

Imagens de *Amor de Mãe*: Quadriculamentos e Escapatórias

Images of Amor de Mãe: Gridlines and Escapes

SANDRA FISCHER^a

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens.
Curitiba – PR, Brasil

ALINE VAZ^b

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens.
Curitiba – PR, Brasil

RESUMO

O estudo discute enquadramentos/quadriculamentos na telenovela *Amor de Mãe*, analisando a imagética de vínculos/convívios familiares, a labilidade com que se articulam entre paisagens anestésicas/espacos estésicos e os intercâmbios entre ficção e realidade. Examinam-se, em tal contexto: (1) efeitos de sentido e brechas sensíveis facultativas de apropriações estésicas; e (2) escapatórias que possibilitam a corpos ativos assumirem disposições afetivas e sustentarem relações sinestésicas. Conclui-se que os enquadramentos que dão a ver personagens quadriculadas em práticas cotidianas estruturadas a partir de apesamentos revelam, não obstante, fissuras que permitem a construção de saídas físicas e simbólicas.

Palavras-chave: Telenovela *Amor de Mãe*, quadriculamento e escapatória, paisagens anestésicas e espacos estésicos

ABSTRACT

The essay discusses framings and gridlines in images of the telenovela *Amor de Mãe*. The analysis lies on the functioning of family bonds/convivialities, their labile articulations amid anesthetic landscapes/aesthetic spaces, and fiction/reality interchanges. In this context, the following issues are examined: (1) meaning effects and sensorial gaps which may provide aesthetic appropriations; (2) escapes that enable active bodies to assume affective dispositions and sustain synesthetic relationships. It is concluded that the framings that show checkered characters immersed in restrictive practices and routines also reveal fissures that allow physical and symbolic exits.

Keywords: Telenovela *Amor de Mãe*, *quadrillage* and escape, anesthetic landscapes/aesthetic spaces

^a Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Docente Colaboradora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: Cinema, Televisão, Streaming, Experiência Estética (UTP/CNPq). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7891-6420>. E-mail: sandrafischer@uol.com.br

^b Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicações e Linguagens da UTP. Líder do Grupo de Pesquisa TELAS: Cinema, Televisão, Streaming, Experiência Estética (UTP/CNPq). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2416-200X>. E-mail: alinevaz900@gmail.com

¹ Em 21 de março de 2020 a exibição de *Amor de Mãe* foi interrompida devido à pandemia da covid-19. Com a proliferação do vírus no país, os estúdios da Rede Globo foram fechados, e as gravações, suspensas por tempo indeterminado. A emissora passou, então, a reprisar telenovelas veiculadas anteriormente. Após cinco meses dedicados à definição de protocolos de segurança sanitária, em agosto, foram retomadas as gravações das novelas em hiato – *Amor de Mãe* e *Salve-se Quem Puder*. *Malhação: Toda Forma de Amar* e *Éramos Seis*, já em seus últimos capítulos quando as atividades foram suspensas, conseguiram finalizar suas histórias. A segunda parte de *Amor de Mãe* foi ao ar em 15 de março de 2021, quase um ano após sua interrupção.

A TELENOVELA *AMOR DE Mãe* (Dias & Villamarim, 2019-2021) estreou na Rede Globo de Televisão em 25 de novembro de 2019¹, no horário das 21h, tendo como tema de abertura a canção “É”, do cantor e compositor brasileiro Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior (conhecido como Gonzaguinha). É também com esta música que, no segundo capítulo da telenovela, a personagem Camila (Jéssica Ellen), professora recém-formada em História, inicia sua primeira aula em um estabelecimento público de ensino: “É, a gente quer valer o nosso amor, a gente quer valer nosso suor, a gente quer valer o nosso humor, a gente quer do bom e do melhor, a gente quer carinho e atenção”. Após cantarolar este trecho e ganhar os olhares atentos da turma antes dispersa, a professora conta aos alunos adolescentes que a música foi lançada em 1988, pouco depois de o Brasil se livrar da ditadura militar imposta em 1964. Na sequência do capítulo, a aula é interrompida pelos sons de disparos de fuzil e de motores de helicópteros que sobrevoam a escola.

Considerando a ficção como um documento de sua época, a narrativa telenovelística em análise adota uma linguagem imagético-discursiva que revela estreita relação com a realidade social do Brasil contemporâneo, viabilizando uma *leitura documentarizante* (Odin, 1985). No caso dos tiros e zunidos que assolam a escola, a trama, ambientada na cidade do Rio de Janeiro, resgata a polêmica ação policial ordenada em 2019 pelo então governador Wilson Witzel (“Helicóptero...”, 2019) na comunidade do Morro do Alemão. À época, noticiou-se: “Ao menos três pessoas teriam sido agredidas e duas mortas. Por conta da operação, pelo menos 14 creches e escolas da região tiveram as aulas suspensas. Algumas áreas da favela ficaram sem luz, porque os tiros acertaram transformadores de energia elétrica” (“Helicóptero...”, 2019). Nesta perspectiva, as imagens de histórias particulares vivenciadas pelas personagens da novela passam a funcionar como metonímia e metáfora da sociedade; são relatos de um povo, de uma nação, que tomam forma, no caso, a partir de “uma narrativa caleidoscópica, multidimensional do cotidiano vivido pelos brasileiros”, como observa Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009, p. 24).

A telenovela tem como gênero predominante o melodrama, o qual Peter Brooks (1976), partindo da análise de peças teatrais do século XVIII, particulariza, considerando-o como o *drama do reconhecimento*. Jesús Martín-Barbero (2003) atribuiu ao recurso um dos motivos de sucesso do melodrama entre os latino-americanos, pois as tramas desenvolvem “o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer” (p. 317). Em outras palavras, Martín-Barbero observou como o drama do reconhecimento pode figurar processos históricos e culturais, origens suprimidas e ausências de partes de quem somos. *Amor de Mãe* aborda diversos temas problemáticos, que perturbam as

sociedades contemporâneas, desdobrando-se em conflitos narrativos: tráfico de crianças, ataques ao ecossistema, violência contra a mulher, racismo, comércio de drogas, corrupção generalizada etc. São as contraordenações, perversões e distorções sociais que interligam as vidas das personagens – viabilizando relações e construções afetivas que, a um só tempo, as acolhem e aprisionam em enlaçamentos, amarrações e nós que se estabelecem predominantemente sob a forma de laços familiares.

Na perspectiva definida por Ana Amado e Nora Domínguez (2004), os laços familiares ganham sentidos conflitantes entre ligação/união e armadilha/fraude: enlaces que unem também estabelecem fronteiras e apartam. Elos familiares instalam significados, formas de convívio e modos de vida contraditórios, e funcionam como promotores de junções e disjunções, ataduras e cortes, identificações e diferenças – em categorias de ordem discursiva, cultural, social e teórica. Logo, os laços de família poderão se constituir na mobilidade da circulação estética ou na imobilidade da paralisia anestésica dos corpos e de suas relações com o espaço físico e social.

Sintetizemos alguns dos elos familiares que se entrelaçam em *Amor de Mãe*, tecendo relações transversalizadas que amparam e motivam as personagens, por um lado, mas, por outro, mantêm-nas embaraçadas e enodadas em intrincadas redes de desordenamentos e perversões. Em termos foucaultianos, observa-se que, nos lugares arquitetônicos e simbólicos que lhes cabem no espaço ficcional da telenovela, as personagens estarão – todas elas, de forma explícita ou nem tanto – encarceradas, aprisionadas no interior de poderes muito apertados, que lhes impõem limitações, interdições e obrigações. Perscrutar, sondar a construção e o funcionamento do produto audiovisual em tela implica vislumbrar ali – de soslaio que seja – o reflexo, mesmo que distorcido, do que se passa também no campo que extrapola a tela. A partir de tal visada, pergunta-se: como esses quadriculamentos, enquanto máquinas/métodos/fórmulas de controle e dominação, são experimentados, vivenciados (intra, extra e intertelas), e como podem (ou não) vir a ser fraturados, ressignificados, superados?

Lurdes (Lucy Alves/Regina Casé) – a personagem central da trama – foi separada do filho Domênico quando este ainda era muito pequeno, aos 2 anos de idade, na cidade fictícia de Malaquitas, no Rio Grande do Norte. Livrando-se de Jandir (Daniel Ribeiro), o pai do menino – que o vendera para Kátia (Stella Rabello/Vera Holtz), uma traficante de crianças que vive no Rio de Janeiro –, a mulher junta os outros três filhos e parte em busca do filho; no caminho, depara-se com uma menina recém-nascida abandonada, a quem acolhe como filha, e passa a viver na capital carioca, trabalhando como doméstica e babá, eternamente às voltas com a procura de Domênico.

² Note-se que a perspectiva analítica aqui proposta focaliza a narrativa e a produção de sentido do produto televisual em pauta a partir do entendimento de que a ficção televisiva, tal como acontece com a cinematográfica, à medida que se comunica com a sociedade em que se insere, pode funcionar como campo do sintoma – assim extrapolando, eventualmente, a dimensão da dita representação pura e simples. Especificidades estritamente atinentes ao dispositivo “televisão” e peculiaridades restritas à plataforma não serão aprofundadas.

³ Para Jean-Marie Floch (2001), os sentidos dados pelo *plano da expressão* e pelo *plano do conteúdo*, colocados em justaposição, constituem sistemas semi-simbólicos. O plano da expressão é aquele em que “as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais”; já o plano do conteúdo é “onde a significação nasce das variações diferenciais graças as quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso” (p. 9). Verifica-se distinção entre os níveis da forma e da substância de cada um dos planos: “a *forma* é a organização, invariante e puramente relacional, que articula a matéria sensível ou a matéria conceitual de um plano, produzindo assim a significação”; e “a *substância* é a matéria, o suporte variável que a forma articula. A substância é pois a realização, num determinado momento, da forma” (p. 11).

Thelma (Adriana Esteves), dona de um restaurante herdado do pai, perdera o filho único em um incêndio doméstico que vitimou também seu marido; no lugar do pequeno colocou outro, “adotando” um bebê por meios ilícitos – a quem chamou Danilo (Chay Suede) –, fazendo-o passar pela criança que se fora e tornando-se para ele uma mãe superprotetora; uma vez crescido, o rapaz vê-se aprisionado pelos excessivos cuidados maternos e ressentido das ingerências arbitrárias em sua vida. Sandro (Humberto Carrão), um jovem de boa índole criado pela traficante Kátia e por ela iniciado no mundo do crime ainda na infância, encontra-se na prisão, jurado de morte. Um acidente de carro ocorrido em meio a uma discussão de casal leva Leila (Arieta Corrêa) a permanecer em coma durante oito anos. Magno (Juliano Cazarré), então, é condenado a sobreviver preso a um casamento que já se encontrava em declínio, cuidando de um corpo paralisado no leito hospitalar. Vitória (Taís Araújo), advogada de sucesso, assombrada pela culpa por ter, no início da juventude, abandonado um filho recém-nascido, na maturidade deseja tornar-se mãe a qualquer custo: após adotar uma criança, acaba engravidando, o que complica sua vida amorosa e profissional. Amanda (Camila Márdila), ativista ambiental cujo pai encontra-se inválido devido aos anos prestando serviços nos dutos da PWA, uma empresa de fabricação de plástico, em que se contaminara com os rejeitos ali despejados, está decidida a destruir Álvaro (Iranthir Santos), o dono da fábrica.

É para essa rede de relações que o estudo vai direcionar suas lentes analíticas², para a mise-en-scène da telenovela *Amor de Mãe* e seus efeitos de sentido, tomando como corpus os capítulos exibidos entre os dias 3 de dezembro, quando Lurdes encontra Sandro e, acreditando ser seu filho Domênico, consegue tirá-lo da prisão; e 19 de dezembro, quando Sandro resgata Lurdes de um sequestro.

AMARRAS, CONVÍVIOS, LAÇOS: AMOR DE MÃE BANDIDO?

Partindo da premissa de que os quadriculamentos impostos pelas diversas instâncias da sociedade afetam tanto os sujeitos tidos como subversivos quanto aqueles que se empenham em zelar pelo cumprimento das normas, leis e convenções, numa dinâmica de funcionamento verso/inverso que implica ambos os lados, considera-se que todos se encontram – em maior ou menor intensidade – aprisionados em restrições e delimitações físicas e afetivas. Dirigindo o olhar às politicidades estéticas articuladas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo³ do produto audiovisual em tela, faz-se necessário, em um primeiro momento, enfocar o advento dos encarceramentos físicos e seus espaços concretos de contenção dos corpos para, em seguida, aprofundar as lentes em questões atinentes aos aprisionamentos simbólicos.

Os aprisionamentos advêm, em especial, de um ordenamento disciplinar dos corpos que, para Michel Foucault (2014), irá exigir “a cerca, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” (p. 139). As estruturas que orientam as edificações dos colégios, quartéis, hospitais, conventos, das escolas e das fábricas são exemplos, entre outros, dessa arquitetura do encarceramento. Os aparelhos disciplinares trabalham com o princípio da localização imediata, o *quadriculamento* que instala e confina “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo” e cuja lógica exige a evitação das “distribuições por grupos”, a decomposição das “implantações coletivas” e a análise das “pluralidades confusas, maciças ou fugidias” (p. 140). Isso se dá em prol da anulação dos efeitos das repartições indecisas: para que os indivíduos não venham a desaparecer (escapando ao controle vigente) e no intuito de que não tenham oportunidade de criar aglomerações (em ações comuns), faz-se necessário controlar as presenças e as ausências, estimular as comunicações úteis, convenientes, e abortar os contatos ameaçadores e/ou perigosos. As organizações disciplinares criam, reiteram, preservam e tentam perpetuar – com considerável eficiência estratégica –, seus próprios sistemas de vigilâncias.

A dinâmica que articula muros, paredes e subterrâneos que perfazem os calabouços – aqueles típicos dos centros de detenção – é passível de se estender também a edificações que não se constituem precipuamente como tais. Há casas familiares – os ditos lares acolhedores? – que em maior ou menor grau abrigam, sabe-se, os mais variados tipos de violências domésticas físicas e psicológicas, tiranias e coibições as mais complexas. Concilia-se, essa dinâmica, ao *princípio do quadriculamento* (Foucault, 2014), relacionado à situação do sujeito que ocupa ambientes físicos categorizados e organizados em prol da ordem e da dominação, nos quais as experiências são achatadas e diluídas. A importância de se observar as ressignificações dos regimes hierárquicos e repressivos no âmbito da instituição familiar é esmiuçada por Foucault (2014) em *Vigiar e Punir*: “um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se ‘disciplinaram’, absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos . . .” (p. 208). O pensar a respeito de como as políticas disciplinares se instalam sorrateiramente em nosso cotidiano será sempre revestido de um caráter de urgência. Indagar como a falência das instituições políticas logra alojar-se nos convívios domésticos é de inteira pertinência para que possamos identificar os motivos pelos quais os lugares de compartilhamentos afetivos se tornam estésicos ou anestésicos⁴.

Em *Amor de Mãe*, no exato momento em que Sandro – que então se encontra na prisão, condenado a habitar as limítrofes celas destinadas pelo

⁴ Conforme Fischer e Vaz (2018), a partir do lugar da morada e das dinâmicas das relações familiares, que podem tanto acolher e abrigar quanto enclausurar e oprimir, é possível analisar as imagens que dizem respeito à questão do habitar, conforme topicalizações que podem ser preenchidas pelos movimentos relacionais ou por corpos inertes, traduzindo-se em espaços estésicos ou em paisagens anestésicas.

Estado – é apresentado a Lurdes como sendo seu filho extraviado, têm início as primeiras relações de afeto entre o rapaz e a suposta mãe. No empenho de conviver com o filho, Lurdes acaba por adentrar um mundo que lhe é inteiramente desconhecido, mas que, atinente ao suposto filho, passa a ser também parte do seu universo pessoal. A filha Camila comenta:

[Camila] Desculpa, mãe, mas eu acho muito estranho, tô achando muito estranho a senhora reconhecendo bandido na televisão, levando cigarro pra cadeia.

[Lurdes] Ué, eu tenho que ajudar meu filho, ele tá precisando de ajuda. O Sandro é dessa facção aí de Marconi. Não tá vendo que tão matando o povo todo de Marconi?

[Camila] Mãe, pelo amor de Deus, olha só, a senhora não pode se meter com bandido, a gente não faz parte desse mundo. A senhora tem outros quatro filhos que te amam e estão preocupados com a senhora. Promete pra mim, jura, que não vai fazer nada de errado pra ajudar o Sandro.

[Lurdes] Precisa jurar nada, vou jurar não, claro que eu não vou fazer nada errado, agora precisa jurar... (Dias & Villamarim, 2019-2021, Cap. 12, 20:28)

Mais tarde, outra filha, Érica (Nanda Costa), também irá censurar-lhe as atitudes: “Parece até que a nossa mãe virou mãe de bandido agora”. É quando Lurdes responde, incisiva: “Mãe de bandido? Ué, eu sou o que? Meu filho não tá preso na cadeia? Eu sou o que? Sou mãe de bandido. E daí? Sou mãe de bandido” (Dias & Villamarim, 2019-2021, Cap. 12, 42:35).

Lurdes fica conhecendo o chefe Marconi (Douglas Silva) e os membros da facção criminosa a que Sandro se vinculara; frequentemente, dirigem-se a ela como “tia”, expressão indicativa de parentesco (no caso, um laço familiar forjado e algo irônico), e demonstram respeito em relação a ela – seguros de que a nova mãe do comparsa é “fechamento” (confiável, fiel). A ajuda que Lurdes presta ao suposto filho e conseqüentemente à quadrilha acontece quando, a pedido de Sandro, aceita levar um chip de telefone celular da cadeia até Marconi; em seguida, em outra visita ao presídio, entrega a Sandro, por solicitação de Marconi, um aparelho celular: “Trouxe um bolo. É de chocolate, com cobertura de brigadeiro, e aí dentro tem um celular”. Subversivamente, contrariando as prescrições familiares, possibilitando ao rapaz recém-conhecido a retomada da liberdade (legalmente, com o amparo de um advogado), ao mesmo tempo que lhe garante a sobrevivência (por meios ilícitos, colaborando com Marconi), Lurdes torna-se mãe de Sandro (mesmo sem ele ser o Domênico que tanto buscava).

Ao assumir perante Sandro, aberta e acolhedoramente, o lugar maternal, Lurdes concede ao jovem a oportunidade de se fazer filho e, assim, estabelece-se

um círculo genuinamente virtuoso de compartilhamento afetivo. Livre da condenação do Estado, mas ainda atado ao crime, Sandro, durante violento confronto policial, vê a mãe em meio ao fogo cruzado, na linha de tiro, e se lança à sua frente para receber a bala. Atenta ao dilema moral do rapaz (se ela promete estar ao lado dele dali em diante, o bandido Marconi estivera até então), Lurdes dirige-se ao escritório do crime disposta a negociar um valor em dinheiro para liberar o filho das obrigações com a facção. Lá, é sequestrada por marginais oponentes, e ele a resgata – e Marconi, com seu bando, liberta Sandro das amarras.

Os laços familiares entre Lurdes e Sandro são edificados e consolidados por meio do amparo mútuo, a dádiva que oferecem um ao outro, ambos dispostos a arriscarem-se pela manutenção dos elos que os unem. Seus respectivos modos de apropriação das circunstâncias restritivas a que estão submetidos viabilizam, na diegese, a construção de escapatórias⁵ que lhes permitem a subversão da realidade ficcional e a produção inusitada de sítios privilegiados – então em algum grau de conformidade com seus próprios desejos.

Este artigo trata da telenovela *Amor de Mãe*, ocupando-se (1) da colocação em quadro dessas duas personagens; e (2) das imagens resultantes na tela, analisando as construções afetivas operadas por essas figuras – não obstante as limitações, interdições e obrigações que lhes são impostas – e os efeitos de sentido daí decorrentes. A abordagem atrela-se ao reconhecimento de que são, em suas diversas nuances e perspectivas, os temas da cotidianidade da vida pública e privada aqueles que fornecem matéria às tramas telenovelistas; e ampara-se no entendimento de que a encenação de fatos e temáticas de cunho social e político remetem, nos termos de Lopes (2009), às menções a respeito do “caráter ‘naturalista’ das novelas”, bem como as referências explícitas remetem “à vida da nação”⁶. Lopes (2009), inclusive, avança a hipótese de a telenovela exercer a função de *agenda setting*, “tal é seu poder de pautar uma agenda temática que é acompanhada e discutida pelo país no decorrer de seus oito meses de duração” (p. 27). Nesse sentido, prossegue a autora, conjuntos de temas como

a reforma agrária, o “coronelismo”, a especulação imobiliária, as companhias multinacionais, a corrupção política, o racismo, as minorias, entre outras, são alguns exemplos dessa vocação das novelas de incorporar temas do âmbito público ao universo privado em suas narrativas. (Lopes, 2009, p. 27)

Tais questões, obviamente, não existem e não se desenvolvem de forma isolada. Na realidade da vida cotidiana e na diegese da ficção, articulam-se, em seus diversos aspectos, nas tessituras e desdobramentos de ambas as narrativas (as ficcionais e as não ficcionais):

⁵ Nos apropriamos de forma relativamente livre das noções de *fratura* e *escapatória* estabelecidas por Algirdas J. Greimas (2002). Em termos greimasianos, as fraturas se efetivam por momentos de alubrimentos, que possibilitam experiências estéticas e estésicas. Já as escapatórias apresentam uma possibilidade do estético e estésico que, diferentemente da fratura, não é um efeito acidental, mas construído; é o esforço para uma construção do sensível e uma busca dinâmica pela desautomatização do cotidiano.

⁶ A esse respeito, ver também estudos de Maria de Lourdes Motter, tais como *Ficção e Realidade: A Construção do Cotidiano na Telenovela* (2003).

Esses temas são inseparáveis das tramas românticas, dos enredos de família, do amor, do casamento, da separação. É a lógica das relações pessoais e familiares que preside a narrativa dos problemas sociais. É aí que parece residir o poder dessa narrativa, sua capacidade de traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia a dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética. (Lopes, 2009, p. 27)

No caso de *Amor de Mãe*, veremos que, mesmo nos recintos aparentemente limítrofes e interditos da clausura, enfatiza-se a exibição de *modus vivendi* que permitam às personagens não se submeterem a entraves, convenções e consequentes paralisias anestésicas impostas a elas: buscando nesgas de espaço nas eventuais inconsistências do sistema repressivo, movimentam-se, isso sim, em direção à experiência estética, apropriando-se dos lugares físicos e afetivos nos mais diversos ambientes, sejam eles marginais, estigmatizados (casa de detenção) ou legitimados (moradia familiar). Tendo em vista que a “fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais e, ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo” (Lopes, 2009, p. 27), além de funcionar como campo do sintoma (ver nota 4), parece-nos bastante plausível o estabelecimento de conexões mais ou menos estreitas, metafóricas ou não, entre o que se vê estampado na dita telinha (no que concerne à telenovela em pauta, milícias, venda de crianças, concentração de renda, preconceito racial, abuso de autoridade, procedimentos ilícitos de adoção infantil etc.) e o que se vivencia do lado de fora (particularmente, ainda que não só, no que diz respeito ao Brasil da contemporaneidade). Não deixa de ser alentador o exercício de vislumbrar, a partir desses entrelaçamentos, possibilidades de construções passíveis de viabilizar transgressões, no âmbito da realidade extratela, de preconceitos cristalizados e determinismos alienantes.

CALABOUÇO E CONCHA, QUADRICULAMENTO E FRESTA

Os modos como cotidianamente construímos e acomodamos nossos afetos nos quadriculamentos conviviais que nos são impostos por mecanismos arquitetônicos, hierárquicos etc. determinam se as apropriações peculiares que deles fazemos edificam-se em casas-calabouços (Fischer, 2006) e/ou casas-conchas (Bachelard, 1989) – a primeira aprisionando insidiosamente, a segunda acolhendo com benevolência. Um mesmo local poderá configurar-se em um tipo específico, particular, de *canto no mundo* (abrigo de sonhos, memórias, devaneios) ou estruturar-se a partir de mecanismos de contenção que, visando proteger/preservar lembranças, convenções, tradições, relações viciadas/deletérias, acabam por

configurar, em certa medida, um arremedo de mausoléu (uma casa-tumba?). Note-se, entretanto, que um sítio originalmente definido com propósitos – mais ou menos explícitos – de limitar ou restringir experiências, entravando possibilidades de ir e vir, pode, não obstante, ser fraturado por escapatórias simbólicas, transformando-se, subversivamente e às avessas, em lugar de acolhimento afetivo (uma casa-mãe?).

Essa labilidade na constituição e caracterização das topologias físicas e/ou simbólicas se dará pela vivacidade dos corpos que poderão instalar-se (1) na paisagem anestésica de um ambiente delimitado por quadriculamentos e comprimido pela rarefação de apropriações físicas e afetivas (a imagem da casa-calabouço); e (2) no espaço estésico de uma paisagem constituída pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do habitar compartilhado que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do *ser e estar* no mundo (a imagem da casa-concha).

A telenovela *Amor de Mãe* privilegia enquadramentos de moradas, e movimenta as personagens Lurdes e Sandro, aqui enfocadas, entre (1) o ambiente da casa de detenção em que Sandro cumpre pena por assalto à mão armada; e (2) a casa de Lurdes, compartilhada com os quatro filhos, Magno, Ryan (Thiago Martins), Érica (Nanda Costa) e Camila (Jéssica Ellen); e (3) a ex-casa da mãe adotiva de Sandro, que, apossada por Marconi, se torna o *escritório do crime*. Esses ambientes serão paradoxais, perfazendo uma arquitetura física e afetiva que se constitui tanto em instância de repulsa como de acolhimento. Ou seja, nem a casa de detenção ou o escritório do crime se configuram estritamente como casas-calabouços, assim como a casa de Lurdes não é somente casa-concha. As grades desses quadriculamentos apresentam fissuras e nelas os movimentos transitórios organizam-se, mutantes, em paisagens anestésicas/espacos estésicos.

Ao assumir Sandro como seu filho Domênico e visitá-lo no fictício Presídio Afonso César, a figura de Lurdes nas dependências da penitenciária é reiteradamente enquadrada surgindo por entre grades (Figura 1) – clara alusão ao fato de que, na condição de mãe de um detento, é submetida aos quadriculamentos coercitivos da prisão estatal mesmo sem ter sido sentenciada. Os enquadramentos igualam a situação “entre barras” em que vemos Sandro, o apenado, e Lurdes, aprisionada pelos laços familiares (Figura 2). Não fosse o plano do conteúdo em justaposição ao plano da expressão, se olhássemos apenas para os enquadramentos descolados de seu contexto narrativo, não identificaríamos qual das duas personagens estaria, no ambiente carcerário encenado, cumprindo pena. Ao mesmo tempo, a coincidência situacional que se dá a ver nestes enquadramentos reveste de tonalidade afetiva a fisicalidade acinzentada da cela, *apesar de...*⁷: minimiza, rarefaz as barreiras entre prisioneiro e visitante. Tomados ambos assim em posições idênticas, infere-se que a concretude verticalizada das grades não consegue

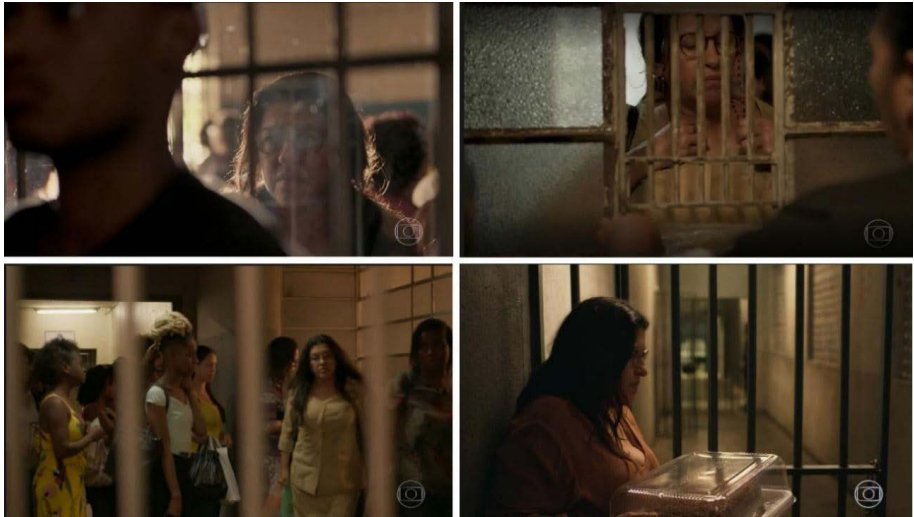
⁷ Tomando a ideia de Jacques Fontanille (2014, p. 70) no que diz respeito à atitude do sujeito de “continuar o curso da vida apesar de X”, empregamos a expressão *apesar de...* A pontuação, aqui, funciona como abrigo de interrogações, exclamações, pontos e vírgulas (incertezas, perplexidades, pausas) de uma vida cujo curso não é interrompido. As reticências indicam a omissão de algo que não se quer ou não se pode revelar, uma suspensão ou hesitação, além da alusão a aberturas de possibilidades, que no traçado dos três pontos representariam caminhos a serem percorridos (ressalvadas as incertezas que se aninham entre as fendas do incógnito).

obstaculizar o fluxo dos afetos. Lurdes e Sandro podem estar quadriculados, mas encontram fissuras, habitam as frestas dos gradeamentos impostos e superam os ordenamentos opressivos que separam sujeitos que estão do lado de dentro e do lado de fora, tornando-se naquele momento tão somente mãe e filho.

em princípio nada impede que aquilo o que nos pareceu ser apenas condenação, possa também ser percebido como alforria, uma vez que as falhas nos processos comunicacionais criam brechas – e, por meio de tais brechas, instauradas a partir do que não é integralmente dito ou simplesmente não-dito (há uma dimensão insondável contida na gênese de toda relação comunicacional, principalmente no que se refere ao campo da palavra), podemos ser salvos do “horror do real”. (Fischer, 2006, p. 204)

Figura 1

Lurdes entre grades



Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

Figura 2

Lurdes e Sandro: Grades físicas e afetivas

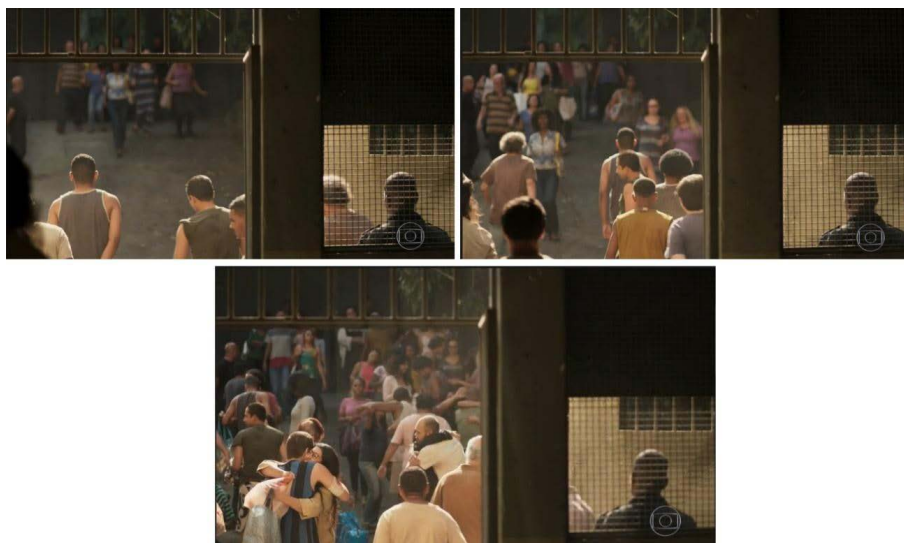


Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

Se existem barreiras comunicacionais (devidamente arquitetadas, simbolicamente superadas) entre os detentos e seus familiares, o ajuntamento desses sujeitos é potencializado, na telenovela, na sequência que revela dois portões abrindo-se, simultaneamente, para o pátio do presídio (Figura 3). Enquanto um deles faculta a entrada dos visitantes (advindos do exterior, da vivência compartilhada em sociedade), o outro permite a entrada dos internos (vindos do confinamento no prédio, vidas recolhidas *à margem de*). Misturam-se e confundem-se, no movimento dos passos e dos abraços, os corpos que se encontram no espaço – ainda que regulado, delimitado, vigiado – do pátio “aberto”.

Figura 3

Aberturas e encerramentos



Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

O pátio destinado à socialização já não evidencia divisas e diferenças flagrantes – indistintamente, todos se apropriam do lugar por meio do encontro afetivo, dos compartilhamentos no âmbito daquele que parece ser um espaço *entre*: não a clausura da cela, não a amplidão da rua. Uma fissura, fresta que se aloja no quadriculamento arquitetônico do cárcere e torna-se uma escapatória, unindo fisicamente – em caráter provisório, que seja – gente separada por sistemas de ordenamentos legais dimensionados, teoricamente, para proteger os que se encontram extramuros e disciplinar aqueles que se veem intramuros.

O dito lado de fora, entretanto, também reserva quadriculamentos a seus ocupantes. Se Lurdes é frequentemente enquadrada entre as grades que estruturam

o ambiente que aprisiona Sandro, a casa em que vive com os outros quatro filhos também é lugar que constantemente a coloca recolhida entre grades (Figura 4).

Figura 4
Cômodos domésticos gradeados



Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

Além do vidro estriado e opaco das janelas gradeadas, vigamentos esparsos – colunas de sustentação plantadas em meio ao interior acanhado dos cômodos que perfazem o lar da família suburbana – delineiam verticalidades que não só conferem ao ambiente certo ar de enclausuramento como aludem às barras da casa de detenção (Figura 5).

Até o momento em que Sandro passa a ser reconhecido como membro da família, a morada de Lurdes se mostra acolhedora e, ali, os canais de comunicação são consideravelmente desimpedidos. Assim que a mulher fica sabendo que o rapaz tem chance de ser seu filho, os moradores da casa entram em conflito. Os filhos acreditam que a mãe deveria providenciar testes de DNA para comprovar o parentesco de Sandro, mas ela se nega: não admite a ideia de submeter o filho – que procurara por tanto tempo – a uma situação incômoda. Lurdes *quer* que Sandro seja seu filho, e isso lhe basta. As discordâncias familiares, então, se intensificam, enquanto ela admite o jovem na residência: “minha casa é tua casa, tu é meu filho”. Apesar de a casa de Lurdes ser também a casa de seus filhos, como afirma, ela insiste, ao ter suas decisões contestadas, em dizer que a casa lhe pertence e ali é ela quem manda: “Ele não me pediu pra vim pra cá não, fui eu que ofereci, eu insisti pra ele vim, tá ouvindo? ... nesta casa aqui,

tá ouvindo, mando eu, essa casa é minha e é assim que vai ser, tá ouvindo?” (Dias & Villamarim, 2019-2021, Cap. 18, 16:26).

Figura 5

Barreiras domésticas



Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

De uma maneira ou de outra, os convívios familiares fazem da casa um ambiente que germina ambiguidades, de modo que os cômodos (e incômodos) irmanam o acolhimento e a dominação em redes de afetos que implicam compartilhamentos e cisões, numa ordenação hierárquico-repressora:

doméstico vem do termo latino *domus* (casa), que por sua vez está ligado a *dominus*, quer dizer *senhor, chefe, soberano, proprietário*: quem está no interior da casa, portanto, ou é senhor ou está sob o domínio de um senhor (é, mais ou menos, algo assim como um de seus pertences) – e não se invade impunemente um sítio que tem dono instituído. (Fischer, 2006, p. 23)

Nessa perspectiva, todas as edificações arquitetônicas estariam destinadas a cumprir certa dinâmica paralisadora, instrumentalizando operacionalmente a “submissão a parâmetros especificamente estabelecidos, modelagem para o aperfeiçoamento de tal sujeição e contenção em posições e lugares determinados – para que seja garantida a preservação e a continuidade desse processo de dominação” (Fischer, 2006, p. 22). As imagens da telenovela em análise não enquadram unicamente a morada de Lurdes com gradeamentos

(e verticalizações) que remetem ao quadriculamento opressivo das casas de detenção. Outros espaços ostentam grades explícitas, e diversas personagens surgem gradeadas e/ou quadriculadas na tela. Combinações de linhas horizontais e verticais, em primeiro plano, sobrepõem-se a figuras colocadas, por exemplo, em seus ambientes de trabalho (na escola em que Camila leciona e no escritório de Álvaro, dono da PWA, empresa que polui a baía de Guanabara); em suas residências (na portaria do prédio de Vicente [Rodrigo Garcia]); e mesmo nos espaços públicos, como demonstra o enquadramento em que o quadriculamento surge praticamente tatuado na superfície do corpo de um cachorro centralizado no vídeo (Figura 6)

Figura 6

Enquadramentos e quadriculamentos



Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

Além desses, um dos cenários que mais evidencia este quadriculamento hipertrofiado e gradeado é a moradia da personagem Betina (Isis Valverde), namorada de Magno, que foi vítima de violência doméstica praticada pelo ex-marido e que, a certa altura da trama, passa a manter relacionamento amoroso com Sandro. O acesso ao local se dá por meio de uma porta-grade que mais se assemelha à entrada de uma cela ou recinto prisional (Figura 7).

Não obstante a profusão de barras que se reiteram no plano da expressão, o plano do conteúdo deixa claro que segurança alguma está garantida ali: a residência é seguidamente invadida, e mais de uma vez a jovem moradora sofre agressão física em suas dependências. Não são as grades, revela o enredo,

que no ambiente doméstico ou fora dele asseguram às personagens proteção e recolhimento acolhedor. No caso de Betina, isso parece ser proporcionado pela presença física e pelo gesto de afeto que se configura, por entre os vãos do gradeado, na relação – prestes a escapar-lhe, diga-se – construída com Magno (Figura 8).

Figura 7

Casa ou prisão?



Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

Figura 8

Gradeamentos da insegurança



Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

Embora as grades, no plano de fundo ou em primeiro plano, estejam visíveis em todos os frames aqui trazidos, vislumbram-se, na Figura 9, enquadramentos peculiares que se assemelham particularmente: são imagens de Magno e Betina, tomadas no cenário da casa da moça, e de Lurdes e Sandro na casa de detenção.

Figura 9*Grades de múltiplas prisões*

Nota. Dias e Villamarim (2019-2021).

De forma descontextualizada, fica difícil acreditar que um dos frames coloca em cena e apresenta não as instalações de um complexo penitenciário, mas o cômodo de uma residência; é a imagem da casa que se revela ainda mais claustrofóbica, pois o gradil e a parede, sobrepostos, surgem praticamente colados, enquanto no claro-escuro da imagem da penitenciária as grades dão para um corredor que se alonga, entremeado por diversos umbrais. Constrói-se, aí, uma perspectiva quase em *mise en abyme*, produtora de um efeito de profundidade que evoca a sensação, algo vertiginosa, de movimentação múltipla. O que se coloca em primeiro plano, nos dois enquadramentos, é a corporalidade das personagens: muito próximas, elas se encontram em contato físico; e, apesar de..., apropriam-se dos lugares (pouco ou nada acolhedores, a princípio), por meio da relação sensível, construindo escapatórias justo nos becos – aparentemente sem saída – em que a vida os meteu.

Entretanto, se nos espaços interiores nos quais as personagens se movimentam quadriculamentos e grades adquirem protagonismo, nos ambientes externos referências a grades também se fazem presentes. Ou seja, clausuras que de uma forma ou de outra ainda englobam determinadas figuras são expressivamente reiteradas na tela. Sandro, por exemplo, após cumprir na casa de detenção a pena que lhe fora imposta, é liberado e autorizado a sair: trata-se, no entanto, de uma liberdade condicional, limitada – situação prontamente homologada pelo plano da expressão. Na cena em que o jovem, após deixar o prédio em que estivera aprisionado até então, caminha pela rua ao lado de Lurdes, sua suposta mãe, no plano de fundo a presença de postes de energia elétrica constroem verticalizações que evocam grades, e fios de alta tensão, em um emaranhado poluído de atravessamentos e horizontalidades labirínticas, sugestivamente se estampam na tela e se apresentam ao espectador (Figura 10).

Figura 10*Verticalização urbana**Nota.* Dias e Villamarim (2019-2021).

Na diegese em pauta, o plano do conteúdo enfatiza que, se Sandro “pagou a dívida” com o Estado/sociedade – expressão popularmente empregada a respeito de ex-presidiários –, existe ainda à espreita a pendência de uma dívida com o crime organizado. No plano da expressão, a personagem segue aprisionada. Sua figura é exibida em meio a enquadramentos que reiteram a presença de barras verticalizadas. Há momentos em que sua corporalidade é capturada atrás de grades explícitas – como na ocasião em que se encontra no interior do prédio do escritório de Marconi, o chefe da quadrilha, tentando negociar seu desligamento da criminalidade (Figura 11).

Sandro é finalmente liberado do universo da bandidagem quando Lurdes vai até Marconi e paga a alforria, estipulada em R\$ 50 mil. Durante as tratativas, uma quadrilha oponente surpreende o chefe e seus comparsas, apanhando Lurdes como refém. Sandro chega ao local e junta-se à facção, empenhando-se no resgate de sua suposta mãe. No percurso do automóvel em fuga, Marconi concede-lhe o aval da dívida paga, desembarcando Sandro e Lurdes – agora livres, ela do sequestro e ele do submundo em que fora introduzido desde a infância. O enquadramento que finaliza essa sequência desfoca todo o fundo da cena, deixando as duas personagens em primeiro plano, emolduradas pela luz difusa do dia claro. A imagem limpa, revela-se, então, não quadriculada e desprovida de quaisquer grades, metafóricas ou literais (Figura 12).

Figura 11*Aprisionamentos do crime**Nota.* Dias e Villamarim (2019-2021).**Figura 12***Grades saem de cena**Nota.* Dias e Villamarim (2019-2021).

Há um horizonte de possibilidades, infere-se, para mãe e filho. Abertura declarada no clarão que contorna ambas as personagens, num desfocamento que pode funcionar como indicativo de incertezas e interrogações, sim, mas também

passível de sugerir o apagamento de sofrimentos e desamparos que antecederam o encontro (equivocado, que seja) e o acolhimento mútuo.

O movimento relacional entre Lurdes e Sandro é motivado pelo sentimento de zelo: em gestos de amparo e construção, edificam um convívio “familiar” afetivo. São diversas as situações implicadas no âmbito dos enlaces familiares; conjunturas conflituosas e paradoxais – inclusão/exclusão, abertura/clausura, atração/repulsa, conforto/desconforto – que se tensionam e podem ser irmanadas numa mesma interação sensível, operando sentimentos controversos e simultâneos. Em *Amor de Mãe*, é possível observar que as relações familiares inclusivas e exclusivas, cômodas e incômodas que se desenvolvem no plano do conteúdo acabam sendo imageticamente homologadas no plano da expressão pelo modo como as personagens são enquadradas e quadriculadas em ambientes cenográficos esboçados ora como casas acolhedoras (casa-concha), ora como espaços opressivos (casa-calabouço).

Na telenovela em análise, a cena da casa-calabouço atualiza-se na paisagem anestésica delimitada por quadriculamentos e carências relacionais. Já a imagem da casa-concha acomodará o espaço estésico constituído pelo movimento sensível fluido e ondulante das escapatórias que se instalam, sorradeiras ou nem tanto, nas fissuras dos ordenamentos disciplinares. Trata-se de um conteúdo tecido por valores e paixões que insistem, perseveram e constroem andamentos passionais de resistência, demolindo entraves e rompendo barreiras institucionais das mais diversas naturezas. Nessa perspectiva, infere-se, *conviver é superar*, continuar junto apesar de... Edulcoramentos e didatismos conteudistas à parte, pode-se dizer que a economia imagética de *Amor de Mãe* assegura, esteticamente, que a topologia das paisagens anestésicas pode ser alterada, em menor ou maior extensão, por brechas de disposições relacionais que permitam tanto o acidente que fratura as convenções cristalizadas quanto a escapatória que previne ou evita o entorpecimento. Diegeticamente, o espaço estésico se desenha em uma espécie de busca de *como e por que* uma vida ganha forma no lugar físico-afetivo-social. É possível existir, sobreviver, na paisagem anestésica. Mas só se adquire existência (*re-existência?*) animada no espaço estésico que revela o curso da vida em suas fases de sensibilização e perseverança: apesar de... é possível continuar como corpo ativo, assumindo e sustentando as relações sinestésicas e as disposições afetivas. A personagem Sandro tem existência na trama televisiva encarnando um sujeito atrelado a contravenções que o confinaram à marginalidade; não obstante, adquire re-existência – apesar de... – na figura do Domênico extraviado, e passa a experimentar as (con)vivências de filho. Lurdes, por sua vez, apesar de ter tido o filho de 2 anos subtraído de seu convívio, resiste e persevera: indiferente à aridez da procura e à passagem do tempo, insiste e jamais abandona a busca.

Assumindo e sustentando a fratura (equivoca?) constituída pelo advento do encontro fortuito, constrói escapatórias e formas (inequívocas) de re-existir, estabelecendo com Sandro um convívio maternal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste estudo foi olhar para a forma como a linguagem e as opções estéticas de um produto audiovisual de caráter popular⁸ – no caso, a telenovela *Amor de Mãe* – sustentam reflexões atinentes a imagens que se ocupam de enlaçamentos, convivências e agrupamentos familiares e seus modos de acomodação ao conjunto de fatores físicos e psicológicos que perfazem o ambiente dos lugares de morada. Considerar o movimento afetivo em justaposição ao movimento dos corpos nos espaços arquitetônicos é olhar para como as dinâmicas sociais ganham, por sua vez, *corpo*. Os enquadramentos que dão a ver personagens quadriculadas, seja no âmbito dos exteriores (na rua, nas prisões, nos desajustes da marginalidade econômica e social etc.) ou no dos interiores (na domesticidade, na casa familiar, nos desajustes do não-pertencimento etc.), comunicam-se com práticas cotidianas que frequentemente se organizam, em última análise, entre grades. Nos ambientes domésticos, as mesmas dinâmicas que supostamente tendem a propiciar acolhimentos e a salvaguardar aconchegos e intimidades, privilegiando regimes de privacidade e segurança, prestam-se também a viciosamente criar e implantar barreiras. Dessa forma, zelando pela manutenção de relacionamentos interpessoais deletérios e ordenamentos hierárquicos em muito estabelecidos e reforçados por soluções arquitetônicas que oprimem e escondem – prevenindo possibilidades de abertura, interrompendo linhas de fuga e instalando regimes de confinamentos típicos do encarceramento – as imagens de aprisionamentos – simbólicos ou literais – que se entrelaçam na narrativa de Manuela Dias aludem, em maior ou menor intensidade, à realidade opressora manifestada em um Brasil cada mais polarizado e violento. Como campo do sintoma, a telenovela re-apresenta, crítica e metonimicamente, a síndrome de um mundo reconhecido pelo espectador na figura paradoxal de uma cidade tida como maravilhosa (o Rio de Janeiro), que a um só tempo deslumbra e horroriza, acolhe e oprime, condenando seus habitantes a confinamentos compulsórios. Isso ocorre algumas vezes por vivências à margem de..., que os penitencia à exclusão social (concretizada em presídios, escolas e hospitais públicos depauperados, transporte público deficitário, proliferação de comunidades carentes e permanentemente expostas a milícias e a arbitrariedades e abusos policiaescos etc.). E, em outras circunstâncias, pelo encerramento em estratificações sociais que multiplicam condomínios e residências gradeadas, automóveis (caros ou nem tanto, blindados ou não), centros de consumo discriminatórios e

⁸ A narrativa reveste-se de significativo e reiterado poder de comunicação, à medida que revela espessura para atingir públicos diversos, e isso não apenas por ter sido produzida e exibida pela maior – e mais controversa? – rede de televisão no país. De certa forma, faz-se também “militante”, considerando aquilo que, no momento, à tal emissora interessa “parecer ser”.

excludentes, coalhados de vigias e câmeras de segurança (shopping centers, *village malls*, complexos de academias fitness, elitizadas instituições particulares de ensino, clínicas luxuosas etc.). Soma-se a essas evidências óbvias a relativa invisibilidade de rotinas domésticas claustrofóbicas, em muito moldadas não apenas por fatores socioeconômicos, mas por costumes naturalizados e tradições cristalizadas. Não é gratuito o tema de abertura de *Amor de Mãe*, cantarolado por Camila no segundo capítulo, ser de Gonzaguinha, músico que integra a lista dos mais censurados durante a ditadura militar brasileira – das 72 letras musicais de sua autoria submetidas à análise do governo ditatorial, 54 foram vetadas. “Os 30 relatos do SNI sobre o ‘nominado LGJ’ (Luiz Gonzaga Júnior) mostram que o cantor e compositor foi perseguido de 1972 a 1985, em plena transição democrática. A quase totalidade desses relatos faz referência a *shows* de protesto de que participou” (Eboli, 2012).

A letra da música “É”, cuja gravação original data de 1988, ano em que foi promulgada a atual Constituição da República Federativa do Brasil, reivindica, já em um país supostamente democrático, o “pleno direito”, “todo respeito”. E assegura que “a gente quer viver a liberdade”. Não deixa de ser interessante notar que, mesmo vivendo o Estado Democrático de Direito, eventualmente construindo/habitando casas que sejam conchas, não calabouços, experienciando espaços estéticos, não anestésicos, reconhece-se na expressão da criatividade popular a necessidade de se manter alerta, fazendo valer o dito “nosso amor”, desamarrando os corpos, instalando possibilidades de promover convívios físico-afetivos libertários. Em *Amor de Mãe*, grades dão a ver na ficção os entraves que permeiam as tentativas de movimentação em uma realidade dita democrática, mas nem sempre apta ou disposta a garantir a vivência de liberdades efetivamente emancipatórias. Quando Sandro é atingido por um tiro, Lurdes, indignada, revolta-se: “Meu filho levou um tiro, ele estava sobre a responsabilidade do Estado”. Ao visitá-lo no hospital, a mulher ouve do policial que monta guarda à porta do quarto que, “se fosse trabalhador não tinha acontecido”. A mãe retruca: “Tá cheio de gente honesta por aí tomando tiro”. Sem dúvida sabemos – o policial que se manifesta na tela da ficção televisiva e nós aqui, parte do povo acomodado no “sofá” da realidade – que em ambos os lados resistem e persistem ordenamentos institucionalizados – militarizados ou não – que distinguem, classificam, separam. E prendem, de uma forma ou de outra. Na condição de atores sociais, entretanto, reunidos na feitura da trama que se desenvolve no Brasil – de há muito e principalmente da contemporaneidade – diante de nossos olhos e por nossas mãos, perguntamos: em que capítulo, exatamente, teve início o apagamento progressivo de princípios garantidores de justiça social, de liberdades individuais, de mecanismos efetivos de redução de desigualdades? Que imagens, que paisagens – entretelas? – revelarão fraturas e possibilidades de escapatórias que levem a narrativas – intratela e extratela – menos providas de grades? ■

REFERÊNCIAS

- Amado, A., & Domínguez, N. (2004). Figuras y políticas de lo familiar: Una introducción. In A. Amado & N. Domínguez (Orgs.), *Lazos de Familia: Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 13-39). Paidós.
- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.
- Dias, M. (Criadora), & Villamarim, J. L. (Diretor). (2019-2021). *Amor de mãe* [Telenovela]. Globo.
- Eboli, E. (2012, 9 de dezembro). Militares ajudaram Gonzagão e espionaram Gonzaguinha. *O Globo*. <http://glo.bo/3I0a4DR>
- Fischer, S. (2006). *Clausura e compartilhamento: A família no cinema de Saura e Almodóvar*. Annablume.
- Fischer, S., & Vaz, A. (2018). O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: Paisagens anestésicas ou espaços estésicos? *RuMoRes*, 12(23), 221-241. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143686>
- Floch, J.-M. (2001). *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. Centro de Pesquisas Sociosemiótica.
- Fontanille, J. (2014). Quando a vida ganha forma. In E. M. F. S. Nascimento & V. L. Abriata (Orgs.), *Formas de vida: Rotina e acontecimento* (pp. 55-85). Coruja.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e punir – Nascimento da prisão*. Vozes.
- Greimas, A. J. (2002). *Da imperfeição*. Hacker.
- Helicóptero de Witzel atira contra comunidade do Morro do Alemão e espalha terror. (2019). *Brasil 247*. <https://bit.ly/3QTzWFv>
- Lopes, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(1), 21-47. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>
- Martín-Barbero, J. (2003). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.
- Motter, M. L. (2003). *Ficção e Realidade: A construção do cotidiano na telenovela*. Alexa Cultural.
- Odin, R. (1985). Film documentaire, lecture documentarissante. In R. Odin & J. C. Lyant (Eds.), *Cinemas et réalités* (pp. 263-277). Universidad de Saint-Etienne.

Artigo recebido em 11 de maio de 2021 e aprovado em 13 de junho de 2022.