 – CENA 13: Amma se compara a Marian. (25min04 até 26min57)**

**Unidade de registro:**

Amma observa da janela de sua casa, as amigas indo embora devido à recusa de Adora em recebê-las. Amma pega o celular e digita algo, mas logo percebe que a mãe está a caminho de seu quarto. Por isso, ela deita na cama rapidamente, esconde o celular embaixo do travesseiro e finge que está dormindo.

Adora entra no quarto, acaricia o corpo de Amma, que finge acordar neste momento. Então, a matriarca pega uma toalha e a utiliza para apalpar o rosto da filha como quem pretende diminuir a febre.

- “O que acha que vou ser quando crescer, mãe? Você pensa que terei filhos?”

Sorridente, Adora responde:

- “Eu não sei, como eu vou saber? Vai demorar anos”.

- “Você acha...”

- “Anos”.

- “...que eu não vou crescer? É por isso que quer que eu continue criança? Para que eu seja como a Marian?”

- “Você é como a Marian”.

- “Não, não sou tão boa. Ninguém é tão bom quanto alguém morto”. [Amma afirma enquanto demonstra dor e desconforto]

- “Você está delirando”.

Adora serve, na colher, um pouco do líquido vermelho contido no frasco azul marinho e dá para Amma beber.

- “Só um pouquinho”.

Amma bebe.

- “Boa garota”.

A filha começa a tossir e Adora diz:

- “Eu volto logo. Descanse. E me dê o seu celular. O outro”.

Surpresa, Amma olha para a mãe e pega o celular que está embaixo do travesseiro. Ela entrega na mão de Adora.

- “Camille vai embora amanhã, e as coisas voltarão ao normal”. [Afirma a matriarca]

- “Eu gosto da Camille aqui”.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 7)

**Unidade de contexto:**

Esta cena foi escolhida por causa de um componente muito relevante quando se trata de narcisismo materno: A vigilância. Mães narcisistas vigiam seus filhos e impedem que eles tenham privacidade e autonomia. A série não explica como Adora estava ciente de que Amma utilizava outro celular, mas é possível inferir que a mãe mexe nas coisas da filha. Adora defende sua característica de liderança dentro do lar, e como ela já mostrou em diversas cenas, as situações devem estar em seu controle. O controle de que os narcisistas tanto precisam acontece, entre outras formas, por meio da vigilância. Outro ponto chamativo na cena é a tentativa incessante da matriarca em colocar uma filha contra a outra e ofender a filha mais velha, conferindo a ela a culpa por todos os erros e falhas da família Crellin – ou, até mesmo, de sua vida anterior ao casamento.

**ANEXO 14 – CENA 14: O jantar. (2min10 até 10min39)**

**Unidade de registro:**

Camille chega em casa na hora do jantar, vê toda a família reunida e a mãe a cumprimenta:

- “Olá, querida! Sente-se. Jante conosco. É uma comemoração.”

Camille se aproxima da sala de jantar.

- “Coloquei um lugar para você.”

- “Comemoração? [Amma questiona] Isso significa bolo, mãe. Você me prometeu.”

- “Agora que o filho dos Keene está preso, nossa garotinha está a salvo. Nem consigo imaginar o quanto estou aliviada.” [Adora gesticula com as mãos em tom de alívio]

- “Finalmente, tudo está bem.” [Allan comenta]

- “Está? Não acho que o John Keene seja o assassino.” [Camille comenta]

- “É claro que não acha.” [Adora responde]

A câmera exhibe Camille encostada na porta da sala de jantar com uma feição abatida e o restante da família sentada à mesa comendo o jantar. Amma está pálida e com olheiras escuras, trajada com uma camisola branca e uma coroa de rosas na cabeça.

- “Camille, sente-se. [Allan convida a enteada, que permanece imóvel] SENTE-SE!” [Allan insiste de forma imponente]

Camille vai até a cadeira, onde apoia a sua bolsa e se senta.

- “Então, você vai voltar para St. Louis em breve. A história acabou”. [Allan prossegue]

- “Espero que ele receba a pena de morte. Keene, assassino de crianças.” [Amma debocha da situação]

- “Acontece que o Missouri é o 5º estado mais produtivo em termos de realizar execuções. Nós tivemos de parar. O líquido era polêmico. Eu acho... Eu acho que não matava muito bem.”

- “Allan...” [Adora interrompe a fala de Allan]

- “De qualquer forma, eu li que o importamos da Romênia.” [Enquanto Allan conta a história, Camille e Adora se olham. Camille está com a feição enraivecida]

- “Líquido?” [Amma questiona]
- “Para a injeção letal, querida.” [Adora explica]
- “Injeções... Como as que eu tomo às vezes?”
- “Bem diferente. É como matar um gato.”
- “Humm... Espero que ele receba a injeção letal.” [Amma afirma]

Camille olha para Amma.

- “Adivinhe qual deusa grega eu sou, Camille.”
- “Acho que não estou muito por dentro do mundo das deusas”.

Adora e Amma riem.

- “Eu sou... a Perséfone. Rainha do submundo. Ela é casada com aquele cara importante... Hades. Ele governa o inferno, mas ela é responsável pelo castigo. Mas eu sinto pena da Perséfone, porque mesmo quando ela volta para os vivos, eles têm medo dela. Por causa de onde ela esteve. Engraçado, não é? [Durante a fala de Amma, Camille e Adora continuam se olhando. A feição agradável de Adora se transforma em uma feição séria] Quantas histórias existem de princesas que precisam ser resgatadas das bruxas. Até Wind Gap tem uma. Garotinhas retiradas do bosque pela mulher de branco”. [Amma finaliza]
- “Eu não gosto dessa.” [Adora comenta]
- “Muito próxima de você?” [Camille rebate e Adora bebe um gole de seu drink e a ignora]
- “Você ficaria mais triste se o John morresse ou eu?” [Amma questiona Camille]
- “Não quero que ninguém morra.”
- “Wind Gap já tem morte demais.” [Adora interfere enquanto Amma e Camille se olham]
- “É verdade.” [Allan concorda]
- “Camille, a comida não some do prato sozinha. [Adora alerta] Ou não está se sentindo bem?”
- “Só um pouco cansada.”
- “Seu editor-chefe deve estar feliz por ter a jornalista dele de volta. No que vai trabalhar agora? Talvez numa história mais alegre para variar. [Camille toma seu refresco e apenas observa a mãe] De qualquer forma, sei que ele está feliz por ter você de volta.”

- “Mãe, eu estava pensando que, com tudo que tem acontecido na cidade, seria legal levar a Amma para St. Louis por um tempo. Uma mudança faria bem para ela.”

Adora suspira e afirma:

- “Bom, essa é uma sugestão incrível.” [A matriarca ri]

- “É uma oferta maravilhosa, querida.” [Receoso, Allan comenta]

- “Mas é impossível. [Adora pontua] As aulas começam em breve.”

- “Seria legal ver aquele arco enorme.” [Amma reflete]

- “Vocês duas já conversaram sobre isso?” [A mãe interroga]

- “Não, só pensei.”

- “Amma...Você está corada. [Amma acena negativamente com a cabeça] Está febril? Meu Deus! Você está pelando!” [Adora apalpa a testa da filha]

- “Eu quero bolo.”

- “Não, você precisa se deitar.” [A mãe insiste]

- “Eu quero bolo.” [Amma faz birra]

- “Eu levo para você depois.” [Adora paparica. Camille observa]

- “Coma, por favor, Camille. Nós nos despediremos de manhã.”

Amma fita os olhos suplicantes em Camille e começa a chorar. Adora retira a filha da cadeira com o intuito de levá-la para o quarto.

- “Eu quero bolo.”

- “Venha, querida.”

- “Não.”

- “Vamos, querida. Vamos. Você vai comer bolo.”

Adora retira Amma da sala. A irmã mais nova continua olhando para Camille, que assiste o momento. Em seguida, Camille se levanta da mesa.

- “O jantar não acabou, Camille.” [Allan afirma]

Camille se inclina em direção ao chão.

- “Mãe! Mamãe!”

- “Adora!” [Allan chama a esposa]

- “Mamãe!” [Camille insiste, demonstrando estar sentindo dor na barriga]

Adora retorna para a sala.

- “O que está acontecendo?”

- “Não sei”. [Camille responde enquanto cai ao chão]

- “Vamos. Levante-a. [Allan começa a levantar Camille com a ajuda da esposa] O que foi?”

- “Mamãe está aqui.” [Adora acalenta Camille]

- “Eu não sei. [Camille chora. Assustada, Amma assiste o momento de longe] Eu não sei o que aconteceu.”

- “Está tudo bem. Tudo bem, querida” [Allan fala para a filha mais nova]

- “Cuidado com as mãos. [Adora fala para Camille e a ajuda a subir as escadas e ir para o quarto do casal] Vamos.”

Camille encara Amma.

Já no quarto, Adora está preparando a cama de Camille e ela aguarda em pé na porta, com a postura curvada, demonstrando estar sem forças.

- “Pode entrar, querida.”

Camille retira as meias e caminha em direção a cama.

- “Tire a roupa.” [Adora solicita enquanto coloca o par de botas de Camille em um canto do quarto]

Adora retira as roupas e o celular de Camille do chão e a ajuda a colocar a camisola branca. Camille se deita na cama, Adora a cobre e acaricia seu rosto. Em seguida, a mãe vai até o antigo quarto de Marian, retira os frascos de medicamento do armário e leva até o banheiro ao lado. Adora inicia a preparação do líquido que ela insere no frasco azul. Camille observa de longe.

Adora se aproxima da cama com os medicamentos, sorri e diz:

- “Viu como é bom não precisar se preocupar ou brigar? Basta deixar que eu cuide de você.”

Camille sinaliza que sim com a cabeça.

- “Isso vai ser bom para nós duas, não acha?”

- “Sim.”

Adora abre o frasco azul, enche uma colher com o líquido vermelho e oferece a Camille.

- “Abra, querida.”

Camille abre a boca e toma o líquido.

- “Você é uma garota boazinha.” [Adora afirma]

- “Mais, mamãe.”

Adora repete o processo, dando mais quantidade do líquido vermelho para a filha.

“Isso. Agora descanse. Vou preparar a sua dose para a noite.”

Adora apaga a luz e sai do quarto. Camille vira de lado na cama e a cena corta.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 8)

### **Unidade de contexto:**

No primeiro momento, esta cena foi escolhida devido à comparação que Amma faz com a deusa Perséfone. Na mitologia grega, Deméter era mãe de Perséfone e a perdeu quando Zeus, a pedido de Hades, colocou um narciso à beira de um abismo para atraí-la. Então, Hades a levou para o submundo. Deméter começou a busca incessante pela filha-boneca-falo. Em termos de psicanálise, Deméter não superou o narcisismo primário sobre o qual Freud se debruça. A deusa grega atribuiu à filha o objeto principal de sua felicidade durante muito tempo. Acredito que a escolha desta deusa para o contexto da série é, sobretudo, para ilustrar o cerne do que se conhece como narcisismo materno.

Em um segundo momento da cena, Camille sugere que Amma se afaste da mãe, indo com ela para St. Louis, pois já percebeu que Adora está matando a filha mais nova. Como os pais de Amma não concordaram, Camille simula um estado de saúde debilitado para que o foco da mãe passe para ela e, conseqüentemente, Amma consiga se livrar, ou pelo menos ficar mais distante dos abusos físicos e psicológicos.

Quando Camille age como uma filha obediente, o que, para Adora, significa acatar todas as suas vontades, a mãe muda o comportamento com ela, a tratando de forma semelhante à filha

dourada, Amma. Por esse motivo, percebe-se que bode expiatório e filho dourado podem transitar entre os papéis, basta que eles agradem, ou não, a mãe narcisista.

**ANEXO 15 – CENA 15: Camille na banheira recebendo os cuidados de Adora. (22min01 até 25min41)**

**Unidade de registro:**

Camille está tomando um banho de banheira e, de repente, sente vontade de vomitar. Sentada no chão, Adora segura uma bacia para que a filha vomite. Na sequência, em primeiríssimo plano, a câmera exibe o frasco azul onde Adora guarda o líquido para dar às filhas. Camille questiona:

- “O que tem na garrafa azul?”

Adora ignora a pergunta da filha e se mostra emocionada:

- “Esperei tanto tempo por isso. Você precisando de mim. Das minhas três filhas, você é a mais parecida comigo. A Marian era...Ela era uma boa menina. Precisava de atenção constante. Ficava grudada em mim.”

- “Você a matou.”

- “Ela era uma menininha muito doente. [Adora pega uma toalha no canto da banheira] Você está delirando. [Adora sorri enquanto passa a toalha no rosto de Camille]”

- “Ela morreu.”

- “Você a cremou.” [Camille permanece na banheira com o corpo fragilizado]

- “‘Do pó ao pó’... Pensar em você ou ela apodrecendo em um caixão com coisas comendo vocês? Não, não, não...”

Camille se inclina na banheira, Adora fica de joelhos e passa a água da banheira nas costas da filha cuidadosamente. Camille diz olhando nos olhos da mãe:

- “Me diga.”

- “O quê?”

- “Me diga.”

- “Está me pedindo para mentir. Não posso fazer isso, nem por você. [Adora brinca com a água, jogando uma pequena quantidade no rosto de Camille, que se protege com a mão] Você não conheceu a minha mãe como eu. Uma vez, Joya me acordou no meio da noite. Eu tinha sete, oito anos. Ela não disse uma palavra. Me acordou e me levou para fora. Eu estava descalça, de

camisola. Eu sabia muito bem que não devia abrir a boca quando Joya me castigava. Não importava se eu tivesse feito algo certo ou errado. Ela me levou até o bosque. Foi comigo até dentro dele, me sentou e foi embora. [Camille observa a mãe contando a história] Demorou horas para que eu conseguisse voltar para casa. Quando passei pela porta, minha mãe disse: “Você está em casa”. [Adora reproduz um olhar de desdém] Sei que se perguntasse, ela diria que fez a coisa certa. Todos nós tivemos infâncias difíceis. Em algum momento, você tem que esquecer e superar. Qualquer outra coisa é apenas egoísmo. [Adora puxa o cabelo de Camille] Hora de mais remédio!”

Camille demonstra insatisfação com o fato de ter que tomar mais remédios e vomita mais.

- “Não quero mais. Não consigo”.

Adora despeja o líquido do frasco azul em uma colher:

- “É bom para você. Tome mais um pouco. Bem aqui.”

A matriarca insere a colher na boca de Camille e se despede:

- “Eu já volto. Encoste. [Adora deita a filha na banheira, se levanta e sai do quarto com os frascos de remédio]”

Camille começa a submergir na água da banheira e a cena corta para um flashback de sua infância, quando ela estava boiando em um lago. Em seguida, Camille se lembra de ter suas cicatrizes tocadas por um parceiro sexual. Logo após, a campainha da mansão toca e ela levanta da banheira de supetão, engasgando neste momento.

(*Sharp Objects*, 2018, episódio 8)

### **Unidade de contexto:**

Esta cena foi escolhida porque a filha confronta a mãe e Adora não dá ouvidos, apelando para a sua história de vida e contando como sofreu com a mãe que teve. O tratamento em relação a Camille está completamente distinto, pois Adora performa carinho, atenção e cuidado. Neste ponto da série, Camille já sabe que existe algo errado com a mãe e a acusa pelo assassinato da filha Marian com os “medicamentos” do frasco azul. Esta cena nos induz a considerar a Síndrome de Munchausen por Procuração.