

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

A Condessa de Monte Cristo:
A representação da identidade da mulher presa na telenovela Insensato Coração

Juiz de Fora
2015

William César Gonçalves

A Condessa de Monte Cristo:
A representação da identidade da mulher presa na telenovela Insensato Coração

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração: Comunicação e Sociedade; linha de pesquisa: Comunicação e Identidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Brandão de Faria

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cézar Gonçalves, William.

A Condessa de Monte Cristo : A representação da identidade da mulher presa na telenovela Insensato Coração / William

Cézar Gonçalves. -- 2015.

178 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Brandão de Faria

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2015.

1. Telenovela. 2. Identidades. 3. Representação. 4. Mulher presa. 5. Prisão. I. Brandão de Faria, Maria Cristina, orient. II. Título.

William César Gonçalves

A Condessa de Monte Cristo:
A representação da identidade da mulher presa na telenovela Insensato Coração

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de pesquisa: Comunicação e Identidades.

Orientador: Maria Cristina Brandão de Faria (UFJF)

Aprovado(a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr^a. Maria Cristina Brandão de Faria (Orientadora - UFJF)

Prof. Dr^a. Cláudia de Albuquerque Thomé (Membro Titular Interno – UFJF)

Prof. Dr. Igor Pinto Sacramento (Membro Titular Externo – FIOCRUZ)

Conceito Obtido: _____

Juiz de Fora, _____ de _____ de 2015.

Acredito que a conclusão de uma etapa acadêmica é a coroação de todas as outras que a antecederam, deste modo, dedico este trabalho: à minha avó Terezinha, que em meus primeiros anos escolares sempre esteve ao meu lado; à minha mãe Maria de Fátima, mulher batalhadora que me “obrigou” a seguir estudando na adolescência; à minha tia Maria José, uma apoiadora incondicional na fase de vestibular e; ao meu fiel companheiro Daniel Rodrigues, grande responsável pelo meu percurso na pós-graduação.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Deus por me conceder o bem mais precioso, a vida.

Gostaria também de expressar minha gratidão aos meus familiares, principalmente ao meu pai Magno Gonçalves, aos meus irmãos André e Junior, às minhas tias Silmara Sales e Silvânia Sales, às minhas primas Talissa e Tayná.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Maria Cristina Brandão de Faria, pela confiança em meu trabalho e pelas inúmeras sugestões e correções.

Sou grato também aos professores do PPGCOM – UFJF, especialmente à Cristina Musse, Iluska Coutinho, Gabriela Borges, Luiz Ademir, Márcio Guerra e Paulo Roberto, pessoas sempre dispostas a passar o conhecimento adiante.

Agradeço à Gabriella Cristina do Nascimento Ribeiro, secretária do PPGCOM.

Agradeço ainda a todos os meus amigos do mestrado, principalmente a Júlio Rocha, Flávia Cadinelli, Leidiane Vieira, Lucas Gamonal, Paloma Destro, Rafaella Prata e Rafael Pereira.

Por último, mas não menos importante, agradeço o apoio de meus amigos de trabalho, sobretudo à Cláudia Aparecida, Flávia Munck, Lucilene Rodrigues e Sandra Carvalho.

RESUMO

Nosso trabalho parte de um apanhado histórico sobre o processo de implantação e formação da televisão e da telenovela no Brasil. Posteriormente, discorremos sobre a importância da mídia televisiva e do gênero ficcional na formação das identidades, tanto coletiva como individualmente. A partir desta conceituação, discutimos o processo de constituição das identidades na modernidade, tendo por base os estudos de autores filiados aos Estudos Culturais, Interacionismo Simbólico e à Psicologia Social. Este debate é aprofundado quando abordamos a prisão como uma instituição que reformula as identidades dos indivíduos que nela se inserem. Consequente a esta discussão, tecemos considerações sobre a estrutura da telenovela “Insensato Coração” e as características do seu autor, Gilberto Braga, que implanta em suas histórias a crítica social. Tendo este panorama, apresentamos a metodologia utilizada, a Análise de Conteúdo de Laurence Bardin. Explicitamos os objetivos, hipóteses e categorias que balizam nossa análise, que pauta-se na trajetória de personagem Norma Pimentel (Glória Pires), uma mulher que é enganada e presa injustamente. Ainda dentro do cárcere, ela trama uma vingança nos moldes do romance francês “O Conde de Monte Cristo”, de Alexandre Dumas, colocando-a em prática no momento em que deixa a prisão. Neste percurso ficcional, Norma descortina diversas mazelas encontradas no claustro, revela o estigma que é anexado ao indivíduo preso e como sua identidade é modificada.

Palavras-chave: Telenovela; Identidades; Representação; Mulher presa; Prisão.

ABSTRACT

Our work begins with a historical overview on the process of implementation and development of television and telenovela in Brazil. Later, carry on about the importance of television media and the fictional genre in the formation of identities, both collectively and individually. From this concept, we discussed the process of constitution of identity in modernity, based on the studies of authors affiliated to Cultural Studies, Symbolic Interaction and Social Psychology. This debate is tapered when we approached the prison as an institution recasting the identities of individuals who fall into it. Consequent to this discussion, we consider the structure of the telenovela "Insensato Coração" and the characteristics of its author, Gilberto Braga, which deploys in his stories social criticism. Having this background, we explain the methodology used, the Laurence Bardin Content Analysis. We underline our objectives, assumptions and categories that guide our analysis, which is guided in character trajectory Norma Pimentel (Gloria Pires), a woman who is blinded and imprisoned unjustly. Still within the prison, she plot revenge along the lines of the French novel "The Count of Monte Cristo" by Alexandre Dumas, putting it into practice when leaving prison. In this fictional route, Norma reveals a variety of illnesses found in the cloister, reveals the stigma that is attached to the individual arrested and how their identity is modified.

Keywords: Telenovela; Identities; Representation; Woman trapped; Prison.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Leonardo e Norma no hospital	125
Imagem 2: Norma vai para a delegacia.	127
Imagem 3: Norma corre atrás do carro de Léo	129
Imagem 4: Norma sendo conduzida à cela da penitenciária.....	132
Imagem 5: Araci derruba a comida de Norma.....	136
Imagem 6: Norma lendo dentro da cela.....	140
Imagem 7: A briga entre Norma e Araci.....	147
Imagem 8: Norma sufocando Araci.	149
Imagem 9: Norma briga com Kátia pelo “tesouro” de Araci.....	151
Imagem 10: Norma mostra para Cida as suas compras	154
Imagem 11: Milton entrega à Norma uma cópia da sua ficha criminal.....	159
Imagem 12: Norma mostrando as provas que tem contra Léo.	160

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Recorrência das falas no período em que a personagem encontra-se presa..... 165

Tabela 2: Recorrência das falas no período em que a personagem encontra-se liberta..... 165

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. TELEVISÃO E TELENVELA: HISTÓRIA E IMPORTÂNCIA	17
2.1 – A RICA HISTÓRIA DA TV BRASILEIRA CONTADA EM POUCAS PÁGINAS	18
2.1.1 – A TRAJETÓRIA DA TELENVELA BRASILEIRA.....	28
2.1.2 – A VÊNUS PLATINADA.....	38
2.2 – O ESPAÇO DA TELEVISÃO NA SOCIEDADE BRASILEIRA.....	46
2.3 – A TELEFICÇÃO SERIADA NO BRASIL	51
2.4 – TELENVELA E IDENTIDADES	56
3. A IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE.....	60
4. PRISÃO E IDENTIDADES.....	73
4.1 – O ENTENDIMENTO SOBRE A PRISÃO	74
4.2 – PROFANAÇÕES E MORTIFICAÇÕES DO EU	81
4.3 – SOBRE A IDENTIDADE ESTIGMATIZADA	87
4.4 – A MULHER DENTRO DO CÁRCERE	94
5. O AUTOR E SUA OBRA TELEFICCIONAL.....	101
5.1 – BREVE VOO SOBRE INSENSATO CORAÇÃO	102
5.2 – AS MULHERES E A CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE GILBERTO BRAGA	107
5.3 – FOLHETIM: DOS JORNAIS À TELENVELA	112
6. ANÁLISE DE CONTEÚDO PELA PERSPECTIVA DE BARDIN	116
6.1 – CATEGORIAS TEMÁTICAS UTILIZADAS.....	118
6.2 – DISCIPLINA E PODER.....	119

6.3 – MORTIFICAÇÕES DO EU	121
6.4 – ESTIGMAS	121
6.5 – MARCAÇÕES DE GÊNERO.....	122
7. CATEGORIZAÇÃO DA TRAJETÓRIA DA PERSONAGEM NORMA	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169

INTRODUÇÃO

O aparelho televisor está presente em mais de 95% dos lares brasileiros¹, sendo que 91% das residências recebem o sinal de TV aberta, a única forma de recepção televisiva para 67% dos brasileiros². É interessante salientar que, mesmo com a atual multiplicidade de mídias e plataformas (celulares, *tablets*, etc.), este ainda é o meio de comunicação com maior penetração, cuja mensagem reverbera por toda a nação, por todas as faixas etárias e classes sociais.

Através da tela pode-se ver a representação do lar e da rua, da escola e do trabalho, do local e do global. É onde pessoas e grupos se reconhecem ou não. Os meios de comunicação, principalmente a televisão, permitem o surgimento da ideia de nação, o que Anderson (2008) chama de “nação imaginada”. Em um país com dimensões continentais como é o Brasil, com regiões tão distantes física e culturalmente, é este aparato comunicativo que irá dar a noção de pertencimento a um coletivo, o povo brasileiro. No país, é a TV que assume esta posição de consolidadora do espírito nacional. Wolton (1996) endossa nossas palavras quando escreve que

[...] a força da televisão como laço social vem justamente do seu caráter ao mesmo tempo ligeiramente restritivo, lúdico, livre e especular. É também nisso que ela se mostra adequada a uma sociedade individualista de massa, caracterizada simultaneamente por essa dupla valorização da liberdade individual e da busca de uma coesão social (WOLTON, 1996, p. 124).

A telenovela, sendo o principal produto desta mídia, é para o Brasil uma espécie de instituição nacional, um patrimônio que, mesmo sofrendo críticas e ataques, continua sendo o gênero televisivo mais assistido e que ainda, mesmo depois de décadas após seu surgimento, é capaz de mobilizar o país. A telenovela é “um terreno estratégico da produção e reprodução das imagens que países fazem de si mesmos e com as quais se fazem reconhecer aos demais” (Martín-Barbero, 1997, p. 364). Neste ponto de vista, essas produções midiáticas são mais uma ramificação do processo social que, dentre tantas outras, formam a(s)

¹Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2011. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD). Brasília, Brasil.

²Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (SECOM), 2014. Pesquisa brasileira de mídia 2014: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira. Brasília, Brasil.

identidade(s) do indivíduo ou até mesmo a nacional. São matrizes culturais do povo latino-americano e influenciam as identidades em seus mais variados aspectos.

A telenovela aparece como um ponto de entrecruzamento não só de formas de investigação sobre a cultura de massa, senão de estados de reflexão teórica sobre as relações entre a televisão, os gêneros “cultos” e “populares”. Através dela é possível identificar o lugar da ficção narrativa na constituição do imaginário social e, no caso da telenovela brasileira, o que as diferenças regionais fazem a um produto que atravessou fronteiras (LOPES, 2010, p.8).

Esse cruzar fronteiras pode ser entendido também como a capacidade que a teleficção tem de penetrar em ambientes “isolados” da sociedade, como é o caso da prisão, uma instituição que, através de seus muros, grades, códigos e disciplinas, estabelece um distanciamento para com a sociedade, mesmo sendo parte fundamental da estrutura social. A telenovela “Insensato Coração”, ao narrar o cotidiano de uma prisão feminina e das mulheres presas, rompe com esse afastamento, ainda que de maneira ficcional. Deste modo, consideramos importante analisar como se dá a representação desta realidade.

Ter a chance de observar uma narrativa ficcional que retrata a vida no interior de uma prisão e, ao mesmo tempo, participar desta realidade, sabendo como ela se constitui de fato, é uma oportunidade restrita a poucas pessoas, e foi o que me motivou a realizar esta pesquisa. Por trabalhar em uma unidade prisional, tendo contato direto com a rotina desta instituição, me senti provocado a refletir como se estabelece a representação da mulher presa na telenovela, uma produção televisiva com enorme abrangência e penetração na sociedade brasileira. Na pesquisa que realizamos, encontramos uma quantidade relativamente grande de trabalhos acadêmicos que analisam a questão prisional no Brasil, estudos desenvolvidos basicamente pelo campo das ciências sociais. Entretanto, descobrimos poucas pesquisas que relacionam comunicação e o ambiente prisional, o que constituiu outro fator que motivou este estudo.

Buscando entender melhor como se constitui a representação de um ambiente tão “hostil” em uma telenovela, procuramos evidenciar as características da teleficção seriada e do meio no qual ela se insere. Nosso objetivo foi o de constatar as permissões e os limites que este gênero ficcional tem como parâmetro. Deste modo, não tendo a pretensão de alcançar a completude dos fatos, realizamos, no segundo capítulo, uma pesquisa sobre a história da televisão e da telenovela no Brasil. Relatamos o pioneirismo de Assis Chateaubriand e o “improvisado” surgimento da TV no início da década de 1950. Falamos também do processo

de amadurecimento do veículo e sua expansão para todo o território nacional ocasionada pela emergência do Governo militar, que via na TV a possibilidade de reunir todos em torno de um projeto de integração nacional. Abordamos a penetração desta mídia em camadas sociais antes não alcançadas, a profissionalização das redes de televisão e a “renovação estética” ocorrida na década de 1970, período no qual as emissoras passam a ser geridas como empresas.

O caráter das produções na retomada da democracia é igualmente debatido nesta etapa do trabalho, bem como os efeitos do processo de globalização e internacionalização das produções da década de 1990, além da transmídiação das produções ocorrida no decênio seguinte. Sobre o papel da televisão da atualidade, recorreremos a pesquisadores que se dedicam a analisar este veículo, nosso intuito foi o de angariar subsídios teóricos que nos possibilitassem perceber a televisão como um veículo de suma importância na cultura brasileira, um meio propagador das características do povo, e pelo o qual, o Brasil se reconhece, ainda que de forma parcial.

Também no segundo capítulo, observamos a trajetória da telenovela no Brasil, seu percurso desde a primeira produção do gênero exibida pela TV Tupi, passando por sua constituição como programa diário, pela adoção da realidade urbana como uma de suas principais características e também forma de cativar o público, a relação entre telenovela e o Estado autoritário, a posição de liderança alcançada pela Rede Globo na produção teleficcional, a difícil fase vivida da década de 1990 e as produções transmidiáticas do decênio seguinte. Posteriormente, procuramos observar o que os estudiosos relatam sobre participação da telenovela na cultura e identidade nacional, o que nos levou a constatar que a teleficcção seriada pode ser percebida como rica fonte por onde se reconhece os costumes, os gostos, os desejos, esperanças e temores de um povo tão diverso. É a “narrativa da nação” (LOPES; FREIRE, 2008), meio pelo qual o brasileiro se identifica ou não com a representação, confirma ou refuta uma visão e que, juntamente a outras variantes, posiciona os sujeitos socialmente. Finalizando este capítulo, discorreremos como a narração do cotidiano é capaz de transportar o telespectador para dentro da trama, fazendo-o se reconhecer ou não nas histórias contadas.

No capítulo seguinte falamos sobre as identidades na contemporaneidade. Tendo por base autores como Stuart Hall, Erving Goffman, Serge Moscovici, entre outros, procuramos analisar como as identidades são constituídas na atualidade e onde são

impactadas pelos meios de comunicação. Abordamos ainda a noção de que a identidade é constituída sobre a percepção da diferença, ou seja, o indivíduo edifica o entendimento sobre si mesmo baseando-se no que percebe como exterior ao seu ser, assim, realiza uma classificação onde enquadra o que é pertinente à sua identidade e o que deve recusar. Essa discussão abre margem para debatermos a prisão como instituição que estabelece a diferença entre os indivíduos, uma temática que esmiuçamos no capítulo seguinte.

A quarta parte deste trabalho estabelece uma discussão teórica, pautada principalmente nos trabalhos de Michel Foucault e Erving Goffman, sobre como funciona a lógica de uma instituição total, mais especificamente a prisão. Nosso objetivo é desvelar de quais formas esta instituição impacta as identidades dos que nela se inserem e de que maneira cria exclusão e a segregação social, física e simbolicamente. Para chegarmos a este entendimento, analisamos a prisão e seus mecanismos disciplinares e as relações de poder que se estabelecem neste ambiente. As disciplinas, no interior de uma prisão, seriam meios para se alcançar a sua finalidade: eliminar a “essência” criminosa presente no homem e; devolvê-lo corrigido à sociedade, ou seja, manipular, reestruturar sua identidade. Também falamos sobre o processo de mutilação identitária ao qual o sujeito está exposto, um aspecto característico das instituições totais. Nas prisões existem ações, intencionais ou não, que perturbam a ordem íntima dos indivíduos, procedimentos que são completamente diferentes aos que são encontrados na sociedade livre. A prisão, na tentativa de reformular os presos, cria e impõe mecanismos padronizados de controle que objetivam facilitar a tarefa de gestão do comportamento, eliminando aspectos indesejáveis. Neste processo, os traços de identidade, de individualidade, devem desaparecer em meio às regras e procedimentos.

Outra abordagem deste capítulo diz respeito aos estigmas que o cárcere imputa aos internos, marcas simbólicas que desabonam as relações sociais que este possa vir a estabelecer. Uma forma de punição que extrapola os muros da prisão e que acompanha o sujeito ao longo de sua vida. Estigma é um termo adotado por Goffman para designar as marcas virtuais, simbólicas que estão atreladas às identidades dos indivíduos que são percebidos como “seres inferiores”, estando incluídas neste grupo as pessoas que passam por uma instituição penal. É uma maneira de se identificar e categorizar simbolicamente as pessoas “diferentes”, as que fogem ao padrão estabelecido como sendo o correto, perfeito e aceitável. Por último, abordamos situação das mulheres presas, um grupo que corresponde a aproximadamente 6% do total de sentenciados no Brasil, mas que vem crescendo exponencialmente nos últimos anos. Discutimos como a diferenciação de gênero acarreta à

mulher apenada um duplo processo de estigmatização, pois ela é recriminada por ter desviado das normas sociais e do papel que lhe é atribuído, o de ser mãe, esposa, dócil, submissa etc.

No quinto capítulo trazemos observações sobre a telenovela “Insensato Coração” e a intertextualidade presente na narrativa, a estrutura da trama e o direcionamento que é dado pelos autores. Discutimos ainda as características que marcam as obras de Gilberto Braga tais como as críticas sociais que norteiam suas histórias e o papel central das mulheres em seu enredo. Usamos exemplos de outras telenovelas escritas pelo autor para demonstrar como o novelista estimula o debate sobre temas considerados tabus, que, às vezes, são apresentados de forma muito contundente. Discorreremos também sobre como o folhetim literário, original dos jornais franceses do século XIX, chega às telenovelas como conhecemos hoje. Nosso intuito com isso é o de criarmos uma ponte entre um dos maiores romances-folhetinescos, “O Conde de Monte Cristo”, escrito por Alexandre Dumas (1844), com a trama da personagem Norma Pimentel, apresentada em “Insensato Coração”.

No sexto capítulo falamos sobre a perspectiva metodológica que norteia nossa pesquisa, a Análise de Conteúdo proposta por Laurence Bardin. Nele também estão expostos nossos objetivos, hipóteses e as categorias que vão subsidiar nossa análise, essas categorias estão ancoradas no debate teórico que desenvolvemos ao longo dos capítulos 3 e 4.

Desenvolvemos a análise da representação da mulher presa no sétimo capítulo. Nossas observações se baseiam na trajetória da personagem Norma Pimentel, interpretada pela atriz Glória Pires, uma mulher que é presa injustamente, acusada de um crime cometido pelo homem que amava. A personagem se constitui como uma mulher simples, que de repente se vê inserida em uma prisão, um ambiente totalmente avesso à sua realidade. Ao longo do tempo, diante das inúmeras perturbações identitárias ocasionadas pela lógica da instituição, sua identidade vai se modificando. De uma pacata enfermeira, Norma, aos poucos, se transforma em uma mulher vingativa, fria e que não mede esforços para conseguir o que deseja. À medida que vamos narrando a história da personagem, estabelecemos paralelos com o romance escrito por Alexandre Dumas, expomos as ações encontradas dentro do cárcere e realizamos inferências, sempre pautadas nos conceitos teóricos que expusemos ao longo do trabalho.

2. TELEVISÃO E TELENVELA: HISTÓRIA E IMPORTÂNCIA

Analisar um meio de comunicação, seja ele qual for, é sempre uma tarefa complexa, uma vez que as mídias estão intimamente ligadas à configuração da sociedade que, na modernidade, está sempre em movimento, apresentando novos contornos em um curto espaço de tempo. No Brasil, a televisão é o meio comunicacional mais influente, suas mensagens alcançam quase a totalidade do território nacional e, impactam, direta e indiretamente, praticamente todos os indivíduos. Entretanto, como veremos neste capítulo, a TV brasileira é moldada, também, pela própria sociedade, através de seus anseios, temores, códigos morais, éticos etc. A relação “intima” entre TV e público afeta ambos os lados, realizando, assim, um processo cíclico de mudanças.

Da mesma maneira, isso ocorre com a telenovela, um gênero ficcional que está imbricado nas práticas socioculturais brasileiras. A teleficção influencia e se deixa influenciar pelas experiências sociais, pois sua formatação exige que ela capte o cotidiano da sociedade, reelaborando-o para, posteriormente, devolvê-lo ao telespectador. Como nos esclarece Kehl (1986, p.289), a televisão

[...] precisa apontar para a realidade, reintegrar continuamente em seus sistemas de espetáculos as modificações sofridas pelo público ao qual se dirige, avançar sobre novos fenômenos sociais, interpretando-os segundo uma versão segura antes que sua significação concreta tome rumos imprevistos e descontrolados. A televisão bem-sucedida não pode ser estritamente conservadora. Ela se alimenta do novo, do progressista, do que surge a partir de algumas vanguardas culturais e também a partir de manifestações das classes oprimidas. A telenovela, cotidiana e doméstica, transformou-se [...] na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro. [...] o papel de oferecer [uma imagem] ao brasileiro desenraizado [...] funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira [...].

Neste capítulo discutiremos o papel da televisão e da telenovela nas práticas socioculturais, analisando como impactam a vivência e a identidade dos indivíduos. Por isso, consideramos pertinente a realização de um breve apanhado histórico capaz de subsidiar o entendimento da posição que ocupa a TV e a ficção seriada na contemporaneidade.

2.1 A RICA HISTÓRIA DA TV BRASILEIRA CONTADA EM POUCAS PÁGINAS

Ao se estudar um fenômeno social, seja ele qual for, é sempre importante dar um passo atrás e olhar o passado para uma melhor compreensão do processo de formação, de estruturação e articulação de tal fato. Isso não proporciona uma visão completa dos acontecimentos, não permite uma descrição fiel e definitiva do objeto, que estará sempre passível de ser observado por outros ângulos, pois, por menor que seja, sempre é complexo. Mas, começar uma análise a partir da história permite que observador tenha um panorama, dando-lhe condições de alocar melhor um estudo no presente, em plena efervescência das ações. É por este motivo que optamos em realizar neste trabalho um breve resgate da trajetória da televisão, e posteriormente da telenovela. Consideramos que isso permitirá uma melhor compreensão da posição e função que meio e gênero têm hoje na sociedade brasileira. Esse apanhado histórico se justifica também porque,

[...] as telenovelas, no Brasil, apresentam especificidades que lhes são inerentes e não podem ser desvinculadas dos processos de modernização da cultura brasileira, dos mecanismos de produção e história da indústria cultural³, dos deslocamentos narrativos e adaptações na textualidade do gênero e, finalmente, do perfil do público receptor (BORRELLI *et. al.*, 2000, p. 21).

É buscando evidenciar as “forças” que atuam sobre a produção da teleficção brasileira que oferecemos aqui um breve relato do percurso não só da telenovela, mas também da televisão. Desta forma, iniciamos nossa explanação relatando a chegada da televisão no Brasil no princípio da década de 1950. Nas palavras de Matos (1990), o início da televisão brasileira foi marcado pelo imprevisto. Barbosa (2010) corrobora com esta afirmação e a exemplifica ao relatar que Assis Chateaubriand, em seu pioneirismo, não dispunha de materiais básicos para uma transmissão, chegando ao ponto de não ter aparelhos receptores para um público ainda em formação. A primeira emissora, a recém-fundada TV Tupi, propriedade de Chateaubriand, carente em recursos financeiros para subsidiar os caros equipamentos, recorreu às grandes empresas nacionais, vendendo a elas espaços publicitários. Essa parceria com os anunciantes viabilizou a emergência de um sonho, “construir a mais subversiva máquina de influir opiniões – uma máquina que dá asa à fantasia mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastados” (CHATEAUBRIAND *apud.* BARBOSA, 2010, p. 19). O interessante nesta frase não é tanto a primeira parte na qual a televisão é

³ T. W. Adorno, Theodor W. Adorno. G. Cohn (org.) São Paulo, Ática, 1986. (Nota dos autores)

colocada como “máquina de influir opiniões”, pois, como diz Barbosa (2010), isso demonstra o pensamento do “inventor da televisão brasileira” na época. Complementando, podemos dizer que tal pensamento ainda é compartilhado nos dias atuais por alguns grupos. Porém, o que chama a atenção, e é relevante neste trabalho, é o entendimento da TV como “máquina de juntar os grupos humanos mais afastados”. A televisão brasileira, desde seu nascimento, já apresentava, pelo menos por parte de seus idealizadores, um caráter unificador. Como iremos ver, esta característica será profundamente trabalhada na década seguinte.

Mas a realidade não correspondeu aos ideais dos administradores midiáticos. A televisão, até o seu terceiro quinquenário, não se transformou na grande “máquina” que se esperava, não conseguiu juntar grupos, ao contrário, falava somente para um deles, a elite, a única fração da sociedade que conseguia arcar com o alto custo dos aparelhos televisores, que na verdade eram mais símbolos de status do que de entretenimento. A TV como grande meio massivo, que fala para todos, que aproxima as pessoas em torno de um ideário ou efeito comum, só viria a se concretizar anos depois com a ascensão do Governo militar.

Neste meio tempo, a televisão foi construindo a sua programação, inspirando-se basicamente no rádio, sendo considerada uma “herdeira” da mídia que a antecedeu. Na realidade, devido às limitações das imagens da época, a TV era tida como “uma espécie de rádio com visor” (BARBOSA, 2010, p. 28). Os artistas que antes emprestavam somente suas vozes à imaginação do público, agora têm sua imagem “materializada”, muitas vezes decepcionando o telespectador que imaginava seus ídolos de outra forma (BARBOSA, 2010). Mas aos poucos, com relativa penúria, a televisão vai conquistando novos adeptos. Muito disso se deve ao teleteatro, gênero introduzido de maneira incipiente pela TV Tupi. Segundo Brandão (2010, p. 38), em seu primeiro ano, a emissora se aproximou mais de um modelo de televisão cultural, ao invés do comercial, quando optou por acompanhar as manifestações culturais paulistanas. “Esse fato foi decisivo para a ascensão do teleteatro no meio televisivo. A dramaturgia, aliada à estética cinematográfica, irá constituir-se num laboratório permanente de experiências televisivas durante toda a década da TV ao vivo”. Este é o começo da teledramaturgia.

A TV Tupi tinha residência nas duas maiores cidades da época: São Paulo e Rio de Janeiro, e nelas procurava, de acordo com Brandão (2010), se firmar como veículo propagador de uma cultura elitista. Surgia um pensamento de que a televisão poderia ser uma transmissora da arte, muito pelo fato de que o meio adaptava ao seu formato dramático

grandes obras literárias. “O teleteatro, de certa forma, carregou consigo uma tendência que ainda persiste na nossa televisão, qual seja, a de fazer a simbiose entre as obras primas da literatura ou do teatro à comoção de maiores e heterogêneas plateias” (BRANDÃO, 2010, p. 41). Essa introjeção do teatro, aliado as técnicas do cinema e do rádio permitiu o desenvolvimento da televisão. O teleteatro foi se tornando um gênero “popular”, caindo nas graças do público. Revistas como a Radiolândia, especializadas no mundo do rádio, passaram a noticiar também os acontecimentos da TV. Possivelmente, tem-se aí o início de uma característica ainda atual do meio televisivo, a capacidade de pautar outras mídias.

O gênero perde importância em meados da década de 1960. O teleteatro era uma produção dispendiosa e relativamente demorada. Gradativamente, outro formato ficcional ganha força, a telenovela, que em seu começo se assemelhava muito às radionovelas, talvez por ser produzida por profissionais do rádio, ou por ainda não ter um formato próprio. “Durante os primeiros dez anos de TV são apresentadas inúmeras novelas que iam ao ar duas vezes por semana, com uma duração média de vinte minutos por capítulo. As novelas não eram frequentes na programação” (BRANDÃO, 2010, p. 49). Como nos mostram Martín-Barbero e Rey (2004, p. 141):

Se, nos anos 1950, o teleteatro significa um gênero que impulsiona a modernidade cultural, diante do conservadorismo estético e político das elites, nos anos 1960, a telenovela, como gênero em ascensão, representa a nascente massificação das narrativas, o protagonismo cultural da classe média, as exigências de representação feitas pelos novos habitantes urbanos e as pressões modernizadoras que chegam também com as mídias, como a televisão.

A década seguinte representou uma virada no papel da televisão, principalmente a partir de 1964. Ortiz (1998) diz que é neste momento que a televisão brasileira se concretiza com veículo de massa. Completando, Bergamo (2010, p. 59) relata que “é nesse período que se consolidam certas práticas de “como fazer televisão”, assim como outras são abandonadas, esquecidas ou profundamente transformadas”. Ortiz (1991) reafirma esta mudança e a atribui ao surgimento de uma visão moderna, composta pelo desenvolvimento técnico, organizacional e empresarial das emissoras. A dramaturgia também sente os impactos, adquirindo novos contornos, assumindo cada vez mais um formato televisivo. Essa é uma questão fundamental na televisão brasileira, mas optamos em explorá-la separadamente no capítulo seguinte, dedicado à história da telenovela.

O principal avanço técnico-instrumental vem com a chegada da tecnologia do videoteipe⁴ que, de acordo com Priolli (2000), é um dos eventos que proporcionam o surgimento das grandes redes de TV. Com este recurso, a “fabricação” televisiva, que permaneceu regional por uma década, se expande para além do município⁵. De certa forma, esta tecnologia contribui para uma concentração da produção nas duas maiores capitais, algo que preocupava os “homens da TV”. Távola (1996, p. 77) demonstra essa preocupação ao transcrever as palavras do escritor e diretor Geraldo Vietri: “Aqui termina a televisão brasileira. [...] o ator não precisa mais de ter talento para interpretar, pode ser fabricado... E, mais... aqui termina o mercado de trabalho na televisão brasileira. O sul vai acabar, vai acabar o Norte, e vai acabar Belo Horizonte; ficarão apenas São Paulo e Rio de Janeiro”. De fato, esta tecnologia propiciou a concentração da “indústria televisiva” nestas duas cidades, mas também contribuiu com o desenvolvimento do meio.

Ortiz (1998) fala que o crescimento da TV brasileira pode ser atribuído em parte à nova conjuntura política surgida a partir da “criação” do Estado militar. Ele recorda a presença da censura, da repressão, das prisões e dos exílios, mas também observa que há outro ponto menos lembrado. Nas palavras do autor,

[...] o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil. Certamente os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 1998, p. 113).

Mattos *apud*. Martins reforça este entendimento e atribui outra característica a este processo.

[...] 1) a escolha das políticas de desenvolvimento econômico, as quais baseavam-se num processo de industrialização rápido e centrado nas grandes cidades brasileiras. [...] o que contribuiu para facilitar a distribuição e circulação da mídia impressa e para maior penetração da mídia eletrônica, aumentando o faturamento total desses

⁴ O videoteipe permite a gravação e o transporte das produções televisivas. O equipamento, que resolveu o problema de registro das imagens de TV, fora lançado em 1956, nos Estados Unidos. Caríssimo, chegou ao Brasil apenas no início de 1960, por força de uma necessidade incontornável: cobrir as festas de inauguração da nova capital, Brasília, que ficava longe do eixo Rio-São Paulo e não permitia o teletransporte direto.

⁵ O sinal das antenas de TV não alcançavam mais do que 100 km de distância. As pessoas viam na tela o que acontecia em suas cidades, em seu cotidiano. Com o videoteipe, as produções, em sua maioria concentradas no Rio de Janeiro e em São Paulo, passam a ser comercializadas para outras regiões.

veículos com as verbas publicitárias provenientes das indústrias de consumo; 2) a construção de novas rodovias e aeroportos, a modernização dos serviços de correios de telégrafos e do sistema de telecomunicações [...] contribuindo para o crescimento dos veículos pela abertura de novos canais de distribuição, tanto para a mídia impressa quanto para a eletrônica. (MATTOS, 2002, p. 58-59 *apud*. MARTINS, 2011, p. 65).

Em 1965 o Regime militar cria a EMBRATEL, e dá início a uma política modernizadora das telecomunicações. Aliado a isto, o Brasil ingressa no sistema de transmissão via satélite e posteriormente cria o Ministério das Comunicações. Um conjunto de medidas que visa viabilizar o projeto de integração nacional. Bucci (1996, p. 16) menciona as políticas “atrapalhadas” do Governo militar, mas ressalta que na área das telecomunicações o “Estado militarizado conseguiu o que pretendia. Espetou antenas em todo o território brasileiro (logo depois, em meados dos anos 80, viriam os satélites) e ofereceu a infraestrutura para que o país fosse integrado”. A partir deste momento a televisão se torna uma peça-chave no projeto de integração. É a principal responsável em criar uma unidade nacional, em fazer o Brasil se reconhecer como tal. É também neste instante da história que a TV se posiciona (ou é posicionada) como um ator político, ainda que um ator coadjuvante, submisso, mas nem sempre passivo⁶.

Esta ampliação permitiu o surgimento de uma televisão menos apoiada no capital político, ou advindo também de outras mídias e empresas jornalísticas, como fazia Chateaubriand com Os Diários Associados (SODRÉ, 1994). Abre-se espaço para que a publicidade emergja como principal fonte de manutenção e renda do meio. O público se expande e a televisão passa a ter a família como objetivo. Com base na TV produzida no Rio de Janeiro, se consolida a “ideia de que o ‘fazer televisão’ é fazer programas ‘ajustados à rotina de horários de trabalho e de lazer de uma casa’. Dai que o “público” por excelência da televisão é a ‘família’” (BERGAMO, 2010, p. 64). Surge, com isso, ao longo da década de 1960, a estrutura de grade de programação.

Os anos 60 foram os de implantação de uma consciência profissional na tevê. Por consciência profissional não se entenda apenas a noção de responsabilidade profissional. Envolve também entrosamento adequado entre os diversos setores que colocam um programa no ar; conhecimento técnico das funções específicas; sentido de administração de uma atividade empresarial então nova e sem tradição; domínio

⁶ Muitos autores apontam que as emissoras de televisão eram subordinadas ao Estado militar, seja por pressão, ou por favorecimento, complacência. Mas essa subordinação não necessariamente significa a ausência de conteúdos provocantes, questionadores ou simplesmente *outsiders*. Por isso, pode-se perceber uma não passividade.

de técnicas publicitárias em suas inter-relações com a tevê; técnicas necessárias ao estudo do mercado telespectador, seu comportamento e variáveis; utilização de padrões encontrados pelo autodidatismo de nossa televisão; encontro de uma linguagem específica do meio e muito mais conhecimentos (TÁVOLA, 1996, p 79).

Podemos dizer que os anos 1970 representam o aprimoramento da televisão brasileira, eles trazem outra realidade, uma “renovação estética” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2000). A TV, talvez no intuito de se afirmar como meio, ao longo da década de 1960, passou a oferecer ao público programas cada vez mais “popularescos”. Os críticos, que muito se baseavam da televisão “promotora da cultura” da década de 1950, desabonavam a “banalidade” das produções. Exerciam pressão, ação que foi fundamental para a mudança de perfil da televisão brasileira nos anos 1970 (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). O jeito de fazer televisão também se reelaborou. O meio começou a ser entendido como negócio e gerido como empresa. A Excelsior e a Globo foram pioneiras neste quesito. A reestruturação alcança os telejornais, um gênero importante nos planos de criar uma rede nacional de TV. Essa reelaboração visa afastar os noticiários televisivos de um modelo narrado, formato herdado do rádio. Por isso, há uma competição entre as emissoras neste segmento.

O “Jornal Nacional” foi lançado para competir com o “Repórter Esso”, da TV Tupi, e fazia parte do ambicioso projeto de Walter Clark e Boni de transformar a TV Globo na primeira rede de televisão do Brasil. Isso só foi possível porque o governo já havia preparado a infraestrutura tecnológica necessária (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 114).

O “Jornal Nacional” apresenta uma nova linguagem, trabalha com mais dinamicidade, dá voz aos entrevistados e os mostra na tela, faz uso de equipamentos modernos que dão vantagem à emissora frente às demais. Isso dá mais credibilidade ao jornalismo feito pela Rede Globo. Segundo Ribeiro e Sacramento (2010), essa ação confirma a capacidade da TV Globo de integrar a nação pela notícia. A partir deste processo integralizante surge a preocupação com a sobreposição da cultura do Sudeste, mais especificamente a do Rio de Janeiro e São Paulo, às demais culturas do país, principalmente das regiões mais afastadas. Vale salientar que essa ainda é uma problemática constante nos atuais estudos sobre a televisão. Na ideia de integração residiam dois tipos de interesses que se convergiam. Como expressa Ortiz (1998), os homens da mídia viam na integração a possibilidade de criar um mercado consumidor integrado. Já os militares tinham o objetivo de unificar as consciências em torno de uma política nacionalista.

Mas a convergência de interesses não significa ausência de conflitos. O Estado militar, regido por uma moral (política e cultural) (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010) via problemas na programação das emissoras. A competição entre as empresas de comunicação às vezes suscitava, como nos dias atuais, o apelo a programas e atrações que despertam desconfiança e indignação, tanto do público como de instituições. Surge então a orientação do Estado de que

[...] a televisão em rede nacional não poderia ser mais dominada [...] por programas considerados grotescos e de baixo nível. Era preciso a uma programação que formasse o cidadão segundo a doutrina da Segurança Nacional, [...] para isso, a televisão deveria “higienizar” toda a sua programação para que ela pudesse representar o Brasil para os brasileiros, como o “Jornal Nacional” começava a fazer (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 116).

Começa um movimento de mudança, um “processo de construção de um novo padrão estético” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 119). Programas que antes eram importantes nas grades das emissoras, ou até mesmo líderes de audiência, são substituídos. A Rede Globo é a primeira a iniciar essa transformação, implantando uma nova perspectiva sobre o “modo de fazer”. Essa nova visão irá marcar a televisão brasileira e será um dos fatores que levará a Globo a confirmar sua posição de liderança. Surge o “padrão Globo de qualidade”, e a emissora passa a ser referência brasileira na produção de determinados programas, sendo um deles a telenovela. Esmiuçaremos melhor este fato no subcapítulo 2.1.2, no qual abordaremos o papel da emissora na história da televisão.

No final da década de 1970 o Estado militar vai perdendo a sua força e já é possível avistar o surgimento de uma política mais democrática, ainda que distante. Não por acaso, em 1979, estreia na TV Tupi um programa que traz no nome um desejo das emissoras, dos profissionais da TV e do público. A atração é intitulada “Abertura”, uma revista de variedades. Nela estavam presentes “intelectuais, artistas e jornalistas, para promover um diálogo inteligente e divertido sobre as questões nacionais. [...] Uma das coisas mais evidentes no programa é a descoberta da televisão como possível instrumento da democracia” (MOTA, 2010, p. 138).

De acordo com Ortiz (1998), as décadas de 1960 e 1970, devido ao volume e a dimensão que ganhou o mercado de bens culturais, diferentemente dos anos de 1950, nos quais as produções eram restritas e não atingiam um grande público, são marcadas pela diversidade de produções e pelo alcance de uma massa consumidora. Ortiz (1998, p. 128)

ainda menciona que “o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão”. Mattos (1990) classifica o decênio entre 1965 a 1975 como a fase populista da TV. Um período onde a televisão realmente começou a ser um veículo de massa.

A democracia retorna ao Brasil na década de 1980. Neste período há uma abertura em diversas áreas. Na televisão, com o abrandamento da repressão e supervisão imprimida pelos militares, começam a retornar à tela os programas populares, alvos de crítica na década anterior. Em um momento difícil para a maioria das redes de televisão, detentoras de prestígio no passado e que agora estavam fechando suas portas, surge a emissora comandada por Sílvio Santos, a TVS, que mais tarde se tornaria SBT. O apresentador-empresário “juntou os cacos” que restaram da recém-falida Tupi, pleiteou e conseguiu uma concessão para fundar seu canal. Para estabelecer uma programação, foi atrás de personagens, artistas, apresentadores e programas que fizeram sucesso no passado. Segundo Mira (2010), a televisão feita por Sílvio Santos tinha a pecha de ser “popularesca”, no sentido negativo da palavra. O SBT preencheu um espaço deixado pela Globo, que tinha a sua programação voltada para os públicos A e B. Mas, ao entrar neste nicho, o Sistema Brasileiro de Televisão “errou” ao apelar, como diziam os críticos, para o “sensacionalismo”. A emissora não conseguia captar verba dos anunciantes, que não queriam associar suas marcas à empresa de comunicação. O homem-do-baú buscou auxílio de profissionais de marketing e da publicidade para reposicionar o canal, para mudar sua imagem. Como bem destaca Mira (2010), este foi um processo parecido ao implementado pela Globo ao criar o seu “padrão de qualidade”. O novo diretor artístico contratado por Sílvio Santos, e também apresentador da “A Praça é Nossa”, Carlos Alberto de Nóbrega, que trabalhara por 12 anos no canal de Roberto Marinho, trouxe a visão de que as produções precisavam ser mais elaboradas, mais presas aos detalhes. Na fala dele: “é isso o que dá o ‘padrão Globo’” (MIRA, 2010, p. 168). É possível notar aí a influência da “nova estética” desenvolvida na década anterior.

Depois de passar por alguns percalços, o SBT se mostra renovado. As produções se tornam mais elaboradas, abandona-se o “ar de improviso”. Os programas de auditório voltam com força na nova programação. Aos poucos, a TV de Sílvio Santos vai ganhando terreno em relação à audiência e passa a captar uma parcela do público da Rede Globo. Algo totalmente novo, um feito que faz com que a emissora carioca busque se “popularizar”, trazendo para sua grade os produtos que, quando no SBT, eram vistos como “popularescos”. Com isso, há uma espécie de “guerra” pela audiência, o que refletirá no conteúdo dos

programas. Nesta batalha, travada enquanto há a ampliação do público promovida pelo maior acesso ao aparelho televisor, ressurgem os programas apelativos, segundo Roxo (2010), é a volta do “mundo cão”⁷ na TV. Era a retomada da televisão que fora combatida na década de 1970. O jornalismo é bastante afetado com essa virada rumo ao espetáculo. Os telejornais ficam cada vez mais dramatizados, inclinando-se para o lado do sensacionalismo e do grotesco.

No final da década, os programas de auditório são lugares de constante disputa entre Globo e SBT. Esse tipo de entretenimento passa a ser ao vivo, uma maneira de controlar a audiência em tempo real, veiculando conteúdos polêmicos quando necessário, evitando assim a fuga do público. “De certa forma, a receita dos programas de auditório, cujos ingredientes básicos são improvisação e descontração, preparam o caminho para o que seria a televisão dos anos 1990” (MIRA, 2010, p.171).

Podemos dizer que a globalização é uma das marcas dos anos 1990. Esse é um tempo de novos desdobramentos políticos, sociais e econômicos. A comunicação, sendo uma parte integrante do processo globalizante, também passa por intensas modificações. Mattos (1990, p. 20), escrevendo sobre o que notava naquela “fase de desenvolvimento da televisão brasileira, [reflete que,] o que se observa é uma maior competitividade entre as grandes redes, um contínuo avanço em direção ao mercado internacional, com a Rede Globo planejando, desde 1985, sua expansão sistemática no exterior”. Podemos dizer que essa empreitada para além das fronteiras nacionais é um sinal da emergência de uma cultura mundial. Brittos e Simões (2010, p. 220) relatam esse cenário quando dizem que “os anos 90 do século XX constituíram-se como momento destacado da fragilização da percepção sobre as fronteiras nacionais, resultante dos movimentos de globalização capitalista”.

É destacável o papel do Plano Real não só na área econômica, mas também no setor midiático. A estabilização monetária propiciou uma mudança efetiva na vida das pessoas. O poder de consumo se ampliou, possibilitando que mais indivíduos tivessem acesso ao aparelho televisor. Outro fator é a ampliação da relação entre telecomunicações e informática (BRITTOS; SIMÕES, 2010) que proporcionou a criação de novos produtos e a otimização dos já existentes. Há uma propagação das TV’s por assinatura, ainda que os canais

⁷ Mundo cão é um termo utilizado pelo apresentador de TV Jacinto Figueira Junior para designar as produções que davam contornos melodramáticos às ações tipicamente policiais na televisão. Nestes programas eram exibidas brigas de casais, casos de roubo, de mendicância etc.

pagos já estivessem no Brasil desde a década anterior, mas não alcançavam um público grande devido ao seu alto custo. A expansão deste modelo de televisão ameaçou, segundo Brittos e Simões (2010, p. 225), a TV aberta, que teve como alternativa “popularizar a programação como contraponto à diferenciação, com o intuito de atingir o público com menos condições econômicas de consumir outros meios. Proliferaram tragédias, dramas de toda ordem e sexo de forma apelativa, banalizando sentimentos e situações”. Um exemplo disso é usado por Mendonça (2010) ao falar do programa “Linha Direta”, um híbrido entre jornalismo e telenovela. Este produto televisivo expõe um movimento da Rede Globo em direção a uma linguagem “controversa”. Segundo o autor, este “abandono do padrão Globo de qualidade” coincide com um período em que a emissora perdia, gradativamente, audiência.

Os processos de alinhamento entre as mídias “tradicionais” com as digitais, e o de transnacionalização das produções, incluindo as telenovelas, se ampliam nos anos 2000. A internet, no início desta década, é usada como um espaço complementar das produções televisivas. Começa a haver o processo de transmídiação, que hoje é um dos principais objetos de estudos do campo da comunicação. Neste decênio, no relato de Fechine e Figueirôa (2010), há uma retomada da produção cinematográfica no Brasil. Parte deste “revigoramento” se deve à Globo Filmes, uma empresa criada inicialmente “para acumular as funções de coprodutora e distribuidora de longas-metragens nacionais” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2010, p. 290). Esse braço da Rede Globo irá facilitar a conversação entre cinema e TV. Desta forma, produções que são sucesso nas salas de exibição são retrabalhadas na televisão, muitas vezes no formato de séries ou minisséries. O caminho contrário também passa a ser uma constante. Programas televisivos e personagens de telenovelas se tornam longas-metragens.

Esta década é marcada também pelo surgimento e rápida propagação dos *reality shows*, um fenômeno que não se restringe somente à TV brasileira. Em todo o mundo, programas com este formato se tornam líderes de audiência. Esta é outra situação onde não faltam críticas às emissoras, em parte devido ao entendimento de que essas produções não passam de entretenimento barato e raso. Mas este é um filão de audiência que não pode ser facilmente descartado. Atualmente, pode-se dizer que houve um esgotamento do gênero, mas isso não simboliza seu fim, pelo contrário, os “realities” imbricaram-se nos programas de auditório, nas atrações de variedades, no jornalismo e até mesmo na telenovela.

Em todo o percurso da televisão brasileira, a telenovela está presente, desde a tímida participação nos primeiros anos, até chegar aos dias de hoje com a relevância que tem

na cultura nacional, passando, é claro, pelos seus tempos áureos onde alcançava picos de audiência inimagináveis nos dias atuais. Por este motivo, achamos pertinente relatarmos o caminho percorrido por este importante gênero televisivo. Acreditamos também que relatar este percurso é, de certa maneira, entender o papel e a configuração que a telenovela tem atualmente na sociedade brasileira.

2.1.1 A TRAJETÓRIA DA TELENVELA BRASILEIRA

A primeira telenovela, “Sua vida me pertence”, é exibida pouco tempo depois da chegada da TV ao Brasil, estreando em 1951, na TV Tupi. Essa produção simboliza o início do formato que pode ser considerado o mais popular, controverso, querido e odiado da televisão brasileira. Os primeiros anos não foram promissores para a telenovela, isso porque, seguindo as condições da produção televisiva da época, existia uma precariedade muito grande que, de certa forma, afetava as narrativas. Este tipo de obra demandava uma maior estrutura, capital e técnica para ser executada, requisitos escassos na “época da TV improvisada”. Ortiz (1991) exemplifica este fato ao descrever o relato de uma atriz que dizia trazer de casa as roupas que seriam usadas nas cenas. Essa era “uma televisão marcada pela improvisação, pelas dificuldades econômicas e cuja gestão se fazia nos moldes dos ‘capitães industriais’, com Chateaubriand, e não segundo os parâmetros de uma administração racional e moderna”⁸ (ORTIZ, 1991, p. 33). Uma visão empresarial, que permitiria a criação de funções especializadas, tais como os departamentos de figurino, viria mais tarde com a TV Excelsior.

A representação era ao vivo, o recurso da gravação ainda não se fazia presente na tecnologia da época. Por isso, segundo Ortiz (1991), os atores dispunham de pouco tempo, muitas vezes eram obrigados a vestir vários figurinos, um por cima do outro. Os cenários também constituíam outra problemática, já que eram reaproveitados e improvisados. As locações, sempre pequenas, limitavam a criação de novos ambientes. Com esses, dentre outros dificultadores, tais como a impossibilidade de se filmar fora dos estúdios, o “texto [tinha] uma primazia sobre a imagem” (Idem, p. 35). Nas primeiras produções, onde o enredo

⁸ Ver Simões, Inimá. TV à Chateaubriand, Costa, Alcir. TV Rio: 22 anos no ar. In: Maria Rita Kehl, A. Costa, I. Simões. Um país no ar – A história da TV em três canais. São Paulo, Brasilienses, 1986. (Nota do autor)

dramático imperava, a fala é o elemento mais importante. Tanto que a figura do narrador é um artifício estruturante da narrativa (Ortiz, 1991). A telenovela, assim como a televisão daquele período, era constituída em grande parte por profissionais vindos do rádio. Na construção dos roteiros para a teleficção, a radionovela era uma forte referência. Isso impactou a “identidade” da teleficção naqueles anos, o melodrama, muito presente na novela narrada, foi transportado para a tela.

Nas temáticas, o drama efusivo, às vezes extremado, carregado de sentimentos, oriundo das narrativas cubanas que norteavam as radionovelas, aparece também nas transposições de histórias populares. Esses romances conhecidos e reconhecidos internacionalmente também são melodramáticos. Naquela época os autores das telenovelas trabalhavam “muito com adaptações de grandes romances, a maioria universais como Ana Karenina, Adeus às armas, Doutor Givago, Os três Mosqueteiros, O Conde de Monte Cristo, [...]” (BRANDÃO, 2010, p. 52). Destacamos que estas adaptações ainda podem ser observadas atualmente. Obviamente, as proporções são outras, a qualidade é superior, as técnicas se diferem, o contexto e alguns elementos também, mas a essência dessas histórias frequentemente se faz presente na trama de uma telenovela, como é o caso de “Insensato Coração”. Como veremos a seguir, a telenovela, a partir dos anos 1970, passou a representar a realidade brasileira, entretanto, em certos casos, elementos dessas narrativas universais compõem a trama central, em outros estão no que podemos chamar de tramas periféricas, como é o caso da personagem que analisamos neste trabalho.

Ortiz (1991) ressalta que o cinema americano influenciou a maneira de fazer a televisão na década de 1950. Hollywood, naqueles tempos, adaptava várias obras, destacando as de Alexandre Dumas. Desta forma, adaptar um filme, já era, em parte, sinônimo de sucesso. Outra facilidade se reconhecia nos *scripts* originais das adaptações, uma vez que os autores das telenovelas, quando tinham acesso a eles, os utilizavam, otimizando o trabalho. Como veremos mais a frente, Gilberto Braga, além de alocar o clássico literário “O Conde de Monte Cristo” (*Le Comte de Monte-Cristo*) em “Insensato Coração”, também faz referência a produções cinematográficas.

Se lembrarmos que houve no Brasil uma interrupção da tradição folhetinesca, observa-se que é somente em meados dos anos 50 que se fazem as primeiras adaptações de certos textos para a telenovela [...]. Porém, não nos parece que isso seja pura e simplesmente uma retomada do romance-folhetim. De fato, a tradição escolhida é anteriormente decantada pelo imaginário cinematográfico americano.

Dito de outra forma, o folhetim é redescoberto através do cinema americano (ORTIZ, 1991, p. 37).

Na época em que a produção televisiva engatinhava no Brasil, onde não existiam referências para os primeiros trabalhos, “o rádio oferecia aos iniciantes um passado exclusivamente sonoro, [restando] ao cinema cumprir o papel de modelo imagético” (Idem, p.40). Deste modo, “o que se escondia por trás dessa estratégia de adaptação de romances estrangeiros consagrados [...] era a tentativa de imprimir ao gênero uma posição intelectual superior” (Idem, p. 45).

A ausência da realidade nacional, nas temáticas das telenovelas, como uma dependência da sociedade brasileira dentro de um contexto internacional, ou seja, os “enlatados” serviam como modelos, e isso impedia o espelhamento do cotidiano brasileiro na teleficção (ORTIZ, 1991), um fenômeno observável em outras áreas da cultura. Fechando a análise que faz da telenovela entre os anos de 1951 a 1963, Renato Ortiz (1991) classifica o período como o da “telenovela não-diária”, indaga sobre a posição da novela dentro da produção televisiva brasileira. Referente a este questionamento, o autor diz que, ao longo destes doze anos, a telenovela experimentou um declínio, não de audiência, mas de produção, mais precisamente a partir de 1958. Parte deste ocorrido pode ser atribuída às séries americanas, que invadem o cenário nacional. Brandão (2005) reforça essa percepção ao afirmar que o teleteatro experimenta uma retração neste período, fato ocasionado pela importação de filmes e séries que, em relação ao conteúdo produzido pelas emissoras nacionais, custavam a metade, além da possibilidade de reprise. Financeiramente, as produções estrangeiras eram mais viáveis. Sobre isso Brandão (2005, p.55-56) expõe o depoimento de Cassiano Gabus Mendes:

Eu acho que o filme americano é muito mais prático para a televisão. Primeiro, mais barato; segundo, não dá trabalho; terceiro, não tem chateação nenhuma com vínculo empregatício, encargos sociais e tal. Então, evidentemente, que os donos das estações preferem muito mais botar um filme do que fazer um teleteatro. O diretor artístico de um certo canal deu uma entrevista dizendo: “A minha programação agora vai ser assim, assado”. É tudo filme. Então eu acho que o que matou o teleteatro, por ser mais barato, foi o filme americano, a série filmada para a televisão.

Mas, para Ortiz (1991), isso por si só não explica a baixa produção novelística, ainda mais quando comparada ao teleteatro, que ascende no decorrer do tempo, enquanto a telenovela percorre um caminho errático e com oscilações. Portanto, conclui Ortiz (1991, p.

53), “não é simplesmente a concorrência com as séries americanas que explica o declínio da telenovela. Na realidade ela nunca desfrutou de grande prestígio no interior da esfera da produção televisiva brasileira [...]”. Se a telenovela não desfruta da importância e participação conquistada por outros gêneros no início da televisão brasileira, ou ainda é incipiente na ação de representar o cotidiano do povo e do país, este não mais será o quadro vivido na década seguinte. “Se em meados dos anos 50, o teleteatro tem maior apelo junto à audiência, os sinais começam agora a se inverter ⁹” (ORTIZ, 1991, p. 53).

Uma realidade que se transforma radicalmente na virada da década. Conforme nos relata Ortiz (1991, p. 49), “acompanhando o clima político e nacionalista que perpassa toda a sociedade brasileira, há uma reorientação da produção cultural que se volta para a questão nacional”. Essa virada no âmbito da cultura, que está intimamente ligada à atmosfera política da época, que tem como epicentro a construção de Brasília, os governos de Juscelino e Jango e os movimentos sócio-políticos, irá afetar também a televisão. Um clima de transformação pode ser observado no surgimento da TV Excelsior, emissora fortemente nacionalista, que procura desenvolver um projeto brasileiro para a televisão. O teleteatro já fazia este movimento, a telenovela, conseqüentemente, segue a mesma direção. É um novo momento para a televisão brasileira, e a produção novelística sentirá o impacto das mudanças, provocadas, de início, pela expansão do acesso à TV. Uma nova audiência começa a se formar e novas camadas da sociedade passam a ter acesso à mídia televisiva. Segundo Brandão (2010, p. 54), “a novela seria responsável pela elevação dos índices de audiência de televisão e atingiria o horário nobre. Iria superar os demais programas das emissoras como telejornais, shows de variedades, inclusive os de auditório como Hebe Camargo, Dercy Gonçalves, Moacyr Franco e Chacrinha”.

O videoteipe chega em 1962 e dá mais dinamicidade às produções televisivas, um recurso essencial para teleficação. Mas, paralelamente a isso, outros aspectos vão surgindo e ajudando a transformar a realidade da teleficação. Nas palavras do Walter Durst, é nos anos 1960 que a “produção de telenovela começa a considerar a reação dos receptores (audiência) e anunciantes para a duração e desenvolvimento da trama narrativa desta” (MARQUES;

⁹ Pode-se ter uma ideia da relação entre novela, teatro e teleteatro, quando se consulta a seção “Termômetro de Audiência” da revista 7 dias na TV. E, fevereiro de 1962 temos o seguinte quadro: *Senhora* (novela) – 21,8%; “Grande teatro Tupi” – 19,45%; “TV de vanguarda” – 16,10%; “Teatro Brastemp” – 16%; “Stadium 4” – 14,25%; “Teatro 9” – 11,3%; *Grandes esperanças* (novela) – 9,3%; “Grande teatro” – 8%; *A fugitiva* (novela) – 5,5%; *A muralha* (novela) – 4,75%. (Nota do autor).

LISBÔA FILHO, 2012, p. 75). Esses, dentre outros acontecimentos, promoveram “uma nova fase da ficção televisiva” (BRANDÃO, 2010). Neste mesmo período o alcance do sinal é ampliado consideravelmente. Outras capitais, além de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, passam a contar com a programação da televisão brasileira. Os programas agora são vendidos e distribuídos por uma rede de pequenas emissoras espalhadas pelo país, isso graças à portabilidade dos conteúdos promovida pelo videoteipe. Até 1963 as telenovelas tinham somente de dois a três capítulos por semana. O formato conhecido hoje, o de capítulos diários, surge naquele ano com “2-5499 Ocupado”, novela exibida pela TV Excelsior.

Naqueles anos, as telenovelas não eram exibidas seguidamente. Apareciam na programação vez ou outra e permaneciam no ar durante três ou quatro meses no máximo, e quando terminava o último capítulo, a emissora colocava naquele horário outro tipo de programa, não necessariamente uma novela (BRANDÃO, 2010, p. 49).

De acordo com Borelli e Ramos (1991, p.56), “a televisão começa a se implantar como um veículo de massa, transformação que implica numa reorientação de seu financiamento”. Como já mencionamos, a TV Excelsior imprime-se como empresa, com direito a logotipo e slogan. Ela “se apresentava para o público e para o mercado publicitário como uma marca, uma *griffe*” (BORELLI; RAMOS, 1991, p.57). A emissora do grupo Simonsen segue na direção de uma racionalização, tanto da programação, deixando-a horizontal, ou seja, programas passam a ser exibidos todos os dias no mesmo horário, e vertical, com uma programação diversificada ao longo do dia, quanto mercadológica, na qual a empresa investe em sua imagem. Essa lógica chega também aos departamentos especializados, ou melhor, cria-os, como, por exemplo, o de figurino. Com esta configuração, a TV Excelsior tem condições de estabelecer uma telenovela diária, e assim o faz com a exibição de “2-5499 Ocupado”. Chama atenção a estratégia de mercado a qual a veiculação desta novela está ligada. A TV comandada por Simonsen não alcançava os níveis de audiência da TV Tupi e Record, mesmo promovendo conteúdos tidos como sofisticados, parecidos com os de suas concorrentes. Por isso a ordem era mudar a direção, a “filosofia” é buscar novas formas de captar a audiência. “Todo um esforço é desenvolvido neste sentido, com a introdução ou reformulação de apresentações com um maior apelo popular: os shows de auditório (Bibi Ferreira, Moacyr Franco) e as telenovelas” (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 59).

É interessante a participação das “fábricas de sabão”¹⁰ na produção de telenovelas e na constituição destas como um gênero televisivo importante no país. Essas não financiavam somente a produção, elas “gerenciavam” também a história a ser narrada, bem como o autor, o diretor, os atores. As empresas definiam tudo. Isso demonstra uma característica marcante das telenovelas, que pode ser observada ainda hoje, o compromisso com a audiência e como os anunciantes. Não fazemos aqui um julgamento de valor, apenas atentamos para este fato, pois consideramo-lo pertinente e digno de ser evidenciado, tendo em vista que este é um fator relevante quando se analisa a representação de um tipo tão controverso como é o indivíduo preso.

Com o passar do tempo, a configuração proposta pela TV Excelsior se firma no gosto popular, bem como a telenovela diária. As pessoas agora sabiam o horário de seu programa preferido. Já em 1964, a novela exibida de segunda-feira a sábado tinha virado uma “mania nacional”. Começava ali uma “mudança de hábito que se enraizava nas diversas camadas da sociedade brasileira” (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 62). A telenovela, devido ao protagonismo que adquire dentro das emissoras, passa a ter espaço dentro do horário nobre, na faixa *prime-time*. Borelli e Ramos (1991) apontam dados que confirmam que em 1965 as telenovelas já são os programas de maior audiência, atingindo índices na casa dos 29 a 32%. Esse período é tido também como uma fase de experimentação do gênero, pois não se tinha certeza do público que era atingido, as produções não tinham um padrão de duração, variavam entre novelas de 30 a 596 capítulos. Essas e outras questões serão trabalhadas quando o setor televisivo passa a se espelhar no Sistema Globo de Televisão (BORELLI; RAMOS, 1991).

O melodrama, que havia declinado na década anterior, agora faz o movimento inverso. Os grandes romances ainda fazem parte das produções teledramatúrgicas, e Alexandre Dumas ainda é um dos autores preferidos dos roteiristas. Porém, a telenovela melodramática começa a se adaptar à realidade brasileira, havendo uma diferença entre as

¹⁰ Borelli e Ramos (1991) designam assim as empresas como a Colgate-Palmolive, Gessy Lever e Kolynos, que passaram a investir na teleficção seriada assim como faziam com as radionovelas. É daí que surge o nome *soap-opera*, traduzindo, óperas de sabão. Roberta Andrade (2003, p. 110) define as *soap-operas* como sendo, “diferentemente das telenovelas/radionovelas latino-americanas, narrativas de ficção compostas por segmentos não lineares, isto é, sem uma história principal que funcione como condutora da trama. A estrutura narrativa das *soap-operas* se caracteriza por apresentar uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas. Nela, não existe, portanto, uma história, mas uma multiplicidade de núcleos que têm como base um elenco mais ou menos fixo. Contrariamente às telenovelas/radionovelas que se organizam em “próximos capítulos”, indicadores do desfecho final da trama, as *soap-operas* possuem um núcleo que se desenrola indefinidamente, sem ter realmente um fim, podendo, assim perdurar durante décadas”.

obras escritas por autores brasileiros, que se preocupam cada vez mais em retratar o cotidiano das pessoas. Os patrocinadores, as “fábricas de sabão”, veem nesse direcionamento uma oportunidade, já que as adaptações eram dispendiosas e geralmente curtas. Não havia uma boa relação custo-benefício. A realidade brasileira, do homem brasileiro, que já havia sido trabalhada nas fotonovelas e radionovelas, agora alcança a narrativa televisiva. Os heróis, geralmente estrangeiros, possuidores de títulos de nobreza, são agora pessoas do dia a dia, não mais retratados como aristocratas. “Os príncipes e condes cedem lugar aos industriais, homens de negócio e membros das profissões liberais. [...] Os textos latino-americanos devem se aclimatar ao gosto do público brasileiro” (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 75). Chamamos mais uma vez a atenção para “Insensato Coração” que, mesmo tendo por base uma história de condes, aristocratas, tesouros e aventuras como é O Conde de Monte Cristo, consegue dar ares de realidade, de brasilidade à narrativa.

No final da década de 1960, surge a telenovela “Beto Rockfeller” (1968-1969), de Bráulio Pedrosa e veiculada pela TV Tupi, considerada por muitos estudiosos do gênero como um marco por apresentar uma nova configuração, utilizando um estilo que passaria a caracterizar a telenovela brasileira. Essa produção leva o cotidiano das pessoas à tela, expressa a “linguagem do povo”, com suas gírias, seus termos próprios, seu modo de ser e agir. Segundo Távola (1996, p. 93), essa produção “conseguiu superar o esticamento artificial e mudanças de horário e apontou o caminho para a telenovela: a atualização dos temas, o cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade real”. Existiam muitos

Elementos em Beto Rockfeller que se poderia interpretar, tanto como marcas de época, como infiltrações da visão de mundo da contracultura dentro da ideologia oficial (expressão de Bakhtin), comumente expressada pelas telenovelas do período militar. A começar pelas roupas, principalmente as de Beto, cortes de cabelo, penteados, o uso de perucas, a ambientação, passando pela linguagem descontraída que inclui gírias nas falas, mostrando um “Brasil Jovem”, moderno; assim como faziam os tropicalistas, os personagens de Beto Rockfeller mostravam o estilo de vida dos jovens das grandes cidades da nossa sociedade. Mais que isso, eram pessoas comuns que entravam na tela; desapareceram os cenários exóticos de países e épocas distantes, os títulos de nobreza, os vampiros, os ciganos e o foco exclusivo ao fio melodramático que acompanha a trajetória de luta de um casal que, apenas no último capítulo, receberá a sentença de “felizes para sempre”. Esta novidade rompe com a construção maniqueísta das personagens e situações, bem como com o modelo de telenovela que se fazia na época, totalmente colado ao melodrama (JAKUBASZKO, 2002, p. 6).

No entanto, Borelli e Ramos (1991) dizem que esta novela é simbólica, mas não foi a primeira a empregar essa nova linguagem. Outras já haviam tentado, mas não conseguiram cativar o público, que ainda não estava preparado para “si ver” na “telinha”.

Com o fim do teleteatro, seus autores, que já exibiam nele as características do povo brasileiro, entram no meio telenovélico levando esta bagagem, o que faz com que a telenovela experimente esse novo caminho. Ribeiro e Sacramento (2010, p. 124) dizem que neste momento ocorre o que alguns autores chamam de “abrasileiramento” da telenovela, “caracterizado pela nacionalização dos textos, das temáticas e dos procedimentos de linguagem televisiva”. Isso nos revela que,

Se a novela, no início da década, constituía uma produção cultural afastada das propostas de cultura brasileira, que fundiam arte-cultura-projeto político, temos agora uma aproximação com a atmosfera cultural do final dos anos 60. Num momento em que as propostas anteriores entram em crise após o golpe 64, e que o processo de modernização da sociedade se intensifica, assistimos a rupturas e reorientações em vários campos (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 79).

No Brasil, surgiam movimentos sociais e culturais que influenciaram a época, como é o caso do Tropicalismo. “Anti-herói, cotidiano urbano, músicas de sucesso direcionadas para o público jovem, os mesmos traços que encontramos em Beto Rockefeller, conectando a telenovela ao ambiente cultural do momento” (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 80). Podemos perceber nesta última exposição que a característica de inserir o contexto social, o zeitgeist¹¹, dentro das narrativas, é algo que se inicia neste período e passa a ser um atributo do gênero.

A partir dos anos 1970 a telenovela se encontra imersa no processo cultural, que é influenciado pela modernização e pelo poder coercitivo do Estado autoritário. Como já mencionamos, este também é um momento da consolidação da televisão como indústria. “A época será de busca de padrões de excelência no campo empresarial, de estabilização da programação, e também de qualificação da ficção televisiva (centrada na telenovela). Neste panorama, a TV Globo emerge como uma emissora exemplar” (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 81). É o surgimento do “padrão Globo de qualidade” que sem dúvida afetará também a teledramaturgia. Assim como fizemos no capítulo anterior, optamos aqui por falar da Rede Globo em um capítulo à parte.

O Governo militar via nos meios de comunicação uma oportunidade de trabalhar a “identidade nacional”. A produção televisiva importada era vista com maus olhos, na opinião dos militares, isso favoreceria a um “colonialismo cultural”. A preocupação do governo com o

¹¹ Zeitgeist é um termo alemão que simboliza o clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

“nível”, ou melhor, o “baixo nível” da televisão brasileira vai refletir também na produção das telenovelas. Ramos e Borelli nos oferecem um relato elucidativo proferido por Dias Gomes a respeito do “pensar a televisão” naquela época.

O nível da televisão brasileira é realmente baixo, mas não podemos acusá-la ou aos seus homens. Não podemos imputar-lhes toda a culpa, pois este é um problema que transcende a televisão. Ela não é uma ilha isolada no meio da cultura nacional. Não se pode julgá-la sem julgar toda a cultura brasileira. Nós não temos uma grande televisão, mas temos por acaso um grande teatro, ou mesmo uma grande literatura? Há obras de exceção, e isso, com boa vontade, talvez se encontre também na televisão... Acho que as experiências feitas ultimamente, principalmente no campo da telenovela, merecem respeito (DIAS GOMES, 1971, *apud*. BORELLI; RAMOS, 1991, p. 86).

Este depoimento nos interessa por dois motivos. Primeiro porque expressa o entendimento de que a televisão faz parte de uma cultura maior e, assim sendo, reflete o que nela está inscrito. O segundo é um aspecto que dialoga com uma ideia exposta por Arlindo Machado, no qual o autor diz que a produção televisiva é vista sempre como inferior, mas que ao contrário do que muitos pensam (ou conseguem ver), a televisão tem produtos dignos de serem reconhecidos no mesmo patamar de prestígio que muitas obras cinematográficas ou teatrais têm. Este é um entendimento relevante dentro deste trabalho, por isso retornaremos a ele quando falamos do papel da TV no cotidiano.

Com a exigência, por parte das autoridades, de se veicular no horário nobre as produções de “cunho edificante”, as telenovelas passam a trazer temas educativos e com certo enfoque nacionalista. Desta forma, “a telenovela funde-se [...] com uma proposta simplista que concebe a ficção televisiva como serviço de utilidade pública” (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 88). Entretanto, como já relatamos, há colisões de interesses, e as novelas sofreram com isso. O Estado entendia a teleficção brasileira como um meio capaz de promover a educação, mas também um aparato que poderia ser usado para a degeneração dos valores da sociedade. Assim, sem nenhuma amarra legal que delimitasse os espaços, as possibilidades da narrativa, pois nelas poderiam se desenvolver temas “espinhosos” ou “degradantes”, estabelece-se que os textos das novelas seriam submetidos ao crivo da censura. O censor era quem definia se determinada característica, fala ou gestual de um personagem era condizente com a moral que deveria haver na TV. Como falaremos em outro capítulo, Gilberto Braga inicia sua carreira como autor de telenovelas adaptando clássicos da literatura nacional, uma forma de dar mais credibilidade e prestígio à teleficção.

As histórias das telenovelas aumentam em duração neste período, acarretando uma diminuição no número de produções, o que não deve ser entendido como uma minimização da importância da teleficção, muito pelo contrário. Em meados dos anos 1970 tem-se mais ou menos uma definição da duração ideal deste gênero, uma média de 155 capítulos, segundo Lemos (1986, *apud.* BORELLI; RAMOS, 1991). Isso, somado à definição dos horários de exibição (às 19:00, 20:00 e 22:00 horas) irá levar a telenovela a dominar programação nacional. No final da década, a Globo, quase já sem sua principal concorrente, a TV Tupi, e com uma necessidade mínima de mostrar legitimidade cultural para o Estado, extingue a telenovela de seu horário de menor audiência, o das 22 horas. “A partir de então, sem concorrente à altura, ela passa a ter a hegemonia do espaço ficcional da televisão brasileira” (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 91).

Segundo o texto de Borelli e Ramos (1991), podemos dizer que esta é a época da “telenovela realista”. A descoberta da cidade como espaço a ser narrado, a reivindicação do público por histórias mais “reais”, a entrada, no âmbito da telenovela, de escritores mais engajados e a existência de um Estado que impele as produções nesta direção, são fatores que contribuem para uma sensação de uma teleficção seriada mais realista. Aliada a isto está a mudança do padrão do público. Antes, as telenovelas eram percebidas como programas para as mulheres, uma percepção que vinha das radionovelas. Nos anos de 1970 há uma maior recepção do público masculino frente à teleficção. As proporções se equilibram, os homens passam a formar 40% do público das telenovelas (BORELLI; RAMOS, 1991). Estes mesmos autores chamam a atenção para o fato de que são as telenovelas mais “realistas” as responsáveis por ampliar este público. Há também uma “masculinização” das narrativas, centradas em valores como orgulho, luta e ousadia, tudo isso envolto em clima de ação como, por exemplo, “Irmãos Coragem” (1970), novela de Janete Clair exibida pela Rede Globo. Mesmo com este contexto, os temas ligados às mulheres encontram mais espaço na produção teledramatúrgica.

Porém, se a temática mais feminina se impõe, ela vem retrabalhada, ajustando-se às demandas de um mundo que se moderniza. Como observa Gilberto Braga, “Dancing Days é uma estória sobre a posição confusa da mulher nos dias de hoje”, isto é, num momento em que transformações importantes ocorreram no papel da mulher dentro da sociedade, e que inclusive se encontravam aguçadas nas discussões de movimentos feministas da época (BORELLI; RAMOS, 1991, p. 106).

Sobre isso, Gilberto Braga, em entrevista em 1978/79, ano de veiculação de “Dancin’ Days”, revela que aloca papel da mulher dentro das demandas e possibilidades

contemporâneas à novela. Deste modo, isso nos habilita dizer que, possivelmente, a personagem Norma, de “Insensato Coração”, também se encontra sob esta perspectiva. Este é outro aspecto que retornaremos a diante.

Em nossa pesquisa, observamos que, a partir deste momento, a trajetória da telenovela no Brasil se confunde com a da Rede Globo, muito por esta ter se tornado a grande produtora nacional neste segmento. Desta forma, passa a ser uma tarefa difícil separar o avanço do gênero, do progresso da emissora. Por este motivo, optamos por fundir em uma só análise este dois hemisférios observáveis.

2.1.2 A VÊNUS PLATINADA

A Rede Globo é chamada de “Hollywood brasileira” por muitos estudiosos, críticos, comunicadores e pessoas ligadas ao meio comunicacional, isto por sua alta capacidade de produção cultural, uma indústria, que como a norte-americana, é dotada de competência técnica, administrativa e comercial. O termo “Vênus platinada”, frequentemente conferido à emissora, se deve justamente a sua semelhança com indústria cinematográfica estadunidense, que é capaz de transformar pessoas em estrelas, em entidades intocáveis, inalcançáveis. A Rede Globo alcançou este *status* devido a vários fatores, alguns já mencionamos anteriormente como, por exemplo, o seu alinhamento com o Governo militar. Mas a posição obtida pela emissora não se deve somente a este fato, ela é fruto também de sua competência gerencial e visão empresarial refletida em suas produções/produtos. Neste cenário, a telenovela surge como uma das forças motrizes, se não a principal, deste processo de ascensão e conquista da hegemonia no setor de telecomunicações.

O canal de Roberto Marinho começa sua trajetória na década de 1950, mas inicia suas atividades somente em 1965, depois de se associar ao grupo Time-Life, que tinha interesses em entrar no mercado latino-americano. Em 1966, a Rede Globo se expande para São Paulo, mas a real expansão acontece em 1969 com o sistema de telecomunicações da Embratel. A parceria com o grupo americano proporciona uma modernização técnica e mercadológica na emissora, criando “as bases para uma perfeita produção de cultura industrializada, unindo planejamento e estrutura organizacional vertical e centralizada”

(BORELLI; RAMOS, 1991, p. 82). A Globo se beneficia da nova fase do capitalismo brasileiro, e

[...] seu grande salto rumo à consolidação da audiência, dar-se-ia num contexto de junção da modernização tecnológica das comunicações, do impacto de um período de estabilização e da, por assim dizer, nacionalização da emissora. Essa nacionalização efetiva-se realmente em 1969, quando Roberto Marinho vê-se forçado a romper sociedade com o capital estrangeiro (BORELLI *et al.* 2000, p.53).

A entrada do grupo norte-americano de comunicação era inconstitucional, já que a legislação vigente não permitia a participação de empresas estrangeiras nos setores de telecomunicações. O contrato entre Globo e Time-Life chega ao fim em 1969, mas os anos de sua vigência foram cruciais para o avanço da emissora brasileira. O Governo militar “fechou os olhos” em relação a esta parceria, que alçou a Rede Globo à liderança de audiência no final da década de 1960 (SOUSA, 1999); (KEHL, 1986). As concorrentes não conseguiram acompanhar sua capacidade financeira e técnica, e acabaram fechando suas portas. Com isso, “nos anos 70, a Globo era, na prática, a rede de televisão do regime. Os militares investiram não só na expansão da sua rede como lhe deram o privilégio de receber a publicidade institucional do regime” (SOUSA, 1999, p. 9).

O percurso do Jornal Nacional, a “grande joia” do projeto de integração, exemplifica bem o contexto do qual a Globo fazia parte. Borelli (*et al.* 2000, p. 54) traz um relato que demonstra o papel do maior jornal televisivo do país, nele é dito que: “Na década de 70, o telejornal chegou a ter 80 pontos de audiência. Um massacre. Isso se explica pelas doces condições em que a Rede Globo cresceu durante os anos 70, transformando-se numa empresa quase monopolista”. O Jornal Nacional passaria a ser o “produto” de maior audiência do canal. Estabeleceria o horário nobre, ou *prime-time*, e viria “ensanduichado” entre duas telenovelas. Esse é um dos fatores que ajudaram no estabelecimento do hábito de se assistir TV em família. Com um quadro fixo de programas e horários, permitia-se a fidelização e um aumento exponencial dos índices de audiência (BORELLI *et al.* 2000), um “palimpsesto rígido” (BALOGH, 2002). Devido a isto, “nos vinte anos subsequentes: alguns acompanham à primeira telenovela, enquanto esperam o telejornal e outros assistem ao telejornal, enquanto aguardam a próxima telenovela” (BORELLI *et al.* 2000, p. 20). A novela, a partir dos anos de 1970, vive a sua época de ouro, colocando a Rede Globo em um patamar praticamente inalcançável em termos de audiência e produção, “praticamente uma ‘Hollywood dos trópicos’” (ALENCAR, 2002).

Muito da eficácia na área ficcional do canal se deve ao “padrão Globo de qualidade”, que se constituía em um conjunto de medidas que pretendiam uma maior eficácia empresarial e qualidade dos produtos. Um “padrão” que se caracterizava “[...] por certa opulência das produções, pelo apuro visual e pelo cuidado técnico com as imagens, que passaram a ser transmitidas em cores” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 132). É a fase de modernização, que está profundamente ligada à estrutura empresarial constituída pela emissora, algo que lhe conferiu uma capacidade financeira e técnica inigualável (ALENCAR, 2002). Este é um período marcado pela inovação que, não por acaso, coincidia com a necessidade, ou uma exigência por parte do público, de haver uma maior representação da realidade brasileira. A Globo, provavelmente percebendo a necessidade de captar as demandas dos receptores, cria em 1971 o seu Departamento de Análise e Pesquisa (DAP).

Sob a direção do panamenho Homero Icaza Sánchez, a área era responsável por analisar e interpretar – com base em métodos sociológicos – os números do Ibope. Seus dados serviam como padrão de medida para o departamento comercial desenvolver e justificar suas tabelas de preço e também alimentavam a área responsável pela programação com sugestões tanto para a criação de novos programas quanto para a alteração dos já existentes (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 129)

É possível que neste ponto tenha se consolidado o conceito da telenovela como obra aberta, passível de mudanças, ao longo de seu percurso, de acordo a(s) resposta(s) dada(s) pelo público. Para Alencar (2002, p. 95), escutar o público “talvez seja um detalhe importante dessa fórmula mágica que torna irresistível o fascínio da telenovela brasileira”. Um aspecto intrínseco à teleficação, no qual o Departamento de Análise e Pesquisa foi (e ainda é) crucial, pois “tramas foram mudadas e tendências reforçadas a partir de suas análises. Essa iniciativa demonstra claramente o conjunto de ações que a emissora estava realizando para poder se tornar uma moderna indústria de produção cultural” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 129). O DAP foi fundamental na “reestilização” das telenovelas globais. De acordo com Simões (1986), esse setor foi o responsável por detectar o esgotamento da fórmula anterior, onde o melodrama intenso de Glória Magadan¹² tinha espaço. E a receptividade

¹² María Magdalena Iturrioz y Placencia, mais conhecida como Glória Magadan, nome adotado por ela mesma, é um romancista natural de Cuba, que no ano de 1964 vem para o Brasil, contratada pela Colgate-Palmolive. Em 1965 começa a escrever telenovela para a TV tupi e posteriormente para a Rede Globo. Em seu estilo prevalecia o gênero melodramática e as tramas de capa e espada, incluindo uma adaptação de O Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas. Para mais informações, ver Memória Globo: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gloria-magadan.htm>> Acesso em janeiro de 2015.

alcançada por “Beto Rockefeller”, na TV Tupi, descortinou um modo de narrar que estava latente. Com isso, a Globo alinhou toda a sua produção telenovelistica para ir ao encontro do gosto popular. Para Kehl (1986), este é um setor-chave, que funciona mais no plano tático do que no estratégico, pois ele indica tendências a serem mantidas, mas não propõe mudanças à estrutura vigente.

Dito isso, é importante notar que há limites na obra aberta. O movimento de encurtar e esticar a narrativa pode gerar uma série de problemas e provocar prejuízos, pois “há um aumento significativo do grau de redundância; o autor, com os acréscimos, perde a autonomia; a trama e o enredo ficam privados de coerência; e os personagens cessam de ter consistência”. (BORELLI *et al.* 2000, p. 27). Essas perdas podem acarretar o distanciamento das matrizes originárias e dos tipos que caracterizam o melodrama como gênero popular. Conseqüentemente, pode haver a não identificação por parte do público, “que cobra o princípio básico de sustentação da narrativa popular de massa: o critério de verossimilhança, mobilizador dos mecanismos de projeção e identificação” (BORELLI *et al.* 2000, p. 27). Um efeito que motivará críticas à teleficção seriada, principalmente a partir dos anos 1990. Mas, na década de 1970, a Rede Globo e seu carro-chefe, a telenovela, não padeciam deste problema, dado seus índices de audiência.

O Departamento de Análise e Pesquisa visa à contenção de erros, busca o risco mínimo nas produções. Realidade de todos os produtos da emissora, segundo depoimento de Gabriel Romeiro (*apud.* KEHL, 1986, p. 179), na Globo “nunca houve espaço para improvisações. Existiam modelos a serem aplicados e transformados em ‘princípios de televisão’. Não há espaço para criatividade nos ‘baixos escalões’: não se pode correr o risco”. Já Kehl (1986) considera que a emissora corre os riscos que são previstos e calculados por seus dirigentes, o que faz parte de um planejamento estratégico de implantação/ampliação.

De acordo com Ribeiro e Sacramento (2010), na segunda metade da década de 1970 consolida-se, na TV Globo, a grade de programação. Naquela altura, o esquema de horários já estava estabelecido na rotina do público. Em toda casa, esperava-se por uma novela às 18, 19, 20 e 22:00 horas. Ter essa disposição permitiu à emissora um melhor arranjo das temáticas das novelas. No primeiro horário concentravam as adaptações dos clássicos literários. Já os temas leves, salpicados com humor e com toque contemporâneo, apareciam às 19 horas. O conteúdo mais denso e as grandes questões nacionais ficavam restritos aos dois últimos horários, mas, nas telenovelas das 22 horas, encontravam-se as abordagens mais

polêmicas e ousadas. Um exemplo desta ousadia é a “bombástica” “Gabriela” (1975), novela adaptada por Walter Durst do romance homônimo escrito por Jorge Amado (ALENCAR, 2002). A produção trouxe a nudez, a erotização e a crítica política à tela. A tolerância com tamanho “atrevimento” talvez se deva à percepção de uma aura cultural, já que a novela baseava-se numa obra literária.

Dentre as inúmeras novelas produzidas na década, destacamos duas, que entendemos como representantes de um novo horizonte para a teleficção da TV Globo. A primeira é “A Escrava Isaura”, uma produção que trata da luta entre opressor e oprimido, uma temática quase que universal. Carregando o mesmo título do romance de Bernardo Guimarães, e adaptada por Gilberto Braga, a telenovela foi exibida em mais de cem países (ALENCAR, 2002). Isso simboliza o potencial de internacionalização da emissora e de seus produtos. Já “Dancin’ Days”, primeira telenovela de Gilberto Braga no horário das oito, é marcante por seu diálogo com atualidade dos anos de 1970.

A novela procurava representar plenamente a atualidade, se imbricando com as transformações socioculturais do final dos anos 1970. Luzes, cores, neon, formas, roupas, músicas e objetos estavam em perfeita sintonia com a urbanização brasileira, marcada pela ampliação de espaços privados de consumo e lazer, como os shoppings, as discotecas e os supermercados. Diferente de outras telenovelas que criticavam a modernidade capitalista, “Dancin’ Days” comemorava a sua consolidação (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 132).

Essa telenovela mostra também capacidade do autor de trabalhar com aspectos da realidade, inserindo-os com relativa competência na narrativa, uma característica que irá perpassar suas obras, estando muito presente em “Insensato Coração”. Balogh (2002) relata que Gilberto Braga é um representante de uma década (1980) onde é forte a presença das narrativas urbanas. Citando “Vale Tudo”, ela diz que a própria abertura da telenovela, onde Gal Costa canta “Brasil, mostra a sua cara...” já coloca em xeque os valores da sociedade brasileira.

Távola (1996) classifica como “período mercadológico” a década de 1980. Em sua observação, ele entende que a telenovela, após conseguir altos índices de audiência, nacional e internacionalmente, passa a ser e fazer parte de uma estrutura onde é o mercado quem orienta a produção, onde o caráter autoral dos primeiros anos é, relativamente, eliminado. Obviamente, isso tem relação com os processos iniciados na década passada, e que levavam o meio televisivo e o gênero teledramatúrgico a outros níveis de produção, técnica,

distribuição e consumo. Coincidência ou não, as novelas literárias, percebidas como mais culturais, vão perdendo espaço na Rede Globo à medida que o Governo militar vai dando lugar a uma política mais democrática. Isso talvez se deva ao abrandamento das “exigências” do regime, ou por uma nova demanda do público. Borelli e Ramos (1991, p. 99), de certa forma, confirmam isso ao falarem que, a partir deste momento, as novelas literárias, quando exibidas “vêm se marcadas por novas características. Como o clima cultural é outro, as adaptações são agora mais livres”. Tal liberdade pode ser percebida nos dias atuais, e este é o caso de “Insensato Coração”, onde estão presentes algumas obras, tanto da literatura, quanto do cinema. Como no processo iniciado na década aqui relatada, Gilberto Braga faz modificações, coloca a sua “marca”.

Nos anos de 1980, houve o fechamento de algumas emissoras e, em contrapartida, a instituição de outras como o SBT e a Manchete. A princípio, este fato não representa uma ameaça a teledramaturgia da Globo, hegemônica e praticamente inalcançável, imbatível. Porém, a posição da líder é colocada à prova quando, em 1986, a Manchete exhibe “Dona Beija” novela que obtém 42 pontos de audiência no Rio de Janeiro. A emissora voltaria a alcançar essa pontuação quatro anos mais tarde, em São Paulo, com a telenovela “Pantanal” (BORELLI *et al.*, 2000), uma produção que traz uma nova estética que influenciaria a teleficção dos anos de 1990, uma década que serve de palco para grandes mudanças na televisão brasileira. Mudanças que não poupam nem a TV Globo, aliás, devido a sua posição, ela talvez seja a grande impactada pela emergência dos canais pagos (a cabo), pela queda da audiência, incluindo as telenovelas, e pelo crescimento de programas “popularescos” em suas concorrentes. Em relação à telenovela, que aqui é nosso foco, podemos dizer que os anos de 1990 marcam uma queda na procura do público por essas produções.

Os altos níveis e a fidelidade de audiência que resultaram de um projeto que articulou, com sucesso, durante duas décadas, dimensões administrativas, econômicas e tecnológicas em torno de um padrão de qualidade, aliados a uma histórica e bem-sucedida matriz cultural de narrativa popular, parecem enfrentar sérios problemas na década de 1990. Não só as telenovelas, mas também o *prime-time* e a programação geral da Rede Globo de Televisão estão mergulhados no paradoxo dos índices de audiência que enfrentam preocupantes curvas descendentes, desde o início dos anos 90 (BORELLI *et al.*, 2000, p. 33)

É válido ressaltar que isso não significa a perda de importância do gênero e nem tão pouco inibiu o sucesso de algumas produções como “Rainha da Sucata”, “Renascer”, “Mulheres de Areia”, “A Indomada”, “A Próxima Vítima”, “Por Amor”, e tantas outras,

incluindo “Pantanal” da Manchete. Esta telenovela, de Benedito Ruy Barbosa, com direção de Jayme Monjardim, traz uma “nova estética para a teledramaturgia: a natureza como elemento fundamental na trama. É claro que isso só foi possível graças a uma temática totalmente nova no universo da TV – contar a vida dos habitantes do Pantanal mato-grossense com toques de realismo mágico” (ALENCAR, 2002, p. 156). Já Balogh (2002) lamenta o desaparecimento da Rede Manchete que, com essa telenovela, conseguiu trazer alternativas dramatúrgicas promissoras, capazes de modificar a programação da TV Globo.

Borelli (*et al.*, 2000) diz que o ano de 1991 marca o declive dos números, antes favoráveis à Rede Globo. Usando o caso da novela “O Dono do Mundo” como exemplo, menciona que seu baixo índice de audiência, o menor dos últimos anos, se explica pela veiculação da telenovela “Rosa Selvagem” do SBT, e também pela mudança de rumo de alguns autores da TV Globo, que introduzem “personagens, tramas e relações não propriamente usuais ao modelo teledramatúrgico de sustentação das telenovelas da 20h” (BORELLI *et al.*, 2000, p. 35). O público se posiciona contra o que entende como realista demais, enxergando a narrativa como muito violenta.

Borelli (*et al.* 2000, p.36) destaca uma realidade iniciada naquela década e que perdura até a atualidade:

A partir de 1991, a oscilação dos índices de audiência da Globo não saiu mais do cenário da imprensa e da televisão brasileira e as telenovelas constituíram-se em espaços privilegiados no interior do qual o debate se desdobrou. Afinal, pela primeira vez, após décadas de quase monopólio, a Globo teve de equacionar conflitos que até então tinham ficado reservados às outras emissoras. E o que mais chama a atenção é que a disputa reflete-se tanto interna quanto externamente: as telenovelas da Globo, em luta, entre si, pela superação de seus próprios índices; e as telenovelas e o prime-time como um todo, na briga pela preponderância da audiência por outras emissoras.

Fernandes (2012) fala que a partir da década de 1990 a telenovela apresentou muito pouca renovação estética, salvo algumas exceções como “Pantanal”. O cotidiano passou a ser mais representativo na teleficção brasileira. Hamburger (2005, *apud.* BRANDÃO; FERNANDES, 2012) destaca outro ponto que passa a caracterizar as produções da década, a proposta do *merchandising* social. Para a autora, algumas novelas realizaram grandes campanhas. Fernandes (2012) menciona um papel político destas novelas, capazes de mobilizar a sociedade de tal forma que, a partir de determinadas histórias, surgiram políticas públicas ou até mesmo leis, como é o caso da Lei Maria da Penha.

Por fim, a última década que relatamos neste trabalho, traz uma marca específica, e que talvez seja a tendência para o futuro da teleficção de modo geral, especialmente a telenovela. São as narrativas transmidiáticas. Jenkins (2008) utiliza este termo para denominar as narrativas que perpassam, que trafegam por dois ou mais meios de comunicação ou plataformas (celular, *tablets* etc.) e têm em comum uma história, que recebe diversos desdobramentos em cada mídia, mas que confluem em uma única narração. Podemos dizer que o primeiro exemplo mais expressivo desta nova forma de narrar se materializou na novela “Viver a Vida” (2009), de Manoel Carlos.

Já apontamos que com aplicação de uma nova moeda e a estabilização da economia, uma considerável fração da população brasileira teve acesso à televisão. Neves e Carvalho (2013) apontam que no decênio seguinte (2000) foi o computador quem teve uma maior penetração. Atentas a essa nova configuração, as emissoras passaram a investir na produção de conteúdos para a internet, e as telenovelas não poderiam negar este novo espaço. Ainda de acordo com as autoras, “em 2010, a Rede Globo cria o Departamento Transmídia, responsável pela ação dos produtos da emissora a outras mídias, entre elas a internet. Após a criação desse Departamento houve a intensificação do dialogo entre as telenovelas da emissora e o ciberespaço” (NEVES; CARVALHO, 2013, p.5).

A estratégia de estender a teleficção a outros meios se consolida justamente quando a TV perde espaço para a internet e para os canais por assinatura (MÉDOLA; REDONDO, 2010). Os autores também dizem que há uma estrutura de comercialização que sustenta a teleficção e que, com a expansão destes conteúdos para outras mídias e com a participação do público que com elas interage, ganhou novas possibilidades de expor e vender seus produtos. “Em última instância, a estratégia de promover entre os telespectadores o hábito de interagir resulta na diversificação do leque de produtos comercializáveis, favorecendo o aumento da receita” (MÉDOLA; REDONDO, 2010, p.318). Com isso, as produções teleficcionais podem ser acessadas a qualquer hora, mas sempre com algum custo, completam os autores.

Nesta nova configuração, a telenovela tangencia fóruns e listas de discussão, chats, jogos, galerias de fotos etc. A novela também é apropriada pelos indivíduos, que passam a atuar como “interatores”¹³, pessoas que interagem e modificam os conteúdos

¹³ Ver mais em: MURRAY, Janet H. Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

originais. Em suas redes sociais *online*, como o Facebook, por exemplo, o público cria novos desdobramentos para as histórias e personagens das tramas. Médola e Redondo (2010) destacam a estratégia da Rede Globo de disponibilizar na web conteúdos referentes às suas telenovelas, criando um portal eletrônico para cada produção. “Insensato Coração” não foge a essa fórmula, em seu site é possível rever algumas cenas, ver o perfil dos personagens, ler comentários e ter acesso às fotos. “[...] a TV Globo está sintonizada com as novas tendências no consumo de mídia que oferece certa autonomia à audiência, principalmente, entre o público jovem, como é possível observar na *soap opera* ‘Malhação’” (MÉDOLA; REDONDO, 2010, p.324). Porém, o autores ressaltam que não se pode deixar de observar que, por baixo dessa aparente democratização do conteúdo, existe um disputa pelo lucrativo segmento que cresce e vem se consolidando, o da participação do consumidor nas narrativas ficcionais.

2.2 O ESPAÇO DA TELEVISÃO NA SOCIEDADE BRASILEIRA

Não há, na sociedade brasileira, meio de comunicação mais representativo que a televisão. Sua importância se manifesta fisicamente através de sua penetração, pois como menciona Hamburger (1998, p. 440), a TV se faz presente na “paisagem urbana e rural, nas páginas de revistas, na profusão de aparelhos nos interiores das casas, nas mansões de alto luxo, nos barracos das favelas das cidades grandes, nas casas modestas e nas praças públicas das cidades pequenas”. Ela também mostra sua força ao estar intimamente ligada à política, por ser parte da cultura e por ter força econômica. A televisão está engendradora na vida do país, e imprime sua sombra sobre mais remotas e particulares práticas do cotidiano. Ela está nas rotinas.

As produções e produtos que compõem este meio norteiam, ou melhor, tangenciam a vivência junto ou distante do aparelho televisor. A publicidade, um componente chave da TV, é uma constante. Fazendo uma analogia com os “clássicos” comerciais de margarina, está sempre presente na mesa do café. No almoço e no jantar os noticiários compõem parte do cardápio. A notícia deve ser “devorada” quando possível, pois, nesta sociedade midiaticizada, a informação se constitui como uma necessidade básica. Na maciez do

leito, no espaço de repouso e descontração estão presentes as telenovelas. A TV está “prioritariamente no lar, ela preenche um espaço doméstico como possibilidade de lazer e descanso: a televisão distrai, descansa, alivia as tensões do trabalho e das diversas relações” (FRANÇA, 2006, p.25). Ou seja, o conteúdo da TV, seja ele qual for, perpassa o cotidiano das pessoas. Chega até a sua intimidade. Mesmo quando não se assiste, sente-se o seu poder. O meio televisivo é capaz de lançar modas, tendências e sugerir comportamentos, até mesmo os sexuais. Nesta capacidade de ir tão fundo na vida das instituições e dos sujeitos, ela mostra a sua presença, “às vezes silenciosa e invisível, mas permanente, portanto, uma onipresença” (Idem, p. 24).

A televisão é espelho da sociedade na qual se insere, e no caso brasileiro, ela é marcada pelo “contraste, riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, sul e norte, litoral e interior etc.” (HAMBURGER, 1998, p. 441). A autora ainda menciona o fato de que a televisão, através de seus programas, reforça, por omissão, as distinções presentes na sociedade, ajudando a perpetuar discriminações como, por exemplo, a racial. Mas ressalta que a penetração da TV é proveniente da capacidade que ela tem de transparecer justamente o contrário, ou seja, o meio televisivo “capta, expressa e constantemente atualiza representações de uma comunidade nacional imaginária” (Idem). Em posição oposta, sendo mais otimista, Dominique Wolton considera a televisão como um elemento amalgamante das questões nacionais. Para ele existe a emergência de um novo nacionalismo, que é o antagônico ao praticado outrora, pois ele não causa a exclusão ou o ódio, ao contrário, é um fator de integração, e o “papel da televisão é o de destacar esse espaço de identidades e de comunicação mais do que negá-las” (WOLTON, 1996, p. 13). Deste modo, a TV condensaria, em um único espaço, as inúmeras nuances do povo brasileiro, criando um sentido de coesão, ainda que virtual.

Na visão do autor, TV é sinônimo de comunicação, e “comunicação é integração”¹⁴. De fato, em um país gigantesco territorialmente e repleto de diferenças culturais, sociais e econômicas, é o processo comunicacional que permitirá que as pessoas se sintam pertencentes a uma nação. Neste cenário, é a televisão que surge como “um poderoso instrumento de difusão desse sentimento nacional, que articula incluídos e excluídos em torno de uma certa ideia básica de Brasil, e existe ao mesmo tempo como unidade e diversidade” (PRIOLLI, 2000, p. 15). A própria ideia de nação é oriunda da interação entre um modo de

¹⁴ O autor revela este entendimento ao citar um frase de Empresa Brasileira de Telecomunicações onde se diz que “Comunicação é integração”.

produção e de relações de produção, o capitalismo, uma tecnologia de comunicação, que no início era a imprensa e hoje se expande por todo o campo midiático, e a multiplicidade dos idiomas, das línguas, que acabam por separar as comunidades (ANDERSON, 2008). É importante, antes de prosseguirmos, esclarecermos o sentido de nação aqui discutido. Anderson (2008, p. 32) classifica nação como sendo uma “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada, ao mesmo tempo, soberana”. Ele completa dizendo que “ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”¹⁵ (Idem). Woodward (2014, p. 24) também aponta nesta direção ao dizer que “a diferença entre as diversas identidades nacionais reside, portanto, nas diferentes formas pelas quais elas são imaginadas”. Logo, a nação é uma construção humana. É fruto das tensões e inquietações que os indivíduos, no interior de um território, experimentam.

A nação se apresentava assim como um espaço dotado de autonomia capaz de ordenar a sociedade nacional de acordo com sua historicidade, suas forças econômico-sociais, enfim, suas contradições internas. [...] O Estado-nação não é apenas uma entidade político-administrativa, ele é uma instância de produção de sentido. A identidade nacional galvaniza as inquietações que se exprimem em sua territorialidade (ORTIZ, 2005, p.3 *apud*. TENÓRIO e RUBIM, 2009, p. 66).

Logicamente, não é somente a televisão quem compõe de forma solitária o quadro de referências para a formação de uma “identidade brasileira”. A própria língua, o folclore, a religião, a história, a memória, a política são, entre tantas outras, instâncias presentes nesta construção. Mas em um país tão heterogêneo é a televisão que, em grande parte, irá oferecer uma liga, um elo, uma costura entre as diferenças desta sociedade. Uma “instituição” que abarca e coloca em exposição os costumes, conflitos, crenças e perspectivas da sociedade. Um braço do campo midiático que “(constrói) um passado comum e (sedimenta) uma identidade que pode ser etária, grupal, nacional” (MUNGIOLI, 2008, p.5). Já Wolton (1996) fala que a televisão aberta (que ele chama de geralista) oferece às pessoas um “laço social”.

A televisão brasileira ilustra quase à perfeição a minha tese sobre o papel essencial da televisão geralista. Nela encontramos, com efeito, o sucesso e o papel nacional de uma grande televisão, assistida por todos os meios sociais, e que pela diversidade de seus programas constitui um poderoso fator de integração social. Ela contribui

¹⁵ Cf. Seton-Watson, Nations and states, p. 5: “A única coisa que posso dizer é que uma nação existe quando pessoas em número significativo de uma comunidade se considerem formando uma nação, ou se comportam como se formassem uma”. Podemos traduzir “se consideram” por “se imaginam”. Nota do autor.

também para valorizar a identidade nacional, o que constitui uma das funções da televisão geralista. (WOLTON, 1996, p. 153).

É importante lembrar que no Brasil existem múltiplas identidades, mas que nem todas passam na TV (PRIOLLI, 2000), mesmo sendo essa uma TV geralista. Desta forma, algumas características específicas de determinado lugar, cultura ou povo, podem ser (e geralmente são) esquecidas e outras eleitas como representações do todo, o que comumente resvala em estereótipos. Este é um ponto nevrálgico quando tratamos da televisão brasileira, marcada pelo fechamento e pela polarização. Isso porque ela, “assim como o próprio país, é controlada por uma elite majoritariamente branca, radicada na região Sudeste mais exógena” (PRIOLLI, 2000, p. 15) localidade que produz e distribui majoritariamente a produção televisiva brasileira. Com este arranjo, a “‘identidade nacional’ [...] passou a ser mediada fortemente pelo ponto de vista das duas maiores metrópoles” (PRIOLLI, 2000, p. 19).

Com esta representação, passam a existir dois países dentro de um só. É o que Priolli (2000) chama de Brasil oficial, o que é imaginário, unido, com características compartilhadas por todos, e outro que é real, das ruas, das desigualdades, das feiuras, dos guetos. Essa disparidade entre um e outro tornar-se tão intensa e presente que Bucci e Kehl (2004, p. 31 *apud*. TENÓRIO; RUBIM, P. 69) dizem que “às vezes, [tem-se] a sensação de que, se tirássemos a TV de dentro do Brasil, o Brasil desapareceria. A televisão se tornou, a partir da década de 1960, o suporte do discurso ou dos discursos que identificam o Brasil para o Brasil”. Desde modo, a mensagem veiculada pela televisão passa a participar ativamente da vida cotidiana, em escala individual e coletiva. Bucci (1996) menciona que sem a presença da TV torna-se inviável a comunicação e quase impossível o entendimento nacional. Para grande parte da população, o meio televisivo é a principal, quando não a única, fonte de informação e, não muito raro, também de entretenimento, mesmo em uma época marcada pela forte presença da internet. Para muitos “o mundo existe na medida em que passe pela televisão” (HOINEFF, 1991, p. 23). Este fato se verifica na tendência de midiatização ou “telerealização” das relações humanas presente na sociedade contemporânea (SODRÉ, 2002). Sendo assim, cabe à midiatização uma reestruturação da vida à sua maneira, o que implica em “[...] um novo modo de presença do sujeito no mundo ou, pensando-se na classificação aristotélica das formas de vida, um *bios* específico” (SODRÉ, 2002, p. 23), um *bios* midiático, “forma de vida em estreita simbiose com a forma simples e abstrata do mercado, tecnologicamente organizada para a neutralização do conflito social, para a imunização

individual e coletiva contra tudo o que possa representar tensão e ambivalência comunitárias”. (SODRÉ, 2002, p. 219).

A televisão oferece uma nova ambiência, um local que passa a compor o cotidiano do indivíduo. “A telerrealidade coexiste com o “real” e o supera, devido à instantaneidade, ao imediatismo e ao sentimento de proximidade que proporciona” (TENÓRIO; RUBIM, 2009, P. 69). Este meio ajuda a cristalizar uma ideia de identidade brasileira ao apresentar os fatos do cotidiano nos telejornais, ao narrar as vicissitudes do Brasil nas telenovelas, ao “vender” imagens e características do país através da publicidade. No conjunto da obra, têm-se toda uma construção imaginária da nação. Bucci (1996, p. 12) menciona que “o modelo de televisão que vingou no Brasil soube unificar o país no plano imaginário por cima do alicerce (o plano real) marcado por desencontros, rupturas, abismos sociais”. Ainda segundo o autor, talvez seja pouco provável que se encontre na realidade o Brasil que a TV exhibe. “O jeito próprio que a televisão inventou de ver o mundo, de ver o país, contaminou o modo de olhar dos cidadãos” (BUCCI, 1996, p. 16).

De acordo com Bucci (1996), existe um esquema que baliza a construção que a televisão faz do Brasil, nele há o que o autor chama de “leis não escritas da televisão brasileira”. Seriam cinco constantes ¹⁶ que, juntas, auxiliam na “missão historicamente dada” ao meio, integrar a nação. Mas, generalizar toda a produção televisiva e colocar a TV como um processo fixo, com regras e normas, não permite ver sua complexidade. Segundo França (2006, p. 26), “[...] cumprindo suas funções, ofertando produtos variados e marcada por usos e leituras distintas, a televisão deve ser sempre pensada no plural – as muitas televisões, que

¹⁶ A primeira seria a estruturação do telejornalismo como melodrama. Para se obter a comoção, a surpresa, para chamar a atenção do público, não basta somente informar, é preciso envolver o telespectador no jogo, na trama narrada pelo repórter, na imagem mostrada pela câmera. O telejornal tem de ser dinâmico, lançar mão de todos os recursos para entreter o público. Por isso a imagem é tão importante, ela por si só já revela parte do acontecimento, prende e surpreende que olhe para a tela. A segunda constante esta ligada às novelas, “que precisam propor uma síntese do Brasil” (BUCCI, 1996, p. 31). O objetivo aqui seria o de oferecer uma ligação do Brasil que seria o real, o que indivíduo experimenta na prática, com a ficção que ele vê na TV. A telenovela “trabalha com tramas fictícias, por certo, mas alimentando-as, movendo-as estão as tensões reais vividas pelo telespectador” (*Ibidem*). A terceira característica pode ser percebida na reprodução da exclusão social e do preconceito de classe quando a televisão mostra o Brasil, pois há ali uma falsificação que esconde o que realmente o compõe. Renega uma parte à escuridão e ilumina-se outra. A quarta constante depende dos eventos que mexem com o sentimento patriótico, que têm a pátria como objeto. “O veículo parece ter uma obsessão por afirmar-se diariamente como o mestre de cerimônias da integração da nacionalidade. Tudo aquilo que clame pela confraternização, pelo conagraçamento, pela união da pátria é vital na programação” (BUCCI, 1996, p. 34). A última constante seria a transgressão dos próprios limites. A televisão precisa ir além, depende de conquistar territórios ainda inexplorados. O que já faz parte do seu repertório tornar-se comum, não leva a lugar algum. A TV procura espaços intocados, quando não os encontra, fabrica-os. Com essa lógica, este meio “vive de chocar os telespectadores mais velhos, e de chocá-los outra vez e mais outra. Chocando-os, fascina-os [...]” (BUCCI, 2000, p. 34).

devem ser investigadas com cuidado, em si próprias e nas diferentes relações que estabelecem [...]”. França (1996) diz que importante pensar e indagar sobre qual a função da TV. Ela mesma responde dizendo que:

Uma resposta marxista ortodoxa aponta para a reprodução da estrutura de classes: a televisão cumpre uma função ideológica, mantendo a alienação e assegurando o processo de dominação. Concordando com o papel político-ideológico da TV (as formas discursivas permeadas pela vida e pelas contradições sociais, são ideológicas), é preciso desconfiar, no entanto, das visões monolíticas, e reagir a uma visão puramente instrumental da TV. Sua inserção na vida social é antes polivalente: a televisão é um veículo de informação e de socialização, estabelecendo um repertório coletivo (tanto no que diz respeito a temas como vocabulário, formas expressivas, representações e imagens) e estendendo o mundo comum. A metáfora da aldeia global de McLuhan é bem apropriada para dar conta do grau de trocas e compartilhamentos alcançado na era televisiva. A televisão torna o mundo (ou um certo mundo) acessível e conhecido por todos e fornece os assuntos que povoam as conversas cotidianas. Suspendendo, por ora, uma apreciação valorativa, é preciso dizer que nenhum meio disponibiliza tanto e tão rapidamente informações como a TV (as novidades vêm através dela – o jornal impresso e mesmo o rádio vêm a reboque) (FRANÇA, 2006, p. 25).

Machado (2000) também destaca a multiplicidade inerente à televisão, mas se posiciona mais centralmente. Ele menciona que é fundamental pensar a televisão além do maniqueísmo tradicional que a coloca como “boa” ou “má”.

[...] é preciso (também) pensar a televisão como conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como o cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada *destacou* para fora também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a “mensagem” televisual (MACHADO, 2000, p. 19)

O teórico chama atenção para o uso do termo televisão, que ele considera muito amplo, uma terminologia que abarca uma vasta gama de produções, de modos de distribuição e de consumo das imagens e sons. Deste modo, quando se fala de televisão (ou a crítica), é preciso delimitar um *corpus* de análise. É o que fazemos de certo modo a partir deste momento, onde procuramos destacar a telenovela como a fração a ser debatida. Assim sendo, falaremos no capítulo seguinte da importância da telenovela no cotidiano do país. Buscaremos mostrar como ela se organiza como uma força dentro do campo cultural brasileiro, força essa que extrapola seus limites, tocando outras áreas, o que a posiciona como profícuo objeto de estudos.

2.3 A TELEFICÇÃO SERIADA NO BRASIL

A produção, a recepção e o conteúdo da telenovela brasileira, bem como em grande parte da América Latina, é algo que desperta interesse de pesquisadores e estudiosos (LOPES; FREIRE, 2008). O motivo dessa atenção se dá pela quantidade e qualidade dos produtos ofertados, pelo grande público que é atingido, pela participação dessas produções na vida dos brasileiros e sua importância na cultura nacional. Junqueira (2009, p. 4) reforça esta conceituação quando diz que as telenovelas são “produtos culturais característicos da América Latina e do Brasil, mantêm uma forte e constante comunicação com o público, a qual não pode mais ser limitada às funções de entretenimento e de dominação ideológica”.

A telenovela é para o Brasil uma rica fonte por onde se reconhece os costumes, os gostos, os desejos, esperanças e temores de um povo tão diverso. É a “narrativa da nação” (LOPES; FREIRE, 2008), meio pelo qual o brasileiro se identifica ou não com a representação, confirma ou refuta uma visão e que, juntamente a outras variantes, posiciona os sujeitos socialmente. Assim, “as culturas nacionais, ao produzir sentidos (...) com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006, p. 51).

Na visão de Hall (2006) a nação não é apenas uma entidade política, mas ente produtor de sentidos, “um sistema de representação cultural”. As pessoas não são apenas integrantes de uma nação no aspecto legal, elas são ativas participantes da ideia de nação tal como é representada em sua cultura nacional. Por este motivo, pode-se crer que a telenovela se constitui como “um terreno estratégico da produção e reprodução das imagens que países fazem de si mesmos e com as quais se fazem reconhecer aos demais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 364). Neste ponto de vista, essas produções midiáticas são mais uma ramificação do processo social que, dentre tantas outras, formam a(s) identidade(s) do indivíduo ou até mesmo a nacional. São matrizes culturais do povo latino-americano e influenciam as identidades em seus mais variados aspectos. Completando, Hall (2006) acredita que este sistema de representações forma uma ideia, um discurso, um modo de “construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”

(HALL, 2006, p.51), ou seja, uma “narrativa da nação” que conecta indivíduos com um “ser” nacional, que preexiste e sobrevive à sua existência.

Lopes (2010, p.7) diz que “as identidades coletivas são sistemas de reconhecimento e diferenciação simbólicos das classes e dos grupos sociais, e a comunicação emerge como espaço-chave na construção/reconstrução dessas identidades”. E no caso latino-americano, especialmente no Brasil, as telenovelas constituem um campo onde a identidade nacional é narrada, construída e reconstruída. Isso é algo que coloca a narrativa teleficcional em uma posição em que não podemos desassociá-la dos processos vividos pela sociedade, para o bem ou para o mal.

Andrade (2003) diz que as telenovelas são um ritual coletivo que se realiza no esforço para expressar, refletir e celebrar as crenças compartilhadas por determinada cultura, numa narração repetitiva e ritualizada de símbolos, normas e valores que nos inspiram para o cotidiano. A autora completa seu raciocínio dizendo que telenovela “transforma o não familiar em familiar, afastando o nosso medo do caos, estabelecendo solidariedades sociais e criando um sentido fora do pânico causado pelo desconhecido, pelo risco, pela ansiedade e pelo questionamento” (ANDRADE, 2003, p. 96). O desconhecido é tema constante nas telenovelas, que apresentam fatos, objetos e práticas não reconhecidas pelo público como, por exemplo, a representação de culturas distantes e de seus povos, ou ainda as descobertas da medicina e todas as questões morais, afetuosas ou sociais que elas trazem consigo. Seria, relativamente, a lógica televisiva exposta por Bucci (1996), na qual a TV precisa “chocar” o seu público. Esta característica não estaria necessariamente relacionada ao grotesco ou escatológico, e sim ao inesperado, ao inexplorado e ao não discutido. Essa colocação é de extrema relevância neste trabalho, pois como falaremos mais à frente, o universo narrado (a prisão) e a personagem construída (uma presa) por Gilberto Braga são inquietações e “temores” latentes, presentes no imaginário coletivo e individual, mas que não encontram uma “materialidade”, uma visualização, devido ao fechamento da instituição. Ou seja, por não terem contato com esta realidade, as pessoas não a conhecem, mas sabem que existe. Desta forma, é através da televisão que grande parte do público passa a ter um esquema de como se constitui o cárcere e como são e agem os indivíduos que nele habitam, principalmente através das produções ficcionais¹⁷.

¹⁷ Neste caso, os telejornais também apresentam uma narração sobre o ambiente carcerário, mas geralmente se restringem a acompanhar fatos pontuais e que, via de regra, estão ligados às rebeliões, fugas ou fazem referência

As telenovelas permitem, enfim, à sociedade usar fatural ou ficcionalmente eventos não familiares para fazê-los ter sentido. [...] Elas auxiliam a ordenar o visível e o oculto do cotidiano, em sua significação espaço-temporal, em sua inserção em pautas e hábitos corriqueiros como fatores que contribuem para a nossa segurança ontológica. (ANDRADE, 2003, p. 97).

Hamburger (1998) apresenta um olhar mais crítico, ela diz que a novela representa uma sociedade mais rica e mais branca que a brasileira, mas essa sociedade idealizada é reconhecida como real, e os assuntos originários dela podem vir a pautar o debate público e vice-versa.

A novela é como um fio invisível do qual poucos se orgulham, mas que perpassa a sociedade e aponta um universo de segredos íntimos compartilhados. Ela oferece para o público amplo do horário nobre a visão indiscreta do cotidiano de uma certa classe alta, urbana, moderna, glamourosa e idealizada, tal como vista de fora por um estranho ou excluído. E aquilo que é uma construção relativamente arbitrária, um reflexo caricatural dos gostos e preocupações das classes médias urbanas, ganha estatuto de realidade [...] (HAMBURGER, 1998, p. 484).

De fato, há uma idealização de certos aspectos da sociedade, uma supervalorização de características da classe média, e da região sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo mais especificamente), mas existe também o que Costa (2000) chama de ambiguidades na representação que a telenovela faz da vida em sociedade. A autora cita a novela “O Rei do Gado”, de Benedito Rui Barbosa, onde são narradas as questões que envolvem a reforma agrária no Brasil. Nesta representação, as injustiças presentes na política nacional são “camufladas” pela idealização, mascarando a realidade tanto do contexto, quanto dos personagens. Não se mostra a vida dura do campo e as mazelas da população que dele depende. Mas Costa (2000) ressalta que, no fim da trama, os sem-terra continuam na situação em que sempre estiveram, enquanto os fazendeiros se conciliam, fundindo seus patrimônios. Esses são aspectos existentes no real, que a novela evidencia, ainda que de forma ambígua.

Essa mesma ambiguidade em relação à maneira como revela e esconde, mostra e idealiza a realidade social, a telenovela exhibe na construção de suas personagens – os vilões são humanizados e os heróis fraquejam. Contra o maniqueísmo sobejamente utilizado no formato latino-americano, a telenovela brasileira aproxima, concilia e relativiza o bem o mal (COSTA, 2000, p. 158).

à infraestrutura do local. Essas formas narrativas dificilmente entram na rotina da instituição e das pessoas que nela “habitam”.

Essa característica, muito particular à telenovela brasileira, pode ser entendida como resultado das inúmeras forças que atuam sobre ela. Sendo uma obra aberta, a teleficção seriada está sujeita a interferências, tanto dos atores, da emissora, dos anunciantes, de instituições sociais e principalmente do público. Távola (1996, p. 33) diz que “a telenovela faz-se à medida que consulta o mercado. É um dos raros campos da criação dramática em que o *feedback* opera e influi concomitantemente à criação. Ajustar-se às respostas do público é sua instigante característica”. Costa (2000) aponta para a mesma direção ao dizer:

O julgo do Ibope [ou do Departamento de Análise e Pesquisa], aferindo a satisfação do público, é elemento importante nesse processo de infidelidade. [...] O resultado das pesquisas de audiência é capaz de fazer com que a emissora contrate outro autor para auxiliar ou substituir aquele que, contratado, não consegue bons resultados junto aos espectadores. Não existe, portanto, sequer fidelidade ao autor ou ao adaptador. A única fidelidade que a telenovela exprime é, na verdade, em relação à interação comunicativa e ao compromisso com seu público (COSTA, 2000, p. 163).

Nos dias atuais essa capacidade de “delimitação” da produção televisiva, por parte do público, faz com que a telenovela penetre cada vez mais em zonas antes inexploradas. Podemos observar, nas recentes produções, uma busca por retratar o que faz parte das rotinas de um público que antes ficava praticamente oculto na narrativa. Não por acaso, as telenovelas contemporâneas destacam (ao ponto de serem protagonistas) classes profissionais que antes eram insignificantes na narrativa, tem como cenários favelas e subúrbios¹⁸, mesmo apresentando-os de forma “maquiada”, “glamorosa” ou “elitista”, como alguns preferem classificar. Nelas ainda prevalece o retrato da região Sudeste, como se essa parte do país representasse o todo, mas não se pode negar, seja por qual motivo for, que a telenovela brasileira continua seu processo tentar refletir o que se vê no cotidiano das cidades. Por meio da captação das expectativas do público, a telenovela, de certa maneira, interage e dialoga com o receptor. Como nos mostra Wolton:

[...] as novelas integram os desenvolvimentos inventados pelo público, fazendo assim da televisão brasileira a *primeira televisão de massa interativa do mundo*. E isso muito antes das novas tecnologias! Todos conversam sobre as novelas, o que mostra à perfeição a tese do laço social que é a televisão. (WOLTON, 1996, p.163, grifo do autor).

¹⁸ Como exemplo do que dissemos, podemos citar as telenovelas: “Avenida Brasil”, que, utilizando-se de um bairro/município fictício, retrata o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro; “Salve Jorge”, que mostra o cotidiano dos moradores do Complexo de Alemão e; “Cheias de Charme”, novela que narra as vicissitudes de três empregadas domésticas.

Hamburger também aponta nesta direção:

Quando uma novela galvaniza o país, ela se torna um dos assuntos principais das conversas de todo dia, alimentadas pelos comentários da imprensa escrita, de programas radiofônicos e televisivos, em fenômeno descrito por alguns como “catártico”.¹⁹ Nesses momentos a novela atualiza seu potencial de sintetizar uma comunidade imaginária, cuja representação, ainda que distorcida e sujeita a uma determinada de interpretações, é verossímil, vista e apropriada como real e legítima (HAMBURGER, 1998, p. 484).

Desta forma, podemos perceber que a representação que a telenovela faz do país é marcada pela inconstância, pela não linearidade, muito devido à sua identidade, à sua estruturação e objetivo. Ela é atravessada por inúmeras variantes que, ao longo da trama, vão construindo-a. Como foi dito anteriormente, o reflexo da sociedade dentro da narrativa é composto por ambiguidades, pode ser visto também como fruto da trajetória da TV, das mudanças políticas, econômicas e sociais, das novas tecnologias, dos novos formatos etc. Como já expusemos antes, a televisão é impactada por múltiplas forças, conseqüentemente a telenovela também o é.

2.4 TELENOVELAS E IDENTIDADES

Como veremos no capítulo seguinte, a constituição da identidade, seja ela individual ou grupal, se baseia no reconhecimento do “outro”, ou seja, nas práticas e características percebidas como diferentes e exteriores ao indivíduo. Lopes, Borelli e Resende (2002) dizem que uma das formas de se observar a estreita relação entre o telespectador e a televisão incide em percebê-la como lugar onde é construída a relação com o “outro”. Baseadas nos estudos da psicanálise, as autoras expõem que o “outro” representa mais do que simplesmente uma pessoa ou objeto, ele seria o princípio instaurador da identidade humana. Ainda de acordo com as pesquisadoras:

A televisão, como equipamento tecnológico de informação e de comunicação, diferencia-se dos demais objetos de utilidades domésticas por ocupar um espaço significativo no cotidiano dos receptores. Não se pode estabelecer, com ela, assim como com nenhum outro meio de comunicação, uma relação unilateral. Ela expõe modelos, reproduz a realidade, sem deixar muito claro o limite de suas intervenções, operando em esferas importantes da sensibilidade humana, como a percepção e a emoção. Funciona como *um outro*, uma vez que qualifica intercâmbios sociais,

¹⁹ Acervo Iconographia, São Paulo (Nota da autora).

embora o nível semântico de seu discurso, seu significado imediato, não seja o mesmo para todas as pessoas: depende do reservatório de cada um, de suas experiências e história de vida (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p.190, grifo das autoras).

A televisão auxilia na composição de um imaginário que permite ao indivíduo elaborar sua experiência com o seu “eu” e o “não-eu”, o “outro”. É a telenovela quem oferece uma rara oportunidade ao sujeito de sentir-se como o protagonista, de se identificar com os atores, experimentar sensações de uma situação-limite sem estar exposto às dores ou prazeres que possam lhe trazer culpa (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002). “Nesse sentido, a televisão funciona como o *outro*, a referência na qual é possível espelhar-se, buscar modelos e parâmetros para conformar ações, escolhas e condutas” (Idem, p.192), mas, ao mesmo tempo, não é um outro imediato como as pessoas do cotidiano, com as quais a interação baseia-se em regras claras e definidas. “É o *outro* cuja intervenção na realidade ora cria, ora destrói modelos” (Idem).

Através da telenovela, dos dispositivos de produção subjetiva, mobilizam-se as questões de legitimidade do eu, um processo no qual o telespectador pode ser chamado a rever e/ou atualizar seus valores, em diferentes dimensões, tais como os ligados a sexualidade, ao casamento, a relação com a autoridade, hierarquia etc. “Ele se permite hesitar, na hesitação de um personagem, entre dois empregos, entre duas paixões ou entre dois estilos de vida” (Idem, p.198). Baseado nos estudos de Thomas Tufte (1992, 2004), Fernandes (2012) explica que a telenovela brasileira, ao expor fatos do cotidiano, permite que o público reflita sobre determinado assunto através da ficção.

Edgar Morin (1984) chama de projeção o “mergulho psicológico” que o espectador realiza na narrativa. Analisando o cinema, o autor diz que este espectador rompe com as circunstâncias e penetra na história, vivendo-a. Entretanto, Morin (1984) menciona que esta ação não encontra na televisão as condições favoráveis, pois sua assistência se realiza concomitantemente a outras ações. Por outro lado, Pignatari (1989) fala que a cotidianização da narrativa, que mistura o real com o imaginário, é que vai fazer o telespectador “mergulhar” na história narrada. O autor chama de cotidianização da narrativa o paralelo que se cria – através da televisão – entre o mundo ficcional e o real, ele “julga este aspecto como a essência da telenovela, que faz dela mais do que um simples entrar e sair de personagens num cenário de troca de diálogos, muitas vezes desprovidos de importância. Ele transforma a telenovela

num encontro de desconhecidos, em que um espia a vida do outro” (PIGNATARI, 1989, p.62).

Tufte (2004, *apud.* FERNANDES, 2012) analisa a telenovela como um elemento capaz de promover mudanças sociais e culturais. Observa ainda que esta produção televisiva consegue gerar articulações entre uma diversidade de sentimentos e identidades, o que faz com que o processo de identificação leve uma mistura entre realidade e ficção. Tufte (2004, p.298 *apud.* FERNANDES, 2012, p.129) menciona que “a ‘vida real’ das personagens das telenovelas valida a vida diária dos espectadores, fazendo com que eles reconheçam a si mesmos como atores em suas histórias diárias”. Távola (1996) expõe que, diante aos impasses e conflitos da vida, o telespectador busca na telenovela uma forma de saná-los externamente, projetando-se nas tramas que a narrativa apresenta. Para o autor, a telenovela é como um mecanismo confortador, pois o enredo apresenta os dilemas cotidianos e, geralmente, demonstra também que eles são resolvíveis e que tudo ficará bem, ou o contrário, que os problemas são inerentes à experiência humana e que às vezes são insolúveis, até mesmo para o “herói” da história. Para ele, o que orienta a lógica da TV, e de seus produtos, não é o nível cognitivo, e sim o afetivo.

Andrade (2003) confirma essa visão ao relatar que a telenovela dispõe da capacidade de trabalhar com as emoções pelo fato dela ser uma dramatização e representação da vida cotidiana, com seus problemas, conflitos, resoluções e comportamentos.

Essa noção de que se trata de uma narrativa que conta “como a vida é”, atua como um fator que minimiza a distância entre a personagem e o ator, criando a ilusão de que se trata de uma história real. [...] Nesse sentido, somente quando a experiência da ficção é vista como genuína, existe o envolvimento ou o engajamento emocional (ANDRADE, 2003, p.58).

Maia (2007, p.11), analisando o papel da telenovela na formação da identidade contemporânea, onde o processo identitário é marcado pela instabilidade e efemeridade, diz que as telenovelas servem como “artifício necessário para manutenção dos processos de identificação”, pois,

a cada novo folhetim, vemos revigorados os modelos já conhecidos, mas apresentados em nova história e interpretados por diferente ator. São rotulações socioculturais, fórmulas fixas, receitas prontas que não exigem esforço intelectual e das quais usam e abusam em produção massiva os gêneros televisivos, muitas vezes copiando o cinema, meio precursor da TV [...] (MAIA, 2007, p. 11-12)

A autora assevera sua análise dizendo que,

Dado que os meios de comunicação massivos, em especial a televisão, são agentes significantes, fabricantes de sentidos que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem, encontramos na telenovela uma estrutura formal propulsora de identidades. Trabalhando com a experiência do telespectador, os folhetins apresentam personagens que ratificam valores e conceitos. Sendo a sociedade um produto humano e o homem um produto social, num cíclico processo de exteriorização – interiorização indicado por Berger (1985), a televisão tem seu papel de destaque neste sistema ao capturar idéias e imagens latentes no cenário social, apropriar-se temporariamente delas, moldá-las e devolve-as para os indivíduos, que prontamente as re-absorvem (MAIA, 2007, p. 12).

Neste processo de absorção, reelaboração e exposição da realidade, “a novela expõe os espectadores a mundos e situações por vezes muito distintos daquilo que eles vivem, como eles próprios reconhecem, mas ao fazer isso os familiariza com esses mundos que parecem ser de início tão distantes dos seus” (ALMEIDA, 2003, p. 209 *apud*. FERNANDES, 2012, p.134). Da mesma forma que Fernandes (2012), acreditamos que a telenovela insere debates na agenda social, formulando questões a serem observadas e analisadas pelo o público e que, em algum grau, resultam em modificações, seja na constituição da esfera pública ou no estabelecimento das identidades.

3. A IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

A concepção da identidade como algo rígido, estabelecida pelo indivíduo e não influenciável por forças exteriores se alterou. Hoje, os estudos que se debruçam sobre a questão da identidade não tratam de uma, mas sim de múltiplas identidades, que não são fixas, pelo contrário, são passíveis de mudança, formam-se nas relações sociais e através das experiências simbólicas, são também resultados e, ao mesmo tempo, atuantes no processo de mediação. A identidade na atualidade é movediça, fluida como classifica Hall (2006). É justamente a este autor que recorreremos para dar início às considerações a respeito da identidade na contemporaneidade.

Dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, Hall (2006) mostra que a concepção da identidade passou, ao longo do tempo, por modificações que se dividem em três diferentes formações: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico e; o sujeito pós-moderno. O primeiro, como o próprio nome transparece, está ligado ao pensamento iluminista que via o homem como o seu próprio senhor, dotado de razão, consciente de sua posição e de sua capacidade de agir sobre o mundo. O sujeito do Iluminismo se via de uma perspectiva autossuficiente, ou seja, sua vida era regida de acordo com suas vontades, pois ele estava no controle de sua existência. O centro do “eu” era a identidade, centro este que estava ligado ao indivíduo desde o nascimento, permanecendo o mesmo ao longo de sua vivência.

Hall (2006), na continuidade de seu raciocínio, demonstra que o sujeito sociológico se vê envolto na complexidade da modernidade e, diante dela, sua percepção se modifica, passando a entender-se não mais como autônomo, e sim como fruto de sua interação com outros indivíduos, instituições, culturas etc. Ele compreende que sua identidade é uma construção oriunda das mediações que estabelece com as pessoas e a sociedade. “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (Idem, p. 11).

Em relação ao terceiro sujeito, o pós-moderno, Hall (2006) acredita que este simboliza o tipo mais presente na atualidade. Nesta visão, supõe-se que não há mais uma identidade fixa, rígida e imutável. No atual contexto existem identidades, múltiplas, cambiáveis e, às vezes, incompletas, que são assumidas pelo indivíduo de acordo com o momento, lugar ou relação interpessoal que este venha a ter. Elas não estariam mais

unificadas ao redor de um “eu”, não seriam essência, tão pouco uma definição natural, biológica. A identidade pós-moderna forma-se dentro e pelos acontecimentos históricos na vida do indivíduo. Ela “torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987 *apud.* 2006, p.13), uma visão próxima à de Bourdieu (2007), que discutiremos no final deste capítulo.

Ainda de acordo com o Hall (2006), são cinco acontecimentos na teoria social os responsáveis por deslocar o entendimento sobre o sujeito moderno, acabando por descentralizar seu “eu”. O primeiro descentramento surge com o pensamento marxista, no qual o indivíduo não pode ser entendido como construtor de sua história, e conseqüentemente de sua identidade, já que ela se baseia na bagagem material e cultural herdada de seus antecessores. A “queda da Razão” seria o segundo elemento descentralizante. Para Hall (2006), o descobrimento do inconsciente por Freud fez com que a racionalidade e a consciência perdessem o seu *status* de edificadores da identidade. O autor destaca a Teoria do Espelho, citada por Lacan, na qual entende-se que a “[...] imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser criança, mas é formada em relação com os outros [...]” (Idem, p.38) e com o sistema simbólico que a envolve, algo que perdurará por toda a sua vida. Isso significa que o sujeito se encontra sempre em mudança, com uma identidade “aberta”. “Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho” (Idem, p.38).

Outro ponto de descentramento da identidade, na perspectiva de Hall (2006), encontra-se no trabalho de Saussure, que argumenta que nós, seres humanos, podemos usar nossa língua para produzir significados apenas dentro dos limites da mesma, dentro das fronteiras de signos inscritos em nossa cultura. Sendo assim, “nós não somos, em nenhum sentido, os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua [...], [que] é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós” (Idem, p.40). Por isso, falar uma língua significa fazer uso dos significados embutidos nela e em nossos sistemas culturais.

É no trabalho de Foucault que Stuart Hall (2006) vê o quarto descentramento, ocasionado pelo “poder disciplinar”, que objetiva, primeiramente, regular a espécie humana, ou suas populações, e, posteriormente, disciplinar o indivíduo. O intuito é manter a vida sob controle e vigilância, amparando-se em um conjunto de técnicas especializadas, baseadas em procedimentos administrativos e científicos. Tanto que os locais das disciplinas “são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que “policiam” e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante” (Idem, p.42). Claramente, esta “fase” de descentramento da identidade é nuclear neste trabalho, e por isso retornaremos a ela, dando-lhe mais atenção.

O último descentramento descrito diz respeito ao impacto gerado pelo feminismo, tanto como crítica teórica, como também movimento social. Hall (2006) esclarece que sua presença questionou a dicotomia entre “privado” e “público”. Abriu novos espaços de discussão, trazendo à tona questionamentos em relação à família, sexualidade, o trabalho doméstico etc. O feminismo “também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados” (Idem, p.42). O que começou como instrumento de contestação da posição das mulheres na sociedade expandiu-se e tomou para si a discussão sobre a formação das identidades sexuais e de gênero. Questionou também a noção de que homens e mulheres partilham uma mesma identidade.

Somada a estes descentramentos está a globalização, que impõe uma ruptura na configuração da sociedade (HALL, 2006). O global passou a predominar sobre o local. O autor, acompanhando Giddens, afirma que o passado era venerado e os símbolos eram valorizados, o que se desfez no processo de globalização. Ainda segundo este autor, “[...] à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da Terra” (GIDDENS, 1990, p.6, *apud*. HALL, 2006, p.15).

Woodward (2014, p. 20) escreve que “a globalização envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas”. A identidade, na modernidade, está atravessada por inúmeros elementos que a “contaminam”, tornando-a sempre inconstante, metamórfica, e colocando-a muitas vezes em conflito com outras identidades possíveis.

No entendimento de Woodward (2014), que é próximo ao de Hall (2006), a identidade é algo relacional, sempre marcada pela diferença. Ou seja, é também construída na negação de certos aspectos percebidos nos outros. O sujeito, sob esta ótica, é fruto da negativa daquilo que enxerga como não pertencente ao seu “eu”. De certa forma, pode-se dizer que ele é tudo aquilo que não é, ou tudo o que não enxerga em si. A confirmação desta diferença ocorre no sistema de representação e devido à exclusão social. “A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais essas formas de diferenças – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios” (WOODWARD, 2014, p. 40), que dão “sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados” (Idem, p. 20). Observando este contexto, Silva (2014, p.76) explica:

A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais.

As identidades, ao longo de sua história, podem se fundamentar como pontos de identificação apenas devido a sua capacidade de excluir o diferente, de transformá-lo em externo, aquilo que está longe. “Toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado” (HALL, 2014, p. 110). Como coloca o autor, a identidade é constituída através de um ato de poder,

pois se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da representação daquilo que a ameaça. Derrida mostrou como a constituição de uma identidade está sempre baseada no ato de excluir algo e de estabelecer uma violenta hierarquia entre os dois polos resultantes – homem/mulher etc. Aquilo que é peculiar ao segundo termo é assim reduzido – em oposição à essencialidade do primeiro – à função de um acidente. Ocorre a mesma coisa com a relação negro/branco, na qual o branco é, obviamente, equivalente a “ser humano”. “Mulher” e “negro” são, assim, “marcas” (isto é, termos marcados) em contraste com os termos não marcados dos “homens” e “branco”. (LACLAU, 1990, p.3 *apud*. HALL, 2014, p. 110).

Hall (2014) e Silva (2014) dizem que a identidade e a diferença são o resultado de uma produção simbólica e discursiva. E se assim são, conseqüentemente não são naturais, coisas que são simplesmente existentes no mundo e que estão “à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas e toleradas” (SILVA, 2014, p.76). A identidade e a diferença têm de ser produzidas, e é por meio de atos de fala que elas são construídas. Silva (2014) baseia-se

nas reflexões de Saussure para mostrar que os elementos que constituem a língua, os signos, não representam coisa alguma quando colocados em isolamento. Dito de outra maneira, uma determinada palavra só faz sentido quando inserida em uma estrutura que comporte tantas outras palavras que significam justamente o contrário, ou objetos e coisas diferentes. Por exemplo, a palavra “vaca” só simboliza o animal como o conhecemos porque existem tantos outros signos para denominar os outros animais. Se assim não fosse, “vaca” poderia representar um “cachorro”. Deste modo, “vaca” significa tudo o que não é “cachorro”, “gato”, “papagaio” etc. Funciona como uma espécie de “atalho” linguístico baseado em um sistema de diferenciação, pois, “em outras palavras, a língua não passa de um sistema de diferenças” (Ibidem, p. 78).

Porém, Silva (2014), citando Derrida, coloca a linguagem como uma estrutura instável, uma vez que o conceito contido em um signo nunca está fechado, já que ele não basta por si só, sempre depende da diferença. Então, se é verdade que somos, de certa maneira, regidos pela linguagem, é proporcionalmente real o fato de que esta não é uma estrutura segura, diz Silva (2014). E essa característica “tem consequências importantes para a questão da diferença e da identidade culturais. Na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade” (Idem, p.80).

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. E sendo assim, ela está sujeita às relações de poder que a tangenciam. Identidade e diferença não são ocasionalmente definidas, são frutos de imposições. Não convivem em equilíbrio e igualdade, e sim em disputa. “A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. [...] A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes” (Idem, p.81). Completando, “podemos dizer que onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder” (SILVA, 2014, p. 81), que se manifesta na possibilidade de: “incluir/excluir (‘estes pertencem, aqueles não’); de demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’); classificar (‘bons e maus’; ‘puros e impuros’; ‘desenvolvidos e primitivos’; ‘racionais e irracionais’); normatizar (‘nós somos normais; eles são anormais’)” (Idem, p.81-82). É a divisão binária do mundo, estando “nós” de um lado e “eles” do outro. Entendemos, como Silva (2014), que isso significa classificar. Uma ação que, neste contexto, é também hierarquizar. Deter este poder é ter a condição de atribuir diferentes valores a determinados grupos.

Neste jogo, estabelecer aspectos de normalidade, ou melhor, criar uma identidade “normal”, é uma das formas de hierarquizar as identidades e as diferenças. Normalizar é atribuir todas as características positivas possíveis a uma determinada identidade, fazendo com que as demais sejam avaliadas a partir do número destas características ausentes. Diante desta conjuntura de diferenciação, o anormal é inteiramente constituído do normal. “Assim como a definição da identidade depende da diferença, a definição do normal depende da definição do anormal. [...]. A identidade hegemônica é sempre assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido” (SILVA, 2014, p. 84).

A identidade tende à fixação, mas oscila entre processos que visam fixá-la e outros que acabam a desestabilizando. As identidades nacionais são exemplos de recursos de fixação. Em sua constituição, é comum a existência de mitos fundadores nos quais as identidades buscam âncoras como, por exemplo, a noção do que é ser brasileiro e, a partir dela, sentir-se como tal. Mas a identidade se desestabiliza, igualmente, quando essa mesma identidade nacional é impactada por processos migratórios, pelo fluxo de viajantes (cosmopolismo), nas trocas de bens materiais ou simbólicos (HALL, 2006). Há cada vez mais um processo de hibridização cultural, fenômeno que dilui as demarcações fronteiriças e “confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais, ou étnicas” (SILVA, 2014, p.86). A hibridização confunde a estabilidade da identidade e, de alguma forma, acaba afetando o poder.

De certo modo, afirma Silva (2014), é o que a teoria feminista e a teoria *queer* fazem ao desconstruir a visão binária homem/mulher e heterossexual/homossexual, locais onde se encontram a fixação para as identidades de gênero e sexuais, respectivamente. Isso demonstra o aparecimento de posições indefinidas, ambíguas, que não são classificáveis dentro deste binarismo. É a possibilidade de “cruzar a fronteira”, é “estar na fronteira” (Idem). Esse “trânsito” entre os polos que marcam a identidade, e as ambiguidades que surgem deste processo, são poderosas estratégias políticas de contestação das operações de fixação das identidades.

A identidade e a diferença, estando estritamente ligadas a sistemas de significação, estariam também imersas em um sistema de representação que:

[...] inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência

e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tronar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2014, p. 17-18).

Assim, “a representação, compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas, e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia” (WOODWARD, 2014, p.16). Completamos com a fala de Hall (2006, p.35) na qual descreve a representação como uma prática essencial que associa os processos culturais. Ela é o momento chave no “circuito da cultura”²⁰, que liga representação, identidade, produção, consumo e regulação. A cultura é articulada por todos esses elementos e está relacionada a significados compartilhados, pois é através da linguagem que os significados são compartilhados por todos. “Linguagem é o meio através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados na cultura. A linguagem é, portanto, central no processo pelo qual os significados são produzidos” (HALL, 1997, p.01 *apud.* BORATO, 2012, p.35). As representações não são criadas por um indivíduo isolado. Uma vez que elas são criadas, elas tomam vida própria, circulam, se encontram, se atraem, se repelem e deixam que outras representações nasçam, enquanto outras morrem (MOSCOVICI, 2009). Do ponto de vista do autor, as representações têm como natureza a substituição, pois representar é apresentar de novo algo na sociedade. Segundo Borato (2012, p.36), “esta relação de correspondência entre o ‘representante social’ e o ‘representado real’ não se dá de forma transparente, mas sim através de uma construção simbólica. Deste modo, compreender uma representação é um processo complexo, que inclui percepções, julgamentos, reconhecimentos e classificações”.

Woodward (2014) expõe que a mídia é capaz de fornecer posições-de-sujeito das quais se pode fazer uso, apropriando-se, por exemplo, da representação do homem de “sucesso”, do adolescente “esperto” ou da mulher “sedutora”. Citando Gledhill (1997) e Nixon (1997), a autora explana que a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudariam a compor certas identidades de gênero. França (*apud.* Borato, 2012) destaca que a comunicação é o espaço onde as representações são atualizadas, substituídas, produzidas no

²⁰ Como explica Tomaz Tadeu da Silva, ao falar de “circuito da cultura”, Kathryn Woodward (2014) faz referência ao esquema desenvolvido por Paul du gay, Stuart Hall, Linda James, Hugh Mackay e Keth Negus (1997), extraído do livro *Identity and difference*.

interior das relações sociais. Fernandes (2012) reforça este entendimento ao afunilar a observação. Ele aponta que a telenovela pode ser entendida como um desses lugares relatados por Woodward (2014). “O texto teledramatúrgico é um local privilegiado para o posicionamento de indivíduos a partir de algum personagem ou tema polêmico” (FERNANDES, 2012, p. 59). Assim, os atores seriam canais, porta-vozes de determinada parcela da população que não encontra canal para expressar suas vicissitudes senão por meio daqueles personagens (FERNANDES, 2012). O autor menciona ainda que grupos marginalizados²¹, no caso de seu estudo, os homossexuais, encontram na narrativa teleficcional um mecanismo capaz de obter uma maior aceitação social em consequência à emoção, comicidade e sua empatia com o telespectador. O indivíduo preso pode ser considerado igualmente marginalizado, por isso essa perspectiva nos é valiosa.

O “descobrimento” de outras categorias identitárias, que não estavam, ou não eram percebidas no circuito das análises, é resultado da queda dos aspectos rígidos que regiam as identidades de antes como, por exemplo, raça, gênero, classe, sexualidade. As marcações que definiam as possibilidades do sujeito e do seu “eu” ruíram-se na modernidade, ficaram líquidas (BAUMAN, 2001), conseqüentemente gerando uma “crise de identidade” (GIDDENS, 2002)²². Na modernidade pode-se criar e recriar identidades à medida que as possibilidades da vida se expandem e se contraem. Contudo, a modernidade também trouxe a ingerência do outro, pois com mais possibilidades identitárias, é preciso obter reconhecimento para assumir uma identidade socialmente válida (KELLNER, 2001). Sobre as mudanças na estrutura social, Giddens explana:

As instituições modernas diferem de todas as formas anteriores de ordem social quanto ao seu dinamismo, ao grau em que interferem com hábitos e costumes tradicionais, e a seu impacto global. No entanto, essas não são apenas transformações em extensão: a modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência (GIDDENS, 2002, p. 9).

²¹ Entendemos, assim com Fernandes (2012, p. 60), que o indivíduo marginalizado é aquele que não está inserido em uma cultura hegemônica e nem faz parte de uma cultura de resistência, ou contra hegemônica, empregada por seu grupo. Então, podem ser entendidos como marginalizados os homossexuais, os negros, as mulheres, os indivíduos presos, enfim, praticamente todos os que não se encaixam no modelo: “homem jovem, casado, pai de família, branco, urbano, do Norte [no caso brasileiro do Sudeste], heterossexual, protestante, de educação universitária, bem empregado, de bom aspecto, bom peso, boa altura e com um sucesso recente [...]” (GOFFMAN, 1988, p.109).

²² De acordo com Anthony Giddens, a modernidade traz consigo inquietações e ansiedades que perpassam a experiência cotidiana dos indivíduos. Isso é fruto das mudanças, rápidas e às vezes profundas, que tornam a narrativa de auto-identidade frágil. O sujeito se vê envolto em uma nuvem de elementos desconhecidos. “A vida passa a ser estruturada em torno de “límiars abertos de experiência”, e não mais de passagens ritualizadas” (GIDDENS, 2002, p. 138).

Kellner (2001) como Giddens, vê o indivíduo moderno tomado por uma ansiedade que se explica justamente na possibilidade de mudança, pois o sujeito carrega a noção de que pode mudar sua identidade a qualquer momento, mas nunca sabe se fez a escolha correta, ele vive um eterno “e se”. É certo que identidade encontra-se em movimento dentro do processo de globalização, fenômeno regido basicamente pela ausência de território, seja na cultura, na economia e até mesmo na política. Para Bauman (2001), o Estado, “encarregado” da definição, classificação, segregação, separação e selecionamento das tradições, dialetos, leis, consensos e modos de vida que dão um sentido de unicidade, que formam uma comunidade nacional, tem perdido o seu poder de estabelecer uma união sólida e inabalável com a nação. Assim, a identidade foge às amarras, cabendo ao sujeito orientá-la. As identidades rígidas, inegociáveis funcionam muito pouco, ou nada, nessa nova estrutura.

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores (GIDDENS, 2002, p. 20).

Este cenário exige a adoção de distintas identidades, “mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra” (WOODWARD, 2007, p.31-32). A autora entende que em cada ocasião o indivíduo representa, assim como no teatro, um papel de si, escolhendo o “personagem” que julga mais adequado ao momento. O conflito surge quando uma identidade choca-se, em algum aspecto, com outra. A pessoa assume múltiplas “faces” em seu cotidiano, apresentando um comportamento no ambiente profissional, outro no âmbito familiar, e assim por diante. Essa troca de papéis apresenta outra dimensão quando falamos de pessoas que experimentaram a internação em uma instituição prisional, pois este indivíduo é assombrado pelo estigma, pela identidade que a prisão o confere; a de pessoa “contaminada” e, conseqüentemente, todas as suas demais identidades podem entrar em conflito com esta “identidade deteriorada”²³.

²³ Goffman (1988) diz que certos indivíduos, por não estarem inseridos nos padrões sociais reconhecidos como “corretos”, são percebidos como seres inferiores, uma classe não completamente humana, menos digna. O estigma acompanha estes indivíduos e os impede de conquistar a plena vivência social, eles são alijados de

Dentro de outra vertente teórica, o Interacionismo Simbólico, Goffman (2004) emprega em seu trabalho a perspectiva de representação teatral, na qual há três elementos interligados: o ator, aquele que representa sua identidade; o cenário, local onde se realizam as simulações, as representações e; a plateia, o “outro” para quem o ator dirige sua atuação.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. Concordando com isso, há o ponto de vista popular de que o indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo “para benefício de outro”. Será conveniente começar o estudo das representações invertendo a questão e examinando a própria crença do indivíduo na impressão de realidade que tenta dar àqueles entre os quais se encontra (GOFFMAN, 2004, p. 25).

Segundo Goffman (2004), o ator irá desempenhar seu papel seguindo o cenário que se apresenta, ou seja, empregará a identidade que condiz com o local, com a situação vigente, como uma festa, reunião, confraternização familiar etc. A “representação é ‘socializada’, moldada e modificada para se ajustar à compreensão e às expectativas da sociedade em que é apresentada” (GOFFMAN, 2004, p. 40). No caso da pessoa presa, dependendo da ocasião, esse ajustamento ocorre no intuito de camuflar, ou até mesmo esconder, sua “identidade deteriorada”. Em casos opostos, o indivíduo pode também reivindicar certo *status* conferido a ele pelo motivo de ter passado por uma prisão. Neste caso, estaríamos falando do sujeito que tem uma vida criminosa e, para este, o estabelecimento apresenta-se como um rito de passagem (MONES, 1997).

Outro ponto levantado por Goffman, referente à representação, é a “fachada”,

[...] parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação (GOFFMAN, 2004, p. 29).

Seguindo as explanações do autor, o “equipamento”, contido na representação, encontra-se primeiramente no cenário, já que o indivíduo usa o local como um “instrumento”

determinados processos políticos, econômicos, culturais e sociais. Cria-se, com isso, uma identidade menor, estigmatizada, deteriorada, que acompanha seu hospedeiro. O portado desta pecha faz o possível para que ela nunca venha à tona, o que macularia suas outras identidades.

caracterizante de sua representação. Outro ponto da representação é a “fachada pessoal”, um termo que é “relativo aos outros itens de equipamento expressivo, aqueles que de modo mais íntimo identificamos com próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam onde quer que vá” (GOFFMAN, 2004, p.31).

A “fachada pessoal” pode ser dividida em duas instâncias, a “aparência” e a “maneira”. Sob a primeira veem-se os estímulos que servem para a identificação do *status* social do ator. Também servem para identificarmos a prática, o ritual temporário exercido pelo sujeito. Isso quer dizer, por exemplo, que dependendo de sua vestimenta, conseguimos perceber em qual tipo de atividade ele está empenhado, se é profissional ou recreativa, se exerce uma profissão na área de saúde ou da construção civil. Já a “maneira” pode ser entendida como os estímulos “que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima” (GOFFMAN, 2004, p.31). Exemplificando, Goffman (2004) diz que uma pessoa arrogante, ao iniciar uma relação verbal, dá indícios que ela será a condutora da situação. Já a pessoa passiva, que expressa uma feição de acuação, transmite a ideia que está pronta para seguir o comando de outros, ou que pode ser levado a tal ação.

Nas relações sociais, espera-se compatibilidade e coerência entre estes dois aspectos. Mas, evidentemente, “maneira” e “aparência” podem se contradizer, quando, por exemplo, uma pessoa dotada de estímulos que auferem a ela um *status* “mais elevado”, age de forma igualitária com sua plateia (GOFFMAN, 2004). Nestas situações cotidianas, ao nos depararmos com representações, mesmo quando somos espectadores do ato, interpretamos a “cena”, decodificamos os estímulos e enquadrados os seus portadores dentro de modelos já introduzidos em nosso “mapa” de significados. Isso quer dizer que classificamos os sujeitos de acordo com nossas possibilidades interpretativas. Neste caso, usamos também as preconceções, alguns preconceitos e estereótipos quando este “mapa” encontra-se incompleto. Na visão de Fernandes (2012, p. 63),

Ao observar a aparência e a maneira do indivíduo, automaticamente o enquadrados de acordo com os estereótipos que conhecemos. Mesmo na posição de observador inferimos características e comportamentos que julgamos fazer parte do repertório daquele indivíduo, isto é, deduzimos sua identidade.

Provavelmente o indivíduo nunca conhecerá e nem dominará todos os estímulos possíveis. Em sua vivência ele sempre irá se deparar com estímulos novos, que demandarão

novas representações e interpretações. Pode-se inferir que na atualidade, onde há uma sociedade cada vez mais cosmopolita, globalizada, na qual as identidades não obedecem a uma fixação, essa falta de enquadramento é cada vez mais recorrente, pois o sujeito choca-se com o “novo” com maior frequência. Desta forma, acaba recorrendo a estereótipos, a construções pré-estabelecidas que lhe dão amparo, ajudando-lhe a classificar determinado ator ou situação. Podemos citar, a título de exemplo, o caso do Islamismo, uma religião que tem no Brasil uma comunidade relativamente pequena. O indivíduo, que não conheça a crença e seus costumes, pode enquadrar os seus adeptos dentro de estereótipos aos quais tenha contato, o que se torna possível, geralmente, através dos meios de comunicação que, não muito raro, caracterizam “eles” como radicais, intolerantes e violentos, o oposto de “nós”. É o que, de certa forma, mostra-nos Moscovici, pautado na teoria das representações sociais, ao esclarecer que,

[...] nossas reações aos acontecimentos, nossas respostas aos estímulos, estão relacionadas a determinada definição, comum a todos os membros de uma comunidade à qual nós pertencemos. Se, ao dirigirmos pela estrada, nós encontramos um carro tombado, uma pessoa ferida e um policial fazendo um relatório, nós presumimos que houve um acidente. Nós lemos diariamente sobre colisões e acidentes nos jornais a respeito disso. Mas esses são apenas “acidentes” porque nós definimos assim qualquer interrupção involuntária no andamento de um carro que tem consequências mais ou menos trágicas. [...] notamos a intervenção de representações que tanto nos orientam em direção ao que é visível, como àquilo a que nós temos de responder; ou que relacionam a aparência à realidade; ou de novo àquilo que define essa realidade. [...] essas representações são tudo que nós temos, aquilo a que nossos sistemas perceptivos, como cognitivos, estão ajustados (MOSCOVICI, 2009, p.31-32).

Nas palavras do autor, as pessoas comuns tendem a considerar e analisar o mundo de uma maneira semelhante, especialmente quando este é totalmente social. Isso significa que nós nunca obtemos nenhuma informação que não tenha sido distorcida por representações “superimpostas” aos objetos e às pessoas que apresentam certa vaguidade ou que se fazem parcialmente inacessíveis. Moscovici (2009) se aproxima da noção de herança, apresentada por Hall (2006) quando cita a obra de Marx, ao dizer:

Quando contemplamos esses indivíduos e objetos, nossa predisposição genética herdada, as imagens e hábitos que nós já aprendemos, as suas recordações que nós preservamos e nossas categorias culturais, tudo isso se junta para fazê-las tais como vemos. Assim, em última análise, elas são apenas um elemento de uma cadeia de reação de percepções, opiniões, noções e mesmo vidas, organizadas em uma determinada sequência (MOSCOVICI, 2009, p.33).

Sendo a prisão uma instituição fechada, que apresenta certo grau de distanciamento em relação à sociedade²⁴, podemos crer que as representações a seu respeito são, na maioria das vezes, herdadas, estabelecidas por outrem. Consequentemente, é plausível a compreensão de que as identidades dos indivíduos que lá se inserem também são percebidas sobre uma determinada ótica “superimposta”. Na verdade, a prisão estabelece a diferença quando separa e classifica os indivíduos entre “livres” e “presos”, “excluídos” e “incluídos”, “cidadãos” e “bandidos”. A prisão marca um desnivelamento entre os sujeitos. Bauman (1989) esclarece que, para uma pessoa ser considerada livre, é preciso haver pelo menos dois indivíduos em posições desiguais, pois ter liberdade significa que alguém não a tem, ou seja, uma relação assimétrica. Trazendo esta discussão para o nosso campo de análise, podemos dizer que, paradoxalmente, a liberdade é fruto da prisão. Deste modo, podemos pensar esta instituição como uma produtora de identidades. Mas, para chegarmos a tal conclusão, é preciso que aprofundemos mais nesta discussão, o que iremos fazer no capítulo seguinte.

²⁴ Sobre o fechamento da instituição, ver William C. Gonçalves (2013): *Instituição estigmatizada: A comunicação e o marketing como ferramentas de mudança cultural*.

4. PRISÃO E IDENTIDADES

As leis, os códigos morais e éticos, são elementos que orientam a vida em sociedade, pois estabelecem limites, garantem direitos e prescrevem deveres. Sem eles, possivelmente, o convívio social seria impossível, visto que cada indivíduo agiria de acordo com sua própria vontade, em um individualismo ameaçador à evolução social, política, econômica, cultural e, dessa forma, a ação sem normatização afetaria os mais variados aspectos da experiência coletiva. Entretanto, esses códigos e regras são virtuais, simbólicos, e, por si só, não fazem com que os sujeitos cumpram o que neles está determinado, ou seja, a existência de uma lei não garante que sua definição seja cumprida. Para isso, é preciso que existam instituições e mecanismos que “forcem”, física ou psiquicamente, os indivíduos a seguirem as normas sociais e, assim, tais regulamentos ganham uma “materialidade”.

A prisão pode ser pensada como uma forma de garantir que determinadas leis sejam seguidas. Inserir um indivíduo em uma instituição prisional é a maneira de puni-lo por ter desviado dos princípios estabelecidos como corretos. Todavia, retirar a liberdade de alguém serve como um “aviso” aos demais integrantes da sociedade, pois, como relata Bauman (1989, p.22-23),

A sociedade moderna difere das suas predecessoras pela sua atitude para consigo própria, mais individualista do que coletivista. Vê a manutenção da ordem social (isto é, a contenção da conduta humana dentro de certos parâmetros, e a previsibilidade do comportamento dentro desses parâmetros) como um “fim”: algo a ser mantido na ordem do dia, a ser considerado, discutido, cuidado, tratado, resolvido. A sociedade moderna não acredita que possa estar em segurança sem, consciente ou inconscientemente, tomar medidas para salvaguardar essa segurança. Estas medidas significam, antes de mais, a orientação e a vigilância da conduta humana: significam controle social.

Este capítulo tem como objetivo expor considerações acerca do papel da prisão na sociedade moderna, explicitar como ela se estrutura e de que formas consegue influenciar as identidades, tanto dos indivíduos que nela se inserem, como também das pessoas que estão vivendo na sociedade mais ampla (livre). Para isso, utilizamos principalmente os trabalhos de Michel Foucault e Erving Goffman para nos subsidiar na conceituação das práticas e rotinas desta instituição.

4.1 O ENTENDIMENTO SOBRE A PRISÃO

Na atualidade, a prisão²⁵ é uma instituição presente em praticamente todas as sociedades civilizadas. Sua criação vem da necessidade de substituir os suplícios, os castigos vexatórios, as torturas e até mesmo a morte como formas de punição aplicadas, no passado, a quem desviasse das condutas morais e legais. Pimentel (1972) menciona que com a abolição dos castigos corporais, inovações foram sendo paulatinamente adotadas. Uma forma de atribuir mais “humanidade” ao sistema penal como nos mostra Foucault (1987). O autor demarca essa mudança ao evidenciar que “o sofrimento físico, a dor do corpo, não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos” (FOUCAULT, 1987, p.15). Um formato de penalidade que tem início no Século XIX. A partir deste período, a prisão é constituída como local onde os indivíduos têm uma condição de vida restrita, limitada. Isso pode ser observado no impedimento em relação ao uso de determinados bens materiais, na proibição de certos aspectos comportamentais, no bloqueio de relações exteriores e na restrição de direitos políticos e sociais. “A prisão é a forma última e mais radical de confinamento espacial. Também parece ser a maior preocupação e foco de atenção governamental da elite política na linha de frente da “compressão espaço-temporal” contemporânea” (BAUMAN, 1999, p. 114). Teoricamente, o objetivo central neste formato punitivo é o de reeducar a pessoa, devolvendo-a “pronta” para viver em coletividade.

O modelo prisão-punição, já em seus primeiros anos, se viu profundamente ligado ao funcionamento da sociedade, fato que relegou ao esquecimento outras perspectivas de punição pensadas no século anterior. Um modelo baseado, segundo Foucault (1987), na obviedade da “privação de liberdade”, obviedade esta, que, ao longo do tempo, não deixou de existir, transformou-se. Deste modo, a reclusão passou a ser entendida como uma maneira “simples e igualitária” de punir, pois não há nada mais comum a todos os homens, mais universal, do que a ideia de liberdade. Embutido na punição existe a intenção de reparar o dano, o dolo. Para isso, realiza-se uma graduação dos crimes, atribuindo-lhes um equivalente em tempo que deve ser proporcional ao mal cometido.

²⁵ Usamos o termo “prisão” para referenciar o conjunto de estabelecimentos que compõem o Sistema Prisional. Deste modo, podemos englobar nesta terminologia as cadeias públicas, presídios, penitenciárias ou qualquer outra instituição que esteja, parcial ou integralmente, sob a égide do Estado, e que seja incumbida de acautelar determinado sujeito, ainda que por um período específico do dia, como é o caso das casas de albergados.

[...] a prisão parece traduzir concretamente a ideia de que a infração lesou, mais além da vítima, a sociedade inteira. Obviedade econômico-moral de uma penalidade que contabiliza os castigos em dias, em meses, em anos e estabelece equivalências quantitativas delitos-duração. Daí a expressão tão freqüente, e que está tão de acordo com o funcionamento das punições, se bem que contrária à teoria estrita do direito penal, de que a pessoa está na prisão para “pagar sua dívida”. A prisão é “natural” como é “natural” na nossa sociedade o uso do tempo para medir as trocas²⁶ (FOUCAULT, 1987, p. 261).

John (2014) relata que o Brasil foi o primeiro país da América Latina a construir um estabelecimento penal que seguisse o modelo das políticas judiciárias estabelecidas na Europa e na América do Norte no século XIX. Diz ainda que a primeira prisão brasileira, a “Casa de Correção”, foi inaugurada em 1850. Sua construção é fruto de uma demanda por novas formas de punição, como explica Pedroso (1997, p.122-123 *apud*. JOHN, 2014, p.30):

Seguindo os rumos da jurisprudência em todo mundo, a implantação de um sistema prisional se fazia necessária no Brasil. A assimilação da nova modalidade penal se fez pela constituição de 1824 que estipulou as prisões adaptadas ao trabalho e separação dos réus, pelo Código Criminal de 1830 que regularizou a pena de trabalho e da prisão simples, e pelo Ato Adicional de 12 de agosto de 1834, de importância fundamental, que deu às Assembléias Legislativas providenciais o direito sobre a construção de casas de prisão, trabalho, correção e seus respectivos regimes.

O Brasil foi um dos primeiros países a ter uma legislação que atribuísse um caráter correccional e ressocializador à pena. A lei 3.274, de 02 de Outubro de 1957, estabelecia, no artigo 22, que “toda a educação do sentenciado deveria ser orientada na escolha de uma profissão útil, objetivando sua readaptação ao meio social, esta orientação, além do aspecto profissional envolvia ainda a educação intelectual, artística, profissional e física” (CARVALHO, 2004, p.9 *apud*. JOHN, 2014, p. 31). A pesquisadora segue seu raciocínio dizendo que somente a partir de 1984, com a promulgação da lei 7.210, a Lei de Execuções Penais (LEP), o país teve uma efetiva regulamentação penitenciária. A LEP teoriza, logo em seu primeiro artigo, que tem por objetivo “efetivar as disposições de sentença ou decisão criminal e proporcionar condições para a harmônica integração social do condenado e do internado”. Com isso, podemos entender que a lei estabelece os parâmetros para que a punição seja exitosa naquilo a que se propõe, ou seja, modificar o indivíduo em dissonância com as regras sociais.

²⁶ O jogo entre as duas “naturezas” da prisão ainda é constante. Há alguns dias o chefe da Nação lembrou o “princípio” de que a detenção só devia ser uma “privação de liberdade” — a pura essência do encarceramento libertado da realidade da prisão; e acrescentou que a prisão só se podia justificar por seus efeitos “corretivos” ou readaptadores. (Nota do autor)

Foucault (1987) revela que a aceitação da prisão deve-se ao seu papel, suposto ou exigido, de reformulação dos indivíduos. “Como não seria a prisão imediatamente aceita, pois se só o que ela faz, ao encarcerar, ao retrainar, ao tornar dócil, é reproduzir, podendo sempre acentuá-los um pouco, todos os mecanismos que encontramos no corpo social?” (FOUCAULT, 1987, p. 262). Woodward (2014), ao falar das identidades nacionais, nos oferece elementos para compreender a prisão. Ela argumenta que é por meio de diversos processos de distinção que a ordem social é produzida e mantida. No caso da prisão, um de seus papéis é o de demarcar a divisão entre “certo” e “errado”. Este mecanismo “constrói a ideia de povo como sujeito moral, ou seja, separado dos delinquentes e criminosos. A própria localização das penitenciárias, sempre afastadas dos centros urbanos, mostra geograficamente essa exclusão e segregação” (TRETIN, 2011, p.70). É por meio de sua presença que se cria a oposição entre “livres” e “presos”.

Separar, purificar, demarcar e punir transgressões têm como sua principal função impor algum tipo de sistema a uma experiência inerentemente desordenada. É apenas exagerando a diferença entre o que está dentro e o que está fora, acima e abaixo, homem e mulher, a favor e contra, que se cria a aparência de alguma ordem. (DOUGLAS *apud*. WOODWARD, 2014, p.46).

Woodward (2014) sugere que a ordem social é mantida por meio de oposição binária, ou seja, a contraposição entre “locais” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*). Criam-se categorias nas quais os “forasteiros” são enquadrados, diferenciando-os. Isso, de acordo com o sistema vigente, garante certo controle social. Deste modo, a classificação simbólica estaria relacionada à ordem que rege a coletividade. A autora exemplifica dizendo que o criminoso é um “forasteiro” cuja transgressão o exclui da sociedade convencional. Sua identidade passa a ser associada à transgressão da lei, vincula-se a ela a noção de perigo, em consequência, ela é separada e marginalizada. “[...] as distinções entre “forasteiro” e “locais”, são produtos de sistemas culturais de classificação cujo objetivo é a criação de ordem”. O que acontece é que, neste maniqueísmo, um dos lados é sempre colocado como inferior ou menor, um desequilíbrio necessário entre as partes (DERRIDA *apud*. WOODWARD, 2014, p. 51). Seguindo a lógica da diferenciação, a identidade do indivíduo preso tem como referência a identidade do sujeito livre, e vice-versa.

A prisão se coloca como limiar entre dois mundos, dos quais se originam identidades dicotômicas. Fora da instituição existem os “livres”, cujas identidades se formam na – e da – multiplicidade de relações e experiências. A essas identidades são atribuídas características

positivas, tais como honestidade, benevolência, retidão moral etc. Já no interior da prisão estão os sujeitos transgressores da ordem, degenerados, que tiveram sua liberdade caçada. Atrás das grades as identidades não comportam estas características “boas”, ou pelo menos não a maioria delas, e por isso precisam ser (re)formuladas através das “disciplinas”, “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1987, p. 164). O autor relata que as “disciplinas” surgem como meio de dominação dos corpos. Aqui percebemos a noção de poder da qual Hall (2006) fala ao citar a obra de Foucault (1979), que analisa o poder como algo que circula em cadeia. Para o autor, o poder nunca está localizado em determinado lugar, ninguém o detém, não é cumulável como riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. “Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles” (FOUCAULT, 1979, p.183).

A prisão se estabelece como um importante mecanismo na estrutura de poder da classe dominante, pois, uma “classe criminosa” serviria “como um álibi contínuo para endurecer o controle da sociedade” (FOUCAULT, 1987 p.157). Essa “fábrica de delinquentes” que é a prisão serviria ou para fabricar criminosos ou para afundar ainda mais as pessoas na criminalidade. Esse projeto se mostra válido para as classes dominantes, na medida em que os delinquentes são “úteis, tanto no domínio econômico como no domínio político” (Idem, p.162). Para o autor, a prisão profissionaliza o criminoso na criminalidade, em um momento que, depois de ter passado pela prisão, o sujeito passa a ser um sujeito infame, imoral, esgotando a possibilidade de ele voltar a fazer aquilo que fazia antes do ingresso na instituição penal. Além desse mecanismo criar a criminalidade, ele constrói a ideia de povo como sujeito moral, ou seja, separado dos delinquentes e criminosos.

A instituição total é um híbrido social, parcialmente comunidade residencial, parcialmente organização formal; aí reside seu especial interesse sociológico. Há também outros motivos que suscitam nosso interesse por esses estabelecimentos. Em nossa sociedade, são as estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural sobre o que se pode fazer ao eu (GOFFMAN, 1974, p.22).

Pode-se entender que a normatização do comportamento humano e a adequação do preso à vida social são os objetivos das instituições totais. A identidade, neste caso, seria o objeto a ser moldado. A manipulação dessa identidade se dá através do conjunto de

disciplinas instauradas em um sistema panóptico. Foucault (1987, p.227) descreve o panóptico como sendo “um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles”. Ele se apropria do projeto arquitetônico de John Bentham para explicar a vigilância imposta aos indivíduos, não só na prisão, mas em praticamente toda a sociedade. O panóptico seria uma estrutura predial onde no centro encontra-se uma torre circulada por vidros escurecidos por onde a administração pode observar, sem ser observada, todos os internos que estão nas celas ao redor. Isso garante aos gestores controle, classificação e punição das ações empreendidas pelos presos, uma forma eficiente de estabelecer as disciplinas.

O estudioso ainda nos mostra que a sujeição aos códigos disciplinares da prisão se diferem de outros, como os da escravidão, que visam à apropriação dos corpos. É diferente também da vassalagem, que é altamente codificada e se refere mais aos produtos do trabalho do que propriamente aos corpos. Distingue-se ainda da domesticidade e do ascetismo, ou disciplinas monásticas. O primeiro é marcado pela “relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada e estabelecida sob a forma da vontade singular do patrão, seu “capricho”” (FOUCAULT, 1987, p. 164). Já o segundo diz respeito às abdições, provenientes da obediência a outrem, e que tem por finalidade o aumento do controle do ser sobre ele próprio.

As disciplinas às vezes exigem cercas, espaços determinados reservados à alocação dos indivíduos. Porém, a clausura não é indispensável, nem totalmente eficaz, pois as ações mais sutis não são esquadrihadas, interpretadas e modificadas somente por barreiras físicas. É preciso

[...] estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico (FOUCAULT, 1987, p.169).

As análises foucaultianas apontam a função normalizadora das disciplinas, sendo: 1) a capacidade de cada instituição funcionar como um pequeno tribunal, onde se julgam, com suas próprias leis, seus delitos especificados e suas formas particulares de punição. As disciplinas agem nos espaços deixados pelos grandes sistemas de castigo; 2) “Mas a disciplina traz consigo uma maneira específica de punir, e que é apenas um modelo reduzido do tribunal.

O que pertence à penalidade disciplinar é a inobservância, tudo o que está inadequado à regra, tudo o que se afasta dela, os desvios” (FOUCAULT, 1987, p. 203); 3) Tendo a função de reduzir o desvio, o castigo disciplinar deve ser essencialmente corretivo; 4) A punição disciplinar não passa de um sistema de recompensa e castigo, um sistema que permite classificar as ações entre boas ou más, hierarquizando o comportamento de determinado grupo; 5) “A divisão segundo as classificações ou os graus tem um duplo papel: marcar os desvios, hierarquizar as qualidades, as competências e as aptidões, mas também castigar e recompensar” (FOUCAULT, 1987, p.206).

Essa estrutura das disciplinas permite o “exame”, um processo ritualizado que se configura como um controle normalizante, vigilância que permite qualificar, classificar e punir. O exame, no centro do processo disciplinar, “manifesta a sujeição dos que são percebidos como objetos e a objetivação dos que se sujeitam. A superposição das relações de poder e das de saber assume no exame todo o seu brilho visível” (FOUCAULT, 1987, p. 209).

As disciplinas, no interior de uma prisão, seriam meios para se alcançar a sua finalidade: eliminar a “essência” criminosa presente no homem e; devolvê-lo corrigido à sociedade²⁷. São técnicas, que servem a estas “instituições completas e austeras” (BALTARD, 1929 *apud*. FOUCAULT, 1987, p. 264), ou “instituições totais”, como as classifica Goffman (1974). Para este autor, toda instituição apresenta uma tendência ao “fechamento”. Elas requerem atenção e envolvimento de seus participantes e, em troca, lhes dão algum retorno. Mas Goffman (1974) observa que, nas sociedades ocidentais modernas, algumas instituições apresentam um isolamento, uma delimitação rígida entre o interno e o externo. Expõem um “caráter total [que] é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições a saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico - por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos” (GOFFMAN, 1974, p.16). A estes estabelecimentos, o autor dá o nome de “instituições totais”²⁸.

²⁷ Como relatado por Foucault (1987), estes seriam os objetivos inscritos na criação da prisão. Porém, segundo autores como Garland (1995) e Wacquant (1999; 2012), na atualidade, a finalidade reeducadora só existe no campo do discurso. Na prática, ela deu lugar à ideia de aprisionamento e isolamento dos indivíduos, geralmente os que estão em situação de “inferioridade” social, os pobres. Nesta lógica, é importante afastar o sujeito desviante do convívio social pelo máximo de tempo possível. A ressocialização não seria mais o objetivo central.

²⁸ A categoria de instituições totais foi indicada, diversas vezes, na literatura sociológica, sob diferentes nomes, e algumas das características da classe foram também sugeridas, e isso talvez tenha sido feito de maneira mais notável num esquecido artigo de HOWARD ROWLAND, "Segregated Communities and Mental Health", em *Mental Health Publications of the American Association for the Advancement of Science*, Nº 9, organizado por F. R. MOULTON, 1939. Uma apresentação preliminar deste artigo é feita em *Group Processes, Transactions of the Third Conference* (1956), organizada por BERTRAM SCHAFFNER, New York, Josiah Macy, Jr. Foundation,

Estas instituições, segundo Goffman (1974), podem ser classificadas em cinco tipos. Em primeiro estão as que se destinam ao amparo às pessoas – que se julga serem – incapazes, e ao mesmo tempo inocentes como, por exemplo, cegos, órfãos e velhos. Em segundo, estão os locais onde são acomodadas as pessoas inábeis em cuidar de si mesmas e que oferecem risco à sociedade, mesmo que de maneira não intencional, como os possuidores de moléstias do corpo. Em terceiro encontra-se o tipo que mais nos interessa, as instituições onde são “depositados” os sujeitos que podem prejudicar a sociedade de alguma forma. Essas são as prisões, penitenciárias, campos de prisioneiros de guerra etc. No interior desses locais “o bem-estar das pessoas assim isoladas não constitui o problema imediato” (GOFFMAN, 1974, p.17). O quarto tipo é referido como locais de trabalho que por suas características, são fechados, tendo como exemplo os quartéis, colégios internos, navios, entre outros. O último são os refúgios do mundo, identificados como sendo os mosteiros, conventos e outros claustros.

A vida na sociedade moderna é marcada pela divisão entre o trabalho, o descanso e o lazer, atividades realizadas em diferentes lugares, com distintos atores, sob diversos níveis de autoridade e sem uma esquematização fixa (GOFFMAN, 1974). É na quebra destas divisões que fica evidente a característica principal das instituições totais.

Em primeiro lugar, todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade. Em segundo lugar, cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas em conjunto. Em terceiro lugar, todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários, pois uma atividade leva, em tempo predeterminado, a seguinte, e toda a sequência de atividades é imposta de cima, por um sistema de regras formais explícitas e um grupo de funcionários. Finalmente, as várias atividades obrigatórias são reunidas num plano racional único, supostamente planejado para atender aos objetivos oficiais da instituição (GOFFMAN, 1974, p. 18).

Ao dispor de tal estrutura, a prisão gera impacto na identidade do indivíduo, pois há um abismo entre o antes (o ambiente ao qual pertencia) e o agora (quando se faz presente a realidade do claustro). Ao observarmos a caracterização da personagem Norma Pimentel (Glória Pires) em “Insensato Coração”, entendemos que a possível mudança em sua identidade é atribuída ao papel transformador do cárcere. Nesta representação ocorre algo

1957. O termo "total" foi também usado, no contexto aqui aceito, por AMITAI ETZIONI, *The Organizational Structure of "Closed" Educational Institutions in Israel*, *Harvard Educational Review*, XXVII (1957, p. 115). (Nota do autor)

parecido ao que Goffman (1974) relata sobre as identidades dos internos. A instituição impõe profanações ao seu “eu”, o que resulta na “modificação” de sua identidade. São estas características que abordaremos a seguir.

4.2 PROFANAÇÕES E MORTIFICAÇÕES DO EU

Já mencionamos anteriormente, através das palavras de Goffman (1974), que o bem-estar das pessoas presas não constitui uma das principais preocupações da prisão. É justamente o contrário, “o interno é coagido, num ambiente que tende a despersonalizá-lo constantemente e a degradá-lo continuamente, levando-o para níveis infra-humanos [...]” (MONES, 1997, p. 21). São inúmeras as observações possíveis sobre as “violações” impostas ao indivíduo neste ambiente. Baseamo-nos no trabalho de Goffman para explorar este universo, mas é válido salientar que, em sua análise, o autor retrata a vida não somente na prisão. Ele cita outras instituições totais e usa de exemplos específicos delas para explanar melhor suas ideias. No entanto, buscaremos nos apropriar de tais conceitos e observações sempre levando em conta nosso objeto que é a prisão.

A instituição, na tentativa de reformular os presos, cria e impõe mecanismos padronizados de controle que objetivam facilitar a tarefa de gestão do comportamento, eliminando aspectos indesejáveis. Neste processo, os traços de identidade, de individualidade, devem desaparecer em meio às regras e procedimentos. Ao entrar na prisão o indivíduo é despido de aspectos físicos e bens materiais que constituíam, quando em liberdade, parte de sua identidade. O preso poderá ter em sua posse apenas o que é oferecido ou tolerado pela instituição. Neste caso, suas roupas são substituídas por um uniforme. Adereços como cordões, brincos e anéis são retirados e guardados pela instituição, que os acautela até quando o interno for libertado ou transferido. Os homens devem ter a barba feita, cabelo raspado em um formato mais ou menos padrão, e manter as suas roupas, cela e corpos sempre limpos. O mesmo vale para as mulheres, que podem manter os cabelos longos, mas que devem estar sempre amarrados. Goffman (1974) diz que estes, entre outros aspectos, têm relação muito forte com o eu, com a identidade.

A pessoa geralmente espera ter certo controle da maneira de apresentar-se diante dos outras. Para isso precisa de cosméticos e roupas, instrumentos para usa-los, ou

consertá-los, bem como de um local seguro para guardar esses objetos e instrumentos - em resumo, o indivíduo precisa de um "estojo de identidade" para o controle de uma aparência pessoal (GOFFMAN, 1974, p. 28).

Como menciona o autor, a prisão inviabiliza a possibilidade de vincular características físicas, instrumentos, materiais ou produtos à identidade. Pode-se entender que essa ação prejudica ou limita os papéis que o sujeito venha a assumir, “danificando” as representações das quais havíamos falado. Quaisquer aspectos que difiram um indivíduo do outro são eliminados ou reduzidos ao máximo. A proibição aos bens de consumo é apenas a primeira etapa do processo de “mortificação do eu” ao qual o sentenciado está exposto. Para Goffman (1974), “mortificação do eu” é como uma desfragmentação de uma identidade constituída previamente ao cárcere. A prisão cria uma barreira que impede o contato do indivíduo com o exterior, ação que ocasiona uma “desculturação” e um “destreinoamento” para a vida em liberdade²⁹. Tal ação faz parte da admissão do indivíduo pela instituição, e é onde a separação entre o mundo interno e o externo começa a se definir. Para demarcar a fronteira entre o “dentro” e o “fora” rompe-se com práticas profundamente enraizadas na sociedade livre, uma delas é o consumo, em todos os seus aspectos, do físico ao simbólico. Como analisa Canclini (2005), o consumo constitui uma das bases centrais na edificação da identidade nas sociedades modernas. Podemos chamar esse procedimento, que é um, entre muitos presentes na prisão, de “profanações do eu”, um fenômeno que Goffman (1974) classifica como uma violação do ser, física e psicologicamente.

O indivíduo preso é ainda passível de outras perturbações identitárias, essas mais profundas e significativas no nosso entendimento. Goffman (1974, p.31) diz que, a partir da admissão em uma prisão,

[...] ocorre uma espécie de exposição contaminadora. No mundo externo, o indivíduo pode manter objetos que se ligam aos seus sentimentos do eu – por exemplo, seu corpo, suas ações imediatas, seus pensamentos e alguns de seus bens - fora de contato com coisas estranhas e contaminadoras. No entanto, nas instituições totais esses territórios do eu são violados; a fronteira que o indivíduo estabelece entre seu ser e o ambiente é invadida e as encarnações do eu são profanadas.

²⁹ Um bom exemplo do processo de “mortificação do eu” pode ser encontrado em uma cena do filme “The Shawshank Redemption” (Um sonho de Liberdade), de 1994. Nela, um preso enforca-se dias depois de ser libertado. Após passar décadas na prisão, perdendo o contato com o ambiente externo, ele não compreende mais o que vê ao cruzar os portões. Tudo está diferente, os carros, as roupas, a cultura, o comportamento das pessoas, nada é como o que ele conhecia. A descontextualização é retratada como uma consequência da liberdade pós-claustro. O personagem não se reconhece como pertencente àquele mundo, àquele grupo de pessoas. Sua identidade ficou “congelada” no instante da prisão e o elo que tinha com a sociedade foi rompido.

Uma primeira violação³⁰ a qual o sujeito é submetido é a coleta de informações pessoais. Uma catalogação de aspectos físicos como, por exemplo, tatuagens, cicatrizes, cor dos olhos e dos cabelos. Verifica-se também neste levantamento a condição social, a escolaridade, a renda e/ou crimes anteriores, quando praticados, enfim, é traçado um perfil do sujeito. Realiza-se também a exposição das atividades dos internos. Práticas geralmente privadas como, por exemplo, o banho, são monitoradas e realizadas em grupo. “[...] o internado nunca está inteiramente sozinho; está sempre em posição em que possa ser visto e muitas vezes ouvido por alguém, ainda que apenas pelos colegas de internamento³¹. As celas de prisão com barras de metal como paredes permitem essa exposição” (GOFFMAN, 1974, p. 32). Existem também as violações relacionadas às condições de higiene do local e a incapacidade de se realizar uma melhora. Os corpos e os objetos dos sentenciados estariam limitados à configuração disponível e não a desejada por eles. Ou seja, mesmo que haja a percepção que o ambiente favorece a insalubridade e que se deve fazer algo para mudar este quadro, os presos nada podem fazer. Apenas têm de conviver com o que lhes é imposto.

Há também a violação do espaço pessoal, do limite entre o “eu” e o “outro”. Isto acontece quando indivíduos são obrigados a compartilhar pequenos espaços, abrindo mão da intimidade. Este cenário é facilmente enxergado nas prisões, onde os internos vivem em pequenas celas, com muitos outros presos. Eles são obrigados, pela falta de espaço, a dormirem juntos e amontoados. Neste lugar perde-se o controle das barreiras do corpo. O toque e o contato é inevitável, mesmo quando não se deseja. Goffman (1974) também descreve a violação causada pela obrigação de se alimentar ou tomar remédios, procedimentos que quando negados pelo preso, podem ser aplicados através da força, são as “indignidade físicas”, assim classificadas pelo autor.

O contato interpessoal pode ser também um modo de violação quando dois indivíduos são divergentes em determinadas posições, sejam elas religiosas, sexuais, raciais, políticas etc. Para exemplificar, transcrevemos o caso de um homem, que quando preso, foi algemado a um

³⁰ Ao invés de usarmos o termo **contaminação**, cunhado por Goffman, preferimos adotar a terminologia **violações**, também usada pelo autor, que remete à mesma questão, mas de forma alocada às questões de identidade. Consideramos isso propício, pois, em determinados trechos, a palavra contaminação é usada tanto para designar a interferência da estrutura prisional (sujeira e degradação estrutural) na identidade do interno, como também os contatos indesejados com outras pessoas que este possa vir a ter. Neste último, entendemos que o termo torna-se pejorativo e não expressa um sentido adequado.

³¹ Por exemplo, KOGON, op. cit., p. 128; HASSLER, op. cit., p. 16. Para a situação numa instituição religiosa, ver HULME, op. cit., p. 48. A autora também descreve uma ausência de intimidade auditiva, pois a única porta fechada das celas individuais é formada por finas cortinas de algodão (p. 20). (Nota do autor)

judeu. “Outro guarda apareceu com um par de algemas e me ligou ao pequeno judeu, que se lamentava humildemente [...]. De repente, tive o pensamento horrível de que poderia ser obrigado a compartilhar uma cela com o pequeno judeu e fiquei tomado pelo pânico” (GOFFMAN, 1974, p. 34). O contato entre o preso e seus familiares também é alvo de violações. Uma correspondência pode ser censurada por um funcionário antes mesmo que o interno tenha acesso a ela. As visitas familiares são passíveis de vigilância. Em alguns casos são realizadas no interior das celas, mas geralmente este contato se estabelece nos pátios ou em lugares de fácil observação por parte da administração.

Goffman (1974) relata o impedimento na construção de relações de cooperação entre os internos das instituições totais. Nas prisões, busca-se quebrar qualquer manifestação de companheirismo entre os sentenciados. Tal ação é entendida como uma ameaça, pois destas relações podem surgir associações que têm como objetivo instaurar revoltas, motins e rebeliões. Os presos são desestimulados a reivindicar o cumprimento de seus direitos previstos em lei. Algo que se choca com o que é manifesto na sociedade livre, onde o cidadão é incentivado a associar-se a sindicatos, partidos e instituições que representem os seus interesses.

É importante destacar outros níveis de violações do “eu”. São outras formas de mortificação, ainda mais difíceis de detalhar: as perturbações na relação entre ator e seus atos. Goffman (1974) ainda expõe que surge deste ponto a ideia de “circuito”, onde uma ação do interno praticada em outro lugar ou tempo pode surtir efeito futuro.

Na sociedade civil, quando um indivíduo precisa aceitar circunstâncias e ordens que ultrajem sua concepção do eu, tem certa margem de expressão de reação para salvar as aparências - mau humor, omissão dos sinais comuns de deferência, palavrões resmungados, ou expressões fugidias de desprezo, ironia e sarcasmo. Portanto, a obediência tende a estar associada a uma atitude manifesta que não está sujeita ao mesmo grau de pressão para obediência. Embora essa resposta expressiva de autodefesa a exigências humilhantes ocorra nas instituições totais, a equipe diretora pode castigar diretamente os internados por essa atividade, e citar o mau humor e a insolência como bases para outros castigos (GOFFMAN, 1974, p. 40).

A “mortificação do eu” também se dá quando o preso é avaliado com base em suas ações como um todo. Parafraseando outro exemplo de Goffman (1974), na sociedade livre, o indivíduo pode agir rispidamente com um familiar sem que tal ação impacte suas relações profissionais. Já nas prisões isso não é possível. Uma fala mais rude, escrita em uma carta para o cônjuge, pode desabonar a conduta do interno com os funcionários. Ou seja, o preso é

submetido a uma constante verificação e julgamento de seus atos. O conceito de “panóptico” é facilmente verificado neste ambiente. “[...] através do processo de circuito, a reação do internado à sua situação é levada de volta à situação, e não tem o direito de conservar a segregação usual dessas fases de ação” (GOFFMAN, 1974, p. 41).

Outro tipo de mortificação pode ser identificado quando há uma tirania da instituição sobre o *status* do interno como indivíduo. Mais uma vez citamos o exímio exemplo oferecido por Goffman (1974, p.41-42):

Na sociedade civil, na época em que o indivíduo se torna adulto já incorporou padrões socialmente aceitáveis para a realização da maioria de suas atividades, de forma que o problema da correção de suas ações surge apenas em alguns pontos - por exemplo, quando se julga sua produtividade. “Além disso, pode manter o seu ritmo pessoal”³². Não precisa estar constantemente preocupado com a possibilidade de críticas ou outras sanções. Além disso, muitas ações serão definidas como questões de gosto pessoal, e, especificamente, pode escolher dentro de certa amplitude de possibilidades. Em muitas atividades, não é preciso considerar o julgamento e a ação da autoridade, e o indivíduo decide sozinho. Em tais condições, a pessoa pode, com proveito global, organizar suas atividades para ajustá-las entre si - uma espécie de "economia pessoal de ação" que ocorre, por exemplo, quando um indivíduo atrasa a refeição por alguns minutos para terminar uma tarefa ou abandona um pouco mais cedo um trabalho a fim de encontrar um amigo para o jantar. Numa instituição total, no entanto, os menores segmentos da atividade de uma pessoa podem estar sujeitos a regulamentos e julgamentos da equipe diretora; a vida do internado é constantemente penetrada pela interação de sanção vinda de cima, sobretudo durante o período inicial de estada, antes de o internado aceitar os regulamentos sem pensar no assunto. Cada especificação tira do indivíduo uma oportunidade para equilibrar suas necessidades e seus objetivos de maneira pessoalmente eficiente, e coloca suas ações a mercê de sanções, violenta-se a autonomia do ato. Embora este processo de controle social atue em qualquer sociedade organizada, tendemos a esquecer até que ponto pode tornar-se minucioso e limitador numa instituição total.

Dentro das prisões, ações banais, que seriam de fácil e independente realização fora dos muros, se tornam um ato de submissão, pois estas não são prerrogativas do preso. Há, quase sempre, a necessidade de solicitar e obter a aprovação por parte da autoridade. Como explana Goffman (1974), essa é uma das maneiras mais eficazes de se perturbar a “economia” da ação de uma pessoa. Como já dissemos, a vida do interno é regida por regras e procedimentos que muitas vezes são ligados a uma obrigação de realizá-los em consonância

³² O período de tempo que um empregado trabalha de maneira independente, sem supervisão, pode ser considerado como uma medida de seu ordenado e de seu status numa organização, Ver ELUOT JAUQUES, *The Measurement of Responsibility: A Study of Work, Payment, and Individual Capacity*, Cambridge, Harvard University Press, 1956. E assim como "amplitude de tempo de responsabilidade" é um índice de posição, também um longo período sem inspeção é um prêmio pela posição. (Nota do Autor)

com o grupo. Assim, alguns presos procuram um afastamento, renunciando a alguns níveis de sociabilidade com os demais internos.

[...] as instituições totais perturbam ou profanam exatamente as ações que na sociedade civil têm o papel de atestar, ao ator e aos que estão em sua presença, que tem certa autonomia no seu mundo - que é uma pessoa com decisões "adultas", autonomia e liberdade de ação. A impossibilidade de manter esse tipo de competência executiva adulta, ou, pelo menos, os seus símbolos, pode provocar no internado o horror de sentir-se radicalmente rebaixado no sistema de graduação de idade (GOFFMAN, 1974, p. 46).

Vale ressaltar que tais perturbações podem ocasionar ao indivíduo preso, além da sensação de perda de autonomia e maturidade para compreender e relacionar-se com as pessoas e com o mundo, a percepção de rebaixamento como ser humano, de não ser visto como indivíduo completo, em igualdade com os demais. Esse é um efeito apontado por Goffman (1988) quando este trata dos efeitos estigmatizantes da prisão. Mones (1997) apresenta o entendimento de que, a partir da detenção, a dimensão humana percebida na pessoa começa a desaparecer, passando a ser entendida como objeto. O interno é muitas vezes “colocado em posição tão secundária que não recebe sequer pequenos cumprimentos, para não falar em atenção ao que diz” (GOFFMAN, 1974, p. 47) ou, como é relatado por Mones (1997, p. 76) diz-se ao preso: ‘Cale essa boca, você é um preso, não discuta’. Seu *status* é tão inferior que não há constrangimento em tê-lo como “experiência”.

A prisão, assim como toda instituição total, se caracteriza como lugar onde se realiza “experimentos identitários”.

[...] o Panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. Ensinar simultaneamente diversas técnicas aos operários, estabelecer qual é a melhor. Tentar experiências pedagógicas... (FOUCAULT, 1987, p.227).

Fica mais evidente, quando dito desta forma, a condição dos indivíduos presos, pensados e tratados (quase) como coisas, não humanos. “Esse estereótipo de visualizar o preso como uma *coisa presa* [...] generalizou uma visão descristianizada que impede de aceitar o detento como um ser humano com dignidade, com uma indignidade indiscutível” (MONES, 1997, p.76). A estas pessoas atribui-se a pecha de homens e mulheres incompletos, seres menores, descartáveis, ou quando retornam ao convívio social, *persona non grata*. Cria-se a identidade estigmatizada.

4.3 SOBRE A IDENTIDADE ESTIGMATIZADA

Para entendermos melhor a noção de estigma torna-se necessário um breve regresso até a Grécia Antiga. Naquela civilização, a palavra estigma era usada como referência às marcas corporais feitas por meio do corte ou de queimaduras na pele, do mesmo modo como se marca o gado. Os escravos, criminosos e traidores, pessoas percebidas como indignas do convívio social, tinham seus corpos violados e maculados como símbolo de degradação moral, social e humana. Um ritualismo com a finalidade de classificar, diferenciar e separar os marcados dos demais habitantes, ou seja, delimitar a fronteira entre os “locais” e os “forasteiros”, distinguir os “puros” dos “impuros”. Segundo Melo (1999, p. 1) “era uma advertência, um sinal para se evitar contatos sociais, no contexto particular e, principalmente, nas relações institucionais de caráter público, comprometendo relações comerciais”. A noção de estigma trabalhada por Goffman (1988) trata justamente desta divisão. Porém, como ele mesmo salienta, na atualidade essas marcas são virtuais, simbólicas, estando nas identidades dos indivíduos e não mais em seus corpos. Identifica-se e categoriza-se simbolicamente as pessoas “diferentes”, as que fogem ao padrão estabelecido como sendo o correto, perfeito e aceitável. Os que não se enquadram estão no desvio, são sujeitos desviantes, uma noção sempre atrelada a aspectos negativos e que geralmente deprecia a imagem da pessoa assim classificada. Pode-se dizer que o desvio é:

Criado e sobreposto ao atributo ou ao comportamento, quando a não conformidade destes às expectativas normativas³³ não pode ser tolerada, sob pena de se criarem situações que podem pôr em risco aspectos da vida coletiva normal. Pode-se dizer que, desta maneira, um atributo ou comportamento deixa de ser apenas uma diferença, que eventualmente limita o funcionamento do indivíduo, para tornar-se uma diferença ofensiva, eventualmente até ameaçadora, que leva a pessoa a ser tratada de modo diferente pela coletividade. Essa diferença passa a receber interpretações especiais, sugerindo que se trata de algo a ser evitado por pessoas comuns da coletividade (OMOTE, 2004, p. 291).

³³ Temos preferido utilizar o termo *expectativas normativas*, com Goffman (1963), a utilizar os termos *normas* e *padrões*, pois, nas relações sociais efetivas, não é o cumprimento de quaisquer normas ou padrões que é exigido. Em vez disso, criam-se expectativas acerca de determinados atributos ou comportamentos em determinadas situações, e o cumprimento dessas expectativas é exigido dos que fazem parte da coletividade. Essas expectativas adquirem a força de normas a serem cumpridas rigorosamente. (Nota do autor)

Para Omote (2004), uma característica pode ser considerada desvio ou não dependendo de “quem é o ator e/ou quem é a audiência e/ou as circunstâncias nas quais ocorre o julgamento”³⁴.

Na construção e legitimação de desvios, são criadas categorias e nomenclaturas. Podem ser criados serviços especiais, de natureza terapêutica, educativa ou assistencial, destinados aos desviantes, como são referidos os indivíduos colocados em uma categoria de desvio. Esses serviços podem profissionalizar-se e especializar-se cada vez mais, em busca de um modo de tratamento que possa ser considerado próprio para tais desviantes e adequado a suas peculiaridades e necessidades específicas (OMOTE, 2004, p. 292).

A categorização do indivíduo desviante pode ser vista como um balizamento dos limites sociais. “Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem horroroso nem desonroso” (GOFFMAN, 1988, p. 6). Lembrado as palavras de Woodward (2014, p.40), “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social”. Essas delimitações são espaços onde os “normais” enxergam uns aos outros sem correrem o risco de serem confundidos com os “não-normais”. “O resultado é a pessoa marcada socialmente como inferior. Essa mácula social, que sinaliza a identidade social deteriorada da pessoa, com a qual se deve evitar contato mais próximo, especialmente em locais públicos, é o *estigma*” (OMOTE, 2004, p. 293).

A noção de estigma aparece em “Insensato Coração” logo no primeiro capítulo. Jonas Brito (Tuca Andrada), antigo segurança da família Drumond, sai da prisão alegando ser inocente. Diz nunca ter participado da ação criminosa da qual foi acusado, um roubo na casa onde trabalhava. Em seu regresso à sociedade livre, descobre que sua família o abandonou. Ressentido, vai até a mansão Drumond jurar vingança à matriarca, Vitória Drumond (Nathalia Timberg) e a suas netas, Marina Drumond (Paola Oliveira) e Bibi Castelani (Maria Clara Gueiros). Já no jardim da casa, novamente Jonas se diz inocente e, aos berros, grita – “ela (Vitória) acabou com minha vida”. Antes de ir embora, promete vingança.

Ao passar um tempo vigiando a Marina e Bibi, Jonas embarca em um voo que as moças fazem até Florianópolis. Dentro da aeronave, ele retira uma pequena lâmina de seu sapato e invade a cabine do avião, ferindo um dos pilotos e fazendo o outro de refém. Através

³⁴Deve-se apontar que alguns atributos e comportamentos parecem ser quase universalmente abominados. São, por exemplo, as deformidades crânio-faciais, infanticídio e incesto. (Nota do autor)

do rádio, o sequestrador exige falar com Vitória, que atende à sua solicitação. Na conversa entre os dois, Jonas diz que derrubará o avião com suas duas netas a bordo, assim, Vitória sentirá o que é perder tudo, como aconteceu com ele. A avó pede para que ele pense em todos os inocentes. Então Jonas retruca: “Eu é que era inocente e fiquei anos na cadeia. Passei o diabo, paguei por um crime que eu não cometi”. Vitória, em desespero, o reconhece como inocente e promete reparar o dano causado ao homem. Porém, Jonas fala que ela não poderá trazer sua família de volta, que não poderá fazer o seu filho sentir orgulho do pai honesto. Logo em seguida ele diz: “Eu fui marcado, minha vida acabou”. Com a ajuda de Marina, Pedro Brandão (Eriberto Leão) – um piloto que viajava no mesmo voo – consegue entrar na cabine e desarmar Jonas, que morre em decorrência do ferimento causado por um dos pilotos.

A trajetória de Jonas na trama é muito breve, mas expressa o que relatamos aqui. Quando o personagem diz ter “passado o diabo na cadeia”, muito provavelmente ele se refere às violações encontradas na prisão, às profanações que causam a mortificação do seu “eu”. Ainda mais significativa é a fala onde ele expressa o estigma, mostrando-se sabedor da condição a qual a prisão o relegou, ou seja, a de pessoa marcada. A sua “identidade deteriorada” desabonou suas outras identidades, a de marido, pai e a de “homem honesto”. Não lhe sobrou nada, pois como ele mesmo diz: “Eu não tenho mais nada a perder”.

O estigma é a rotulação do desviante, é seu enquadramento em um determinado grupo ou lugar. Goffman (1988, p.7) descreve estigma como “um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo”. Reforça esta ideia quando relata:

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável - num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande [...] (GOFFMAN, 1988, p.06)

Seguindo a mesma direção, Omote (2004, p. 294) expõe que “na discussão sobre a questão do estigma, frequentemente tem sido apontado como sendo estigma o atributo que torna alguém diferente de pessoas comuns, com um profundo sentido depreciativo, caracterizando-o como um ser inferior”. Goffman (1988) descreve o estigma em três tipos:

Em primeiro lugar, há as abominações do corpo - as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões

tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família³⁵ (GOFFMAN, 1988, p.7).

Para Goffman (1988), os indivíduos apresentam dois tipos de identidades, uma real e outra virtual. O autor chama de identidade real os aspectos visíveis na apresentação de uma pessoa, tais como vestimentas, as feições corporais etc. Essa identidade evidencia os atributos “palpáveis”, sejam eles bons ou ruins. O segundo tipo baseia-se na noção do “eu”, não estando, necessariamente, ligada a aspectos do corpo, mas sim à perspectiva que o indivíduo tem de si mesmo e de como se assume para o “outro”. Para o autor, a sociedade define os meios de categorização dos sujeitos e a gama de atributos tidos como comuns e naturais aos membros de cada categoria, os ambientes sociais formam as categorias de pessoas que têm a probabilidade de serem encontradas nestes locais.

As rotinas de relação social em ambientes estabelecidos nos permitem um relacionamento com "outras pessoas" previstas sem atenção ou reflexão particular. Então, quando um estranho nos é apresentado, os primeiros aspectos nos permitem prever a sua categoria e os seus atributos, a sua "identidade social" [...]. Baseando-nos nessas pré-concepções, nós as transformamos em expectativas normativas, em exigências apresentadas de modo rigoroso. Caracteristicamente, ignoramos que fizemos tais exigências ou o que elas significam até que surge uma questão efetiva. Essas exigências são preenchidas? É nesse ponto, provavelmente, que percebemos que durante todo o tempo estivemos fazendo algumas afirmativas em relação àquilo que o indivíduo que está à nossa frente deveria ser. Assim, as exigências que fazemos poderiam ser mais adequadamente denominadas de demandas feitas "efetivamente", e o caráter que imputamos ao indivíduo poderia ser encarado mais como uma imputação feita por um retrospecto em potencial - uma caracterização "efetiva", uma identidade social virtual. A categoria e os atributos que ele, na realidade, prova possuir, serão chamados de sua identidade social real (GOFFMAN, 1988, p.5).

Esta concepção cria dois tipos de indivíduos, o desacreditado e o desacreditável. No caso do primeiro, o estigma o antecede. Suas relações sociais provavelmente já estarão contaminadas por estereótipos e preconceções antes mesmo de se estabelecer qualquer tipo de contato. O segundo, o desacreditável, é aquele cuja identidade virtual vigora sobre suas

³⁵Na história recente, especialmente na Inglaterra, o status de classe baixa funcionava como um importante estigma tribal. O pecado dos pais, ou pelo menos seu ambiente, eram pagos pela criança se ela ultrapassava, de maneira inadequada, a sua condição social inicial. A manipulação do estigma de classe é, naturalmente, um tema central do romance inglês. (Nota do autor)

relações sociais, mas que pode torna-se desacreditado caso seu estigma venha à tona. Esse sujeito é, como qualquer outra pessoa, dotado de múltiplas identidades, porém, uma encontra-se “deteriorada”. Goffman (1988) diz que essa identidade é marcada por um ou mais atributos que podem “contaminar” e “afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus” (GOFFMAN, 1988 p. 7). No caso da diferenciação, podemos dizer que ela é marcada, na verdade, pela ausência de atributos estabelecidos como inerentes à identidade padrão, “cidadã”. Isso coloca o sujeito em um processo de gerenciamento de sua identidade.

A questão que se coloca não é a da manipulação da tensão gerada durante os contatos sociais e, sim, da manipulação de informação sobre o seu defeito. Exibi-lo ou ocultá-lo; contá-lo ou não contá-lo; revelá-lo ou escondê-lo; mentir ou não mentir; e, em cada caso, para quem, como, quando e onde (GOFFMAN, 1988, p. 38).

O estigma delimita determinados espaços em uma sociedade. Tal como na antiguidade, estabelece a diferença entre ser e não ser cidadão.

O estigma provoca uma demarcação clara de espaços, hierarquizando as relações através das práticas discursivas que o sustentam. Segundo Foucault (1999, p.164 *cit. in* MATOS, 2004), “a formação dos discursos e a genealogia do saber devem ser analisados a partir não dos tipos de consciência, das modalidades de percepção ou das formas de ideologia, mas das táticas e estratégias de poder” (MATOS, 2004, p.24).

Explanadas tais características, podemos citar Silveira *et. al* (2011, p. 132) quando dizem que a “estigmatização pode ser compreendida como um processo dinâmico e contextual, produzido socialmente, moldado por forças históricas e sociais, moderado por efeitos imediatos do contexto social e situacional sobre a perspectiva do estigmatizador, estigmatizado e da interação entre os dois”, ou seja, um processo complexo, que é atravessado por várias instâncias que o influenciam. É também um processo que se movimenta, se modifica de acordo com o tempo, cultura, política, educação, enfim, todos os elementos que constroem uma sociedade e sua história. Essa perspectiva é válida, porém não alcança a dimensão simbólica. Segundo Bourdieu (2007 p. 201-202):

O princípio unificador e gerador de todas as práticas e, em particular, destas orientações comumente descritas como “escolhas” da “vocação”, e muitas vezes consideradas efeitos da “tomada de consciência”, não é outra coisa senão o habitus, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e

de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas.

Para o autor, não são somente as estruturas sociais as responsáveis por elaborar e reelaborar as práticas dos indivíduos e, conseqüentemente, suas identidades. As estruturas simbólicas também impactam os sujeitos. Para o sociólogo francês, as estruturas mentais não seriam apenas conseqüências das estruturas sociais. O conceito abarca a dimensão individual e simbólica dos fenômenos sociais, neste entendimento o agente interage com a estrutura social, não sendo passivo diante de suas determinações, porém, também não as determina. Assim, as estruturas mentais dos indivíduos apresentam um condicionamento social. As pessoas compartilham umas com as outras, categorias, percepções que orientam suas ações e que dão significado a elas. Esse é o *habitus* do qual o autor fala, um princípio gerador das práticas, das ações em sociedade, base da regularidade de comportamentos estabelecidos pelos sujeitos.

Assim, as condutas são orientadas em relação a determinados fins sem que este processo seja consciente ou que se constitua em uma submissão incontestável às regras. É como se os indivíduos tivessem dentro de si a ideia de que estão em um jogo, onde conhecem as regras, mas não de maneira pré-estabelecida. O agente joga conhecendo o jogo, mas também é capaz de improvisar, criar. Esta conceituação empregada pelo estudioso destaca o lado ativo do agente que, apesar de internalizar as representações da estrutura social, consegue agir sobre elas, não sendo apenas a sua réplica ou resultado das sujeições sociais.

Tendo essa visualização, Bourdieu (2007) destaca o papel do agente e suas estratégias que utiliza dentro das relações que estabelece. Assim, o *habitus* é quem orienta os comportamentos, fazendo com que determinadas formas de ação sejam adotadas, relaciona-se à volatilidade, ao mutável e não tem origem explícita. O *habitus* estabelece modos que podem ser seguidos, e não regras. Ele serve de base para a previsão das condutas, pois se pode agir de determinadas formas em determinadas circunstâncias. Mas isso não significa que o indivíduo faça sempre as mesmas coisas, da mesma forma, já que sujeito pode elaborar novas formas de ação, pode improvisar, e, improvisando, muda a estruturas nas quais está inserido.

Dito isto, podemos pensar as identidades como resultado de múltiplos processos, diversas matrizes culturais como revela Martín-Barbero (1997). O autor percebe o indivíduo inserido em uma rede de mediações, dentre as quais estão os meios de

comunicação. Ele classifica as matrizes culturais como elementos fixados na experiência social dos indivíduos, que são requisitados nas interações sociais, um processo no qual são colocados juntos a novas experiências, novas ações. São atos na vida do sujeito, sejam estes individuais ou coletivos. As matrizes são atualizadas no intercâmbio cultural, na interação social, incluindo o contato com a mídia. Neste constante procedimento, as matrizes culturais se modificam, logo, são fruto das mediações sociais, e, ao mesmo tempo, são elas que mediam as ações dos sujeitos, constituindo sua identidade que, vista por esta perspectiva, está sempre em movimento.

Dentro da realidade brasileira a telenovela pode ser pensada como uma destas forças, pois, como dissemos anteriormente, ela é um canal onde as vicissitudes da nação são narradas, representadas. Sendo assim, é possível pensar as telenovelas como importantes instâncias onde os estigmas – não somente os relacionados à prisão – são trabalhados. Nelas são representados outros grupos estigmatizados como os homossexuais, os migrantes e imigrantes, moradores de rua, profissionais do sexo, os usuários de drogas etc. Em “Insensato Coração” pelo menos dois destes grupos estigmatizados estão presentes nos debates centrais. Um, obviamente, é estigma relacionado à prisão. O outro diz respeito a identidades sexuais. A discussão sobre a homossexualidade e intolerância envolve diretamente muitos personagens³⁶, ganhando uma participação significativa na trama.

Também é considerável o número de personagens que vivenciam em algum grau a experiência prisional. Além de Jonas, cuja história já foi contada, passam pela prisão: Pedro Brandão (Eriberto Leão), acusado injustamente de ser o responsável pela queda do avião que pilotava, ocasionando a morte de sua noiva; Horácio Cortez (Herson Capri), um banqueiro que aplica golpes financeiros; Ismael (Juliano Cazarré), um motorista acusado de tramar assaltos nas casas onde trabalha; Vinícius Amaral (Thiago Martins), jovem que pratica atos violentos contra homossexuais e que é acusado pela morte de um garoto gay e; Leonardo Brandão (Gabriel Braga Nunes), arrivista mau-caráter, que comete vários crimes no decorrer

³⁶ Ao todo são dez personagens envolvidos diretamente com as questões referentes à homossexualidade. No entanto, no site oficial da telenovela não constam as personagens Gilvan e Kátia. A página eletrônica destaca somente oito, sendo: o jornalista homofóbico Kléber Damasceno (Cassio Gabus Mendes); o *promoter* homossexual Roni Fragonard (Leonardo Miggiolin); Araci (Cristiana Oliveira), um detenta considerada a “líder” da prisão e que mantém um relacionamento com Kátia (Lidi Lisboa); Sueli Brito Aboim (Louise Cardoso), defensora dos direitos homossexuais e mãe de; Eduardo Aboim (Rodrigo Andrade) um jovem que se descobre gay ao iniciar um relacionamento com; Hugo Abrantes (Marcos Damigo), professor na mesma faculdade onde estuda; Vinícius Amaral (Thiago Martins), um *Pit Boy* responsável pela morte de Gilvan (Miguel Roncato), funcionário de Sueli e amigo de; Xicão Madureira (Wendell Bendelack), também funcionário no quiosque que Sueli mantém na praia.

da história, inclusive o que motivou a prisão injusta de Norma Pimentel (Glória Pires). A entrada de Norma no cárcere abre espaço para a representação do cotidiano de uma penitenciária feminina, núcleo no qual estão presentes Araci (Cristiana Oliveira), Jandira Mesquita (Cristina Galvão) e Kátia (Lidi Lisboa). É interessante observar a retratação que é feita da realidade das mulheres privadas de liberdade, um fato representativo, pois a história de “Insensato Coração” rompe com o estereótipo da mulher como sendo um ser passivo, dócil e quase nunca relacionado a problemas legais. Ao relacionar tantas mulheres ao contexto prisional, a novela traz à tona uma realidade praticamente ignorada, o encarceramento feminino. Deste modo, torna-se necessário que abordemos como a identidade feminina se insere no cárcere.

4.4 A MULHER DENTRO DO CÁRCERE

As mulheres representam uma pequena fração da população carcerária brasileira. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2014), o sexo feminino corresponde a 6,1% do total de presos no Brasil. Esta porcentagem permanece relativamente estável, entretanto, o número de mulheres encarceradas aumenta ano após ano. Essa “falsa” impressão de estabilização ocorre porque o número de homens presos também segue uma curvatura ascendente. “Ainda que seja a minoria, a média de crescimento populacional carcerário feminino, no último triênio, foi de 32,73%, enquanto a média de crescimento masculino no mesmo período foi de 15,37%” (BRASIL/DEPEN, 2012, sem página *apud*. JHON, 2014, p. 34). Analisando os mesmos dados, Jhon (2014) diz que a maioria das mulheres presas é negra ou parda (61%), e que 65% delas são analfabetas ou não tem ensino fundamental completo. Praticamente um terço dessa população é formada por jovens de 18 a 34 anos.

Gonçalves (*et. al*, 2010) relata existirem estereótipos que circundam as identidades das mulheres presas. Isso porque a visão disseminada enxerga a prisão como um local incompatível à identidade feminina. É como se a feminilidade anulasse na mulher as características “criminosas”. Isso ocasiona uma “invisibilidade” à mulher presa, conseqüentemente, faz com que seus direitos sejam violados, pois existe, a efeito disso, uma ausência da perspectiva de gênero.

No caso do encarceramento feminino, há uma histórica omissão dos poderes públicos, manifesta na completa ausência de quaisquer políticas públicas que considerem a mulher encarcerada como sujeito de direitos inerentes à sua condição de pessoa humana e, muito particularmente, às suas especificidades advindas das questões de gênero. Isso porque, como se verá no curso deste relatório, há toda uma ordem de direitos das mulheres presas que são violados de modo acentuado pelo Estado brasileiro, que vão desde a desatenção a direitos essenciais como à saúde e, em última análise, à vida, até aqueles implicados numa política de reintegração social, como a educação, o trabalho e a preservação de vínculos e relações familiares (RELATÓRIO SOBRE AS MULHERES ENCARCERADAS NO BRASIL, 2007, p. 5).

Cunha (2007) e Costa (*apud.* GONÇALVES *et al.*, 2010) mencionam que essa “invisibilidade” gera reflexões assexuadas. Os estudos, ao analisarem a vida na prisão, o fazem a partir da condição do homem preso, obviamente isso tem haver com a desproporcionalidade do encarceramento de um sexo em relação ao outro, mas, ao privilegiarem um gênero, tais estudos, relegam o outro às sombras. Acentuando esta questão, Oliveira (2009) diz que a invisibilidade ocasiona medidas direcionadas que possam dar mais dignidade à mulher no cumprimento da pena. Uma prova disso é o número ínfimo de presídios projetados para as mulheres. Na maioria dos casos elas são encaminhadas a locais improvisados, adaptados, e não destinados a elas. A autora exemplifica tal configuração ao relatar o caso da jovem colocada em uma cela com vários homens, sendo obrigada a manter relações sexuais. Esse fato chamou a atenção da opinião pública, porém,

[...] na maioria das vezes, as condições sub-humanas vividas por mulheres e homens encarcerados também ficam aprisionadas dentro das celas, longe dos olhos da sociedade. Geralmente, ao abordarem a questão relativa à prisão no Brasil, os meios de comunicação não questionam as bases multicausais da violência e nem os problemas do sistema carcerário atual, como a falta de investimento, o sucateamento e o desrespeito ao ser humano; ao contrário disso, estigmatizam ainda mais os já marginalizados (OLIVEIRA, 2009, p.392).

Na experiência social são atribuídos às mulheres alguns arquétipos, papéis socialmente conferidos ao gênero feminino. Assim, a mulher é percebida como ser que potencialmente desempenhará o papel de mãe, dona de casa, esposa, avó etc. Isso normatiza, oferece uma ordem às identidades de gênero, pois, ao homem são estabelecidos outros papéis. Segundo Pedro e Guedes (2010), a sociedade se estabeleceu como um patriarcado, modelo social no qual cabe à mulher as tarefas domésticas e ao homem os símbolos de força, o trabalho, a “guerra”. Castells (2000) diz que o patriarcalismo é uma das instâncias sobre as quais se estabelecem todas as sociedades contemporâneas. Sua característica é a autoridade,

imposta institucionalmente, do homem sobre mulher e filhos. Completando, citamos Safiotti (1988, p.8 apud. PEDRO; GUEDES, 2010, p.3) quando esta diz que “a sociedade delimita com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem”. Assim, a mulher normal

[...] apresentaria graves defeitos em proporção superior àqueles do homem, porém sua fraca inteligência, frigidez sexual, fraqueza das paixões, dependência, unidos ao sentimento maternal, mantinham-na como uma “semicriminalóide inofensiva”. Ao contrário, aquelas dotadas de erotismo intenso, com sensibilidade sexual superior a das mulheres normais, dotadas de forte inteligência, se revelavam extremamente perigosas; eram as criminosas natas, cujas tendências para o mal eram mais numerosas e variadas que as do homem, algumas prostitutas natas e as loucas (SOHIET, 1989, p. 98, *apud.* OLIVEIRA, 2008, p. 35)

Porém, como já dissemos, as identidades e diferenças estão à prova, não sendo mais fixas, inertes. As marcações identitárias apresentam contornos mais tênues, pois, na contemporaneidade, tanto a mulher como o homem podem, por exemplo, ser o responsável pelo serviço doméstico e cuidar das crianças (sociedade familiar), ou ter a maior renda, o “melhor” emprego (sociedade civil mais ampla). Bobbio (2002) diz que está em marcha uma lenta, mas inexorável, atenuação das desigualdades entre os sexos, que estimula a caminhar no sentido de equiparação dos desiguais. Analisar a condição da mulher presa é de certa forma perceber o rompimento normativo de gênero atribuído à identidade feminina.

Cometer crimes, ser violenta, infringir a lei e as normas sociais não parecem ser papéis compatíveis ao gênero feminino, pois a cristalização de discursos e representações acerca da passividade, delicadeza, modelos de virtude e dos bons costumes, foram muito recorrentes ao longo da história, no que tange à identidade atribuída às mulheres. A assimetria existente entre o feminino e a criminalidade, aponta mais uma vez a inexistência de uma identidade feminina única e estática. O que prevalece são as múltiplas identidades femininas, e os atributos culturais que exercem determinados significados e efeitos para algumas mulheres, não tem a mesma importância para outras (PRIORI, 2011, p.195).

Para Lembruger (1983 *apud.* Hermann, 2013) a mulher apenas sofre uma dupla estigmatização. O primeiro estigma é relacionado à prisão e a todo o processo que já falamos. O segundo é devido à quebra que a mulher “criminoso” impõe ao seu papel social esperado. A mulher seria então uma dupla aviltadora da moral. Este peso que recai sobre sua identidade, desestabiliza seus laços sociais e atrapalha sua reentrada na sociedade. Hermann (2013) expõe que a prisão, em sua tarefa de “suspender” o indivíduo do convívio social, traz um efeito colateral quando suspende também as relações sociais, parentais e familiares. Faz isso

com ambos os sexos, porém a mulher evidentemente tem mais ligações com a família, com os filhos, pois é ela a encarregada disso na ordem social. A perturbação dos laços sociais da mulher se diferencia quando esta é “abandonada” pelo companheiro (Hermann, 2013). De um modo geral, as mulheres recebem menos visitas, tanto de parceiros com também de amigos, filhos, familiares etc. Hermann (2013, p.4) aponta uma série de fatores como causas para este baixo índice de visitas, sendo:

As dificuldades financeiras dos familiares para se locomover até a unidade prisional, pois, sendo em número reduzido, as penitenciárias tendem a estar localizadas em locais distantes das cidades de origem das mulheres presas; os dias e horários de visita, por vezes, são incompatíveis com a disponibilidade dos familiares (acontecem em dias úteis, quando os familiares trabalham); a manutenção da prática de revista humilhante e invasiva, inclusive revista íntima; o ambiente degradante da prisão, considerado pelas próprias presas como local inadequado para receber visitação dos filhos e familiares.

Embora a prisão seja um lugar de suspensão da vida pregressa, segundo Priori (2011) esta instituição recria em seu interior uma “micro-sociedade” com referências e normas específicas e uma dinâmica social própria, mas que não anulam tais aspectos do mundo exterior. Aliás, a estrutura da prisão tende a remontar a vida “comum”, por isso encontramos, naquele universo, escolas, bibliotecas, postos de trabalho (serviço de limpeza, costura, confecção de artesanato), familiares em visita, instituições religiosas etc. De acordo com Priori (2011), nessa “reelaboração” também estão presentes algumas marcações de gênero. Ela cita o uniforme como exemplo, vestimenta que, além do intuito de igualar, homogeneizar os indivíduos, expressaria ainda o sentido de que a mulher precisa ser recatada, discreta e manter o pudor. O fato que descrevemos antes, quando falamos das violações do “eu”, reforça o dito por Priori (2011), pois retirar os possíveis “adereços da identidade feminina” como as joias, os produtos de beleza ou proibir um penteado, significa descaracterizá-la, impedir em algum grau a sua representação como mulher.

Espinoza (2004) relata que as prisões femininas no Brasil surgiram através de organizações religiosas. Essas prisões eram localizadas em conventos onde se buscava resgatar a feminilidade perdida. A finalidade era induzir as mulheres “desviadas” a aderir aos valores de submissão e passividade. Atualmente o poder de “cuidar” dessas mulheres é praticamente todo do Estado, porém, ressalta Espinoza (2004), permanece a necessidade de transformação, pois,

[...] subsiste o intuito de transformá-las e encaixá-las em modelos tradicionais, entendidos de acordo com padrões sexistas. Essa situação acentua a caráter reabilitador do tratamento, que busca "restabelecer a mulher em seu papel social de mãe, esposa, e guarda do lar e de fazê-la aderir aos valores da classe média", naturalizando as atribuições de gênero e reproduzindo a desigualdade no tratamento das presas (ESPINOZA, 2004, p.85-86).

Bourdieu (2012) sugere que as castas constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão estabelecidas entre os gêneros se encontram, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* distintos, sob a forma de *hexis*³⁷ corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, gerando uma classificação de todas as coisas no mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. Butler (2003) indica que o gênero é percebido como uma produção dos corpos sexuais, colocado na perspectiva da performatividade³⁸, o gênero é, assim, coletivo e construído socialmente no discurso, “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (Idem, p. 26). Para a autora, gênero é uma questão política que tenta estabelecer os parâmetros de como homens e mulheres devem se comportar. Baseando-se nos trabalhos de Foucault, a autora diz que a definição dos comportamentos típicos a determinado gênero é um ato de poder. Bourdieu menciona que a dominação dos homens sobre as mulheres se estabelece através de uma “violência simbólica” que:

[...] se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural (BOURDIEU, 2007, p. 47)

O autor completa dizendo que para compreender esta forma de dominação é preciso que se ultrapasse a perspectiva do poder exercido através da força e ou da submissão voluntária do dominado, ou seja, da coerção mecânica e da submissão consciente, livre deliberada, ou até mesmo calculada. Para Bourdieu (2007, p.49-50):

³⁷ O termo *hexis* é originário do latim e refere-se a hábitos e práticas corporais.

³⁸ A autora usa este termo para designar a repetição de atos, gestos e signos, do âmbito cultural, que perpetuam e reforçam a construção simbólica dos corpos masculinos e femininos da forma como estão colocados na sociedade.

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos habitus e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim, a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe.

Assim, para Woodward, os indivíduos são

[...] sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades. A subjetividade inclui as dimensões inconscientes do eu, o que implica a existência de contradições (WOODWARD, 2014, p. 56).

Para a autora, as posições de identidade são formadas pelas posições que o sujeito assume quando este se projeta em alguém ou em um discurso, um processo que pode realizado de forma consciente ou inconsciente. Woodward (2014) ressalta que as pessoas, muitas vezes, fazem escolhas que acreditam serem frutos de sua vontade, mas que na verdade são produzidas de maneira não racionalizada, pelo inconsciente.

Fernandes (2012) destaca o papel da telenovela neste processo, pois, mesmo que o indivíduo não tenha ciência, ele certamente está projetando sua identidade em algum personagem. “Os motivos podem ser muitos, como atributos físicos ou psíquicos, dramas familiares de seu cotidiano ou de conhecidos, posição marginal etc.” (FERNANDES, 2012, p. 72). O autor completa dizendo que o desejo de modificar o destino de um personagem, torcendo por sua felicidade ou infelicidade, diz mais do que a busca por verossimilhança narrativa, traduz a própria identidade e, também a diferença.

A natureza da comunicação que se estabelece entre o público e as telenovelas possibilita a emergência de elementos inconscientes determinantes dos posicionamentos das pessoas. A linguagem da imagem e da emoção utilizada pelas telenovelas permite que aflorem identificações e projeções com as personagens. (...). [Além disso] ajuda a observar, através da análise das semelhanças e diferenças nas leituras, a exigência de regularidades ou de certos habitus de interpretação (JUNQUEIRA, 2009, p. 20 *apud*. FERNANDES, 2012, p.73).

De acordo com o que expusemos até aqui, podemos perceber que a telenovela estrutura-se como um local onde possíveis parâmetros identitários são produzidos e

reproduzidos na tessitura das narrativas. Deste modo, torna-se pertinente verificar como é representada a identidade da mulher presa, o cotidiano dentro de uma prisão feminina e os possíveis sentidos contidos na história.

5. O AUTOR E SUA OBRA TELEFICCIONAL

Esther Hamburger (2000) menciona que a telenovela, apesar de um produto da indústria cultural, é um gênero capaz de provocar efeitos não só na vida doméstica e privada, mas também no âmbito da política e da vida pública. Cita, como exemplo, a novela “O Rei do Gado”, exibida pela Rede Globo no ano de 1996, que inseriu na agenda social o debate a respeito das questões que envolvem a reforma agrária. Dito de outra forma, este gênero ficcional, em seu formato narrativo que capta o cotidiano, suscita discussões referentes às demandas e dilemas latentes no interior de uma sociedade.

Ao tematizar assuntos como violência contra a mulher e a infidelidade feminina, como O Rei do Gado, homossexualismo (Vale Tudo, A Próxima Vítima, entre outras), inseminação artificial (Barriga de Aluguel) ou transplante de coração (Corpo a Corpo), os telespectadores demonstram que estão conectados ao mundo exterior. Mais do que simplesmente afirmar posições sobre assuntos polêmicos, as novelas provêm um repertório por meio do qual telespectadores mobilizam seus repertórios pessoais em termos que são reconhecíveis publicamente. E se inteiram e posicionam em relação ao que se configura como agenda do momento (HAMBURGER, 2000, p.42)

Neste capítulo discorreremos sobre algumas características da telenovela “Insensato Coração”, abordando as características que Gilberto Braga impõe a suas obras, nas quais encontramos personagens femininos fortes e que, geralmente, estão no centro das ações. As críticas sociais e a emergência de temas tabus também são outros aspectos empregados pelo autor em suas tramas, exemplo disso é a abordagem sobre o aprisionamento feminino nesta telenovela. Temáticas como essa proporcionam que o telespectador tome conhecimento sobre uma realidade marginalizada e relegada ao esquecimento e proporcionam também uma abertura para que se discuta essa questão, acarretando possíveis desdobramentos políticos. Por fim, falamos do romance-folhetinesco, fazendo uma ponte entre este gênero literário e as telenovelas.

5.1 BREVE VOO SOBRE INSENSATO CORAÇÃO

A novela de Gilberto Braga e Ricardo Linhares³⁹ foi ao ar no dia 17 de janeiro de 2011, ocupando o horário das 21 horas até o dia 19 de agosto do mesmo ano. Logo no primeiro capítulo, a narrativa apresenta como cenário um avião, o casal protagonista⁴⁰, um terrorista (ex-presidiário), algumas mortes e muita ação. A novela começa “como um filme de ação”, assim classifica Mauricio Stycer⁴¹, crítico de TV. Pallottini (1998) nos esclarece que o primeiro capítulo de uma produção teleficcional deve “agarrar” o público e, para isso tem de ser: interessante; movimentado e; informativo, tudo de uma vez só. A autora fala também que o capítulo inicial pode apresentar o contexto ao público de duas maneiras, uma é exibindo o máximo de tramas e subtramas possíveis e mostrar, paulatinamente, o tema que cada uma vai desenvolver e, a outra forma, é expor, quase que exclusivamente, a temática central, deixando o público ciente do que a história reserva e o que dela ele pode esperar, estando “Insensato Coração” dentro deste segundo quadro. O capítulo inicial também expõe um elemento que iria tangenciar a narrativa, a prisão. Somente com Norma, a instituição se faz presente em 74 capítulos, ou seja, 40% da novela. Essa participação aumenta se levarmos em conta os outros personagens que passaram pelo cárcere, incluindo o protagonista Pedro Brandão (Eriberto Leão).

³⁹ Insensato Coração apresenta como autores a dupla Gilberto Braga e Ricardo Linhares, além de outros colaboradores (Ângela Carneiro, Fernando Rebello, Izabel de Oliveira, João Ximenes Braga, Maria Helena Nascimento e Nelson Nadotti), porém, como analisa Lisandro Nogueira (2002), nas telenovelas que Gilberto Braga assina, mesmo havendo uma coautoria, é ele quem gerencia o processo, é quem escreve a história dos personagens principais e que dá “a palavra final”. “A revisão, ou supervisão de todo o processo, faz de Gilberto Braga o líder de um grupo de escritores que escreve a telenovela. Os colaboradores têm um líder supervisionando todo o processo de criação e atuando também como autor-produtor” (NOGUEIRA, 2002, p. 88). Por este motivo, ao analisarmos os aspectos que se ligam à autoria, citamos apenas Gilberto Braga como referência.

⁴⁰ Compartilhamos da conceituação exposta por José Roberto Sadek (2008, *apud* FERNANDES, 2012) na qual considera protagonista como aquele personagem que é o principal motor da história, no qual se concentram as ações e, a partir dele, muitas delas são desencadeadas. Segundo o autor, este tipo de personagem pode ser “um herói, um trapalhão, uma mulher sensual, um bandido, um solitário ou uma executiva” (SADEK, 2008, *apud* FERNANDES, 2012). O protagonista tem uma história própria, sua constituição é mais esmerilhada, é criado e preparado com profundidade. Fernandes (2012) destaca que nas novelas atuais o protagonismo está cada vez mais diluído entre os personagens. Em Insensato Coração, quando consultado o site da telenovela, pode-se verificar uma lista onde aparecem os personagens em uma ordem que acreditamos ser baseada na “relevância” destes dentro da trama. Nesta listagem Norma Pimentel aparece em primeiro lugar, seguida por Leonardo Brandão, Marina Drumond e Pedro Brandão.

⁴¹ O jornalista e crítico de TV do site UOL, Maurício Stycer (2011) escreve que o primeiro capítulo de “Insensato Coração” foi repleto de ação, diferente do que comumente é feito, que segundo Stycer, é “como exibição de coleção em desfile de moda – uma rápida apresentação de todas as atrações do mostruário sem forçar o público a fixar o olho em nenhuma”. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/critica/2011/01/18/insensato-coracao-comeca-como-filme-de-acao.jhtm>>. Acesso em janeiro de 2015.

A história de 185 capítulos tinha como casal protagonista os atores já mencionados Eriberto Leão e Paola Oliveira, vivendo Marina Drumond. Os dois se conhecem em um avião após impedirem a tentativa de Jonas (Tuca Andrada) de derrubá-lo. O ato suicida é originado pela injusta condenação que este homem sofrera. O casal se apaixona ali mesmo no avião, porém, vivem dias difíceis quando Pedro, que é piloto de uma companhia de táxi-aéreo, é acusado de ser responsável por uma queda onde era ele quem pilotava. Entretanto, o acidente é criminoso, foi causado por uma sabotagem esquematizada por seu irmão, Leonardo Brandão (Gabriel Braga Nunes), um arrivista, que engana a solitária enfermeira Norma Pimentel (Glória Pires). A história de “Insensato Coração” vai girar basicamente em torno deste quarteto, onde o casal sofre todos os tipos de provações até ficarem juntos, mas não antes de provarem a inocência de Pedro. Já Leonardo circulará por vários núcleos em sua tentativa de ascensão social de uma maneira ilícita. Norma, como veremos na etapa de análise, perseguirá a sua vingança desde o momento em que é presa, sendo acusada de um crime que não cometeu.

Pretendendo aplicar um formato novo, Gilberto Braga e Ricardo Linhares empregam uma dinâmica diferente à telenovela, o que Maurício Stycer (2011) classifica como um “ritmo que lembrou seriados americanos”, onde se mantém um grupo de personagens fixos, orbitados por outros que entram e saem da história. Como o próprio Linhares relata:

Esta era a proposta da trama, a sinopse foi criada assim. Eu sempre quis escrever uma novela em que personagens fixos contracenassem com participações. Como na vida. Quantas pessoas passam por nós, convivem algum tempo, marcam ou não nossas vidas, e depois nunca mais as reencontramos? Por que na novela temos que acompanhar todos os personagens do início ao fim? Às vezes, a trama de um núcleo já acabou, mas os atores ficam até o final, sem história. Eu e o Gilberto optamos por fazer com que eles saíssem da novela quando se esgotasse a sua função. Nos seriados americanos, esse recurso é super comum. Atores entram e participam de 2 ou 3 episódios e depois vão embora; alguns voltam 10 episódios depois e somem novamente. O público entende a dinâmica. Na novela, provocou polêmica: houve quem visse uma novidade, houve quem reclamasse que esse formato não dava tempo de gerar empatia com os personagens novos. O nosso público está cada vez mais conservador e imediatista, quer a trama mastigadinha para entender. Uma novela ousada, inteligente e sensacional como “O Casarão”, do Lauro César Muniz, que se passava em 3 épocas simultâneas, jamais poderia ser feita hoje. O espectador ficaria confuso. Enfim, eu fiquei feliz por ter podido experimentar. E considero o saldo positivo. Gilberto e eu nunca pretendemos revolucionar a telenovela. Acho que isso não existe. Mas quisemos contar aquela trama desta maneira específica. A venda da novela para outros países tem sido excelente (RICARDO LINHARES, 2011).

Essa “experimentação” foi, talvez, responsável pelos índices oscilantes durante a trama⁴² como sendo uma das causas que impediriam a novela de obter números melhores de audiência. Como coloca a jornalista Patrícia Kogut:

Gilberto Braga e Ricardo Linhares, anunciaram numerosas marés de participações. Com isso, a história receberia injeções constantes de movimentação. Mexer na estrutura de um folhetim é uma experimentação válida que, porém, até aqui não se justificou. Passados mais de três meses do lançamento, a impressão que se tem não é de dinamismo. Falta respeitar o que é praticamente um axioma: toda novela tem de ter uma história principal para prender a atenção. Seja qual for a de "Insensato coração", ela ficou diluída neste entra e sai de subtramas tão generalizadas que se tornaram prevalentes (PATRÍCIA KOGUT, 2011).

Mas, como a própria jornalista aponta em uma matéria que publicara logo no início da telenovela⁴³, trata-se de experimentar novas formas de narrar. Falando sobre as mudanças na estrutura da telenovela, Rocha e Silva (2012, p.202) dizem que “nem sempre essas práticas se fazem notar de modo evidente e imediato. Mudanças socioculturais não acontecem “da noite para o dia”. Novos hábitos surgem com novas gerações e desafiam as TV’s a incorporá-los em suas produções”.

Outra característica de “Insensato Coração” é a intertextualidade⁴⁴ contida na narrativa. De acordo com Jenny (1976, *apud* BALOGH, 2002), o termo pode ser entendido como um trabalho de modificação e absorção de vários textos organizados por um texto centralizador que conserva a direção do sentido. Completando, pode-se dizer que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 1969 *apud* ROCCA, 2014, p.56). Balogh (2002) observa que a terminologia não se aplica

⁴² A jornalista da revista VEJA, Carol Carvalho, na matéria intitulada “‘Insensato Coração’: pane no realismo”, descreve alguns motivos que explicariam a baixa audiência da telenovela. Um deles é a ausência de um fio condutor na história dos personagens, que apresentariam uma trajetória errática. Para a jornalista, somente Norma segue um trajeto coerente dentro da trama. Na mesma publicação a jornalista expõe os números do IBOPE. Segunda ela, a novela de Gilberto Braga apresentou audiência menor que suas antecessoras: “Passione” e “Viver a Vida”. A média dessas novelas era de 35 pontos, enquanto “Insensato Coração” oscilava entre 32 a 35 pontos. O conteúdo completo desta matéria está disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/insensato-coracao-a-pane-do-realismo>>. Acesso em janeiro de 2015

⁴³ Em matéria “Crítica: Insensato Coração e novelas em transformação”, publicada em 13/02/2011, Patrícia Kogut comenta a organização adotada por Gilberto Braga e Ricardo Linhares em Insensato Coração. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2011/02/critica-insensato-coracao-novelas-em-transformacao-362311.html>>. Acesso em janeiro de 2015.

⁴⁴ Mikhail Bakhtin (1999) chama de dialogismo a referência, ou absorção, de um elemento discursivo por outra obra. Tal fato acontece quando um autor referencia textos, imagens ou sons, de outros autores, ou até de si mesmo, com o intuito de complementar ou agregar sentido ao que é expresso.

somente aos textos, mas sim a vários gêneros operando e friccionando no interior de uma obra. A TV, com sua configuração, exprime bem este conceito, pois é capaz de cooptar e transformar praticamente tudo o que se insere no campo cultural. Balogh (2002) menciona que Gilberto Braga é hábil em trabalhar com intertextualidade, termo correlato à adaptação, citação, paródia e decalque. Como exemplo, cita a novela “Vale Tudo” onde o autor, admirador da arte cinematográfica, cria um *alter ego* na figura do mordomo da casa dos Roitman e, através dele, cita vários filmes que ele utiliza como referência ao criar várias cenas

De acordo com Rocca (2014), os autores de “Insensato Coração” prometeram um diálogo com outros gêneros e obras, que seriam aplicados tanto na trama principal como nas subtramas. O nome da telenovela, por exemplo, teria sido inspirado na música “Só louco”, uma homenagem feita por Gilberto Braga a Dorival Caymmi. Já o site MDEMULHER e o crítico Maurício Stycer destacam outros intertextos⁴⁵. Um exemplo pode ser encontrado na trama que envolve os personagens Teodoro Amaral (Tarcísio Meira) e Gisela (Ângela Vieira). O Casal se conhece no aeroporto e, entre as viagens que fazem, vai estabelecendo um relacionamento que chega ao fim quando Teodoro decide visitar a casa da moça de surpresa e acaba descobrindo que ela é casada. A referência vem do filme norte-americano “*Up in the Air*” (Amor Sem Escalas) de 2009, com os atores George Clooney e Vera Farmiga. O emprego de Ryan (George Clooney) é demitir os funcionários das empresas que o contratam e, em seu trabalho, ele cruza o país rotineiramente, conhecendo a executiva Alex (Vera Farmiga) em uma de suas viagens que, assim como ele, passa quase todo o tempo viajando. Os dois decidem estabelecer encontros casuais que acontecem quando estão partindo ou chegando à mesma cidade. Entretanto, Ryan resolve surpreender Alex indo à sua casa e quando ela abre a porta, o rapaz constata que a mulher é casada e tem filhos, motivo que os faz encerrar os fortuitos encontros. Rocca (2014) ressalta a ideia inicial dos autores de

⁴⁵ O site MDEMULHER lista três filmes nos quais Gilberto Braga e Ricardo Linhares provavelmente buscaram referências para algumas histórias. A primeira produção listada é (*Up in the Air*), que usamos como exemplo. Outro filme citado é *An Affair to Remember* (Tarde demais para esquecer) de 1957. A novela teria feito uma referência ao longa-metragem na trama de Pedro Brandão (Eriberto Leão) e Marina Drumond (Paola Oliveira), onde o rapaz, apresentando uma deficiência física, tem vergonha da amada. A última produção citada pelo site seria *Cactus Flower* (Flor de Cactus) de 1969, adaptada na história de Dayse (Isabela Garcia) e Beto (Petrônio Gontijo), na qual ele pede à sua secretária, que o ama em segredo, que finja ser sua mulher. Disponível em: <<http://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/minha-novela/tramas-romanticas-de-insensato-coracao-fazem-releituras-de-classicos-do>>. O blog do crítico de televisão Maurício Stycer traz mais duas referências. A primeira se encontraria na cena em que André Gurgel (Lázaro Ramos) descobre ter câncer nos testículos depois de transar com uma médica. Essa seria uma referência à série americana *Queer as folk* (Os Assumidos). Outra produção identificada pelo jornalista/crítico é a que Norma Pimentel confina Leonardo Brandão a um pequeno quarto onde aplica a ele todo o tipo de humilhação. Uma citação ao filme argentino *El Secreto de Sus Ojos* (O segredo dos seus olhos) de 2010. Disponível em: <<http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/tag/queer-as-folk/>>. Acesso em janeiro de 2015.

“Insensato Coração”, que pensaram a novela de uma maneira na qual as diversas subtramas fossem independentes, ou seja, seus enredos não dependeriam de outros para terem sentido e continuidade.

Observa-se também em “Insensato Coração” uma intertextualidade com pelo menos uma obra literária: “O Conde de Monte Cristo”, do romancista francês Alexandre Dumas. Rocca (2014), em sua pesquisa, realizada no âmbito da Literatura Comparada, constata as proximidades entre o texto de Dumas e a subtrama de Norma. Entretanto, a adaptação da obra do escritor francês tem uma particularidade, o romance-folhetinesco escrito em 1844 ganha uma releitura em “Insensato Coração”. Como expusemos no primeiro capítulo, a telenovela brasileira tem como uma de suas características a busca por retratar a realidade e, deste modo, os autores de “Insensato Coração” adequam a obra de Dumas à sociedade brasileira contemporânea. Balogh (2002) nos ampara nessa constatação ao mencionar que, além da transposição do texto de um veículo para o outro, há também a submissão da obra às especificidades de cada meio. Isso também demanda uma detecção de como tal transposição será recepcionada. No caso, segundo Balogh (2002), pesquisa-se as expectativas do público sobre determinada história adaptada à televisão.

Rocca (2014) classifica a fuga de Horácio Cortez (Herson Capri) como outro ponto de intertextualidade em “Insensato Coração”, porém desta vez Gilberto Braga teria feito uma menção à outra novela de sua autoria, “Vale Tudo”. O corrupto banqueiro vivido por Capri, depois de ter sido acusado de vários crimes, embarca em um avião na tentativa de fugir do país. Estando prestes a decolar, Horácio dá uma “banana” para o país, uma alusão à mesma cena realizada por Reginaldo Faria que interpretava outro banqueiro corrupto que foge do Brasil após ser considerado criminoso. A diferença é que Horácio Cortez não obtém o mesmo êxito, seu avião é parado na pista e ele vai preso. A intenção de Gilberto Braga e Ricardo Linhares era a de mostrar que a justiça brasileira não é mais a mesma, nas palavras de Linhares:

A situação é diferente. A intenção é mostrar que o Brasil mudou e, agora, os corruptos e ladrões, mesmo sendo poderosos, não estão mais impunes. Foi um gesto emblemático, que entrou para a história da telenovela. E usamos aqui para mostrar o amadurecimento político do país (RICARDO LINHARES, 2011)⁴⁶.

⁴⁶ Entrevista concedida por Ricardo Linhares ao jornal Extra em junho de 2011. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/insensato-coracao-ao-tentar-fugir-do-pais-cortez-repete-inesquecivel-banana-feita-por-marco-aurelio-ao-sair-do-brasil-em-vale-tudo-1948855.html>> Acesso em janeiro de 2015.

Rocca (2014, p. 55), ao analisar a cena desenvolvida em “Insensato Coração”, diz que “Gilberto Braga mantém o caráter de denúncia e crítica social, que costuma desenvolver em suas tramas”, o autor fundamenta seu argumento na entrevista concedida pelo teledramaturgo, na qual, ao ser indagado a respeito da novela abordar as mazelas sociais: “A intenção é esta sim, retratar a realidade, entretendo o público”⁴⁷. (BRAGA, 2011, *apud*. ROCCA, 2014, p. 55). As críticas sociais são umas das características das obras de Gilberto Braga, e é sobre isso que discorreremos no subcapítulo seguinte.

5.2 AS MULHERES E A CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE GILBERTO BRAGA

Gilberto Braga começou sua trajetória como romancista adaptando obras como Helena, de Machado de Assis, Senhora, de José de Alencar e A escrava Isaura, de Bernardo Guimarães. O romancista fazia parte de uma nova safra de autores e teve a incumbência de escrever romances que trouxessem prestígio ao gênero televisivo tido como menor. As produções obtiveram sucesso com altos índices de audiência (NOGUEIRA, 2002) (ORTIZ; 1998) e isso possibilitou que Braga alcançasse voos mais altos, como escrever uma telenovela para o horário nobre. Lisandro Nogueira (2002) escreve que a principal característica da primeira fase⁴⁸ do autor são as adaptações que ele faz da literatura, uma distinção aprendida com os mestres do ofício como Janete Clair. Outro ponto fundamental da obra do dramaturgo são as suas personagens femininas. De acordo com Nogueira (2002), a partir de “Dancin’ days”, Gilberto Braga atualizou suas personagens femininas, visando adequá-las ao novo contexto político e cultural.

O que acontece é que, a maioria das telenovelas produzidas na América Latina, conserva as mulheres numa posição subalterna, não se importando, ou não percebendo, um processo de modernização (NOGUEIRA, 2002). Sendo assim, Gilberto Braga é hábil em captar as transformações identitárias.

⁴⁷ Trecho da entrevista concedida por Gilberto Braga à TV Globo, em 2011, cedida pelo CEDOC. (cf. anexo IV) (Nota do autor).

⁴⁸ O autor Lisandro Nogueira (2002), ao discorrer sobre a história e particularidades de Gilberto Braga no livro O autor na televisão, considera os anos entre 1975 a 1978 a fase inicial do autor.

O lastro renovador da personagem feminina na telenovela brasileira, vislumbrando nos limites, é uma característica que Gilberto Braga vai construir ao longo de sua obra. Em seguida, vieram personagens femininas ainda mais buriladas, no intento de mostrar a dualidade e assim reforçar e estimular novos comportamentos (NOGUEIRA, 2002, p. 127).

Ainda de acordo com Nogueira (2002), na obra de Gilberto Braga, pode-se perceber um “estilo”, que é formado centralmente pela presença de questões ligadas à identidade feminina e aos problemas de ética. O dramaturgo busca “inserir, corriqueiramente em suas novelas, personagens que se debatem com a consciência moral” (NOGUEIRA, 2002). De certa forma, é o que acontece com a personagem Norma de “Insensato Coração”, que emprega questões morais mesmo havendo em sua história elementos do melodrama. De fato, as obras do novelista não os descartam, segundo o próprio Gilberto Braga, suas novelas usam como base os clichês melodramáticos (NOGUEIRA, 2002), porém, “seus personagens são divididos em cínicos e autênticos, atualizando o embate entre bons e maus, que se veem oscilando numa turbulência de dúvidas, medos e ansiedades diante das atitudes a tomar no seu cotidiano” (NOGUEIRA, 2002, p. 133). Pallotini (1998) aponta a disputa entre ricos e pobres nas novelas do autor, que não foge ao binarismo, mas que também não deixa de se posicionar criticamente.

Trazendo esse debate para o nosso trabalho, podemos dizer que a personagem Norma Pimentel vive esse conflito entre o bem e mal. Mas, ao mesmo tempo, em sua busca por vingança, se mostra complexa, com múltiplos sentimentos e com o comportamento não fixado em nenhum destes polos. Arriscamos dizer que Gilberto Braga coloca a identidade de Norma na “fronteira” (SILVA, 2014). O trabalho com personagens mais lapidados só se torna possível quando a narrativa traz à baila temas considerados tabus, pois são estes personagens os porta-vozes dos comportamentos tabus e terminam estimulando o debate (NOGUEIRA, 2002). Em “Insensato Coração” dois temas mais “delicados” emergem com relativa importância: A homossexualidade e o encarceramento e suas consequências na vida dos indivíduos. Gilberto Braga labora com essas temáticas em um momento em que elas estão no centro dos debates sociais. Os representantes dos direitos homossexuais estão empenhados na luta pela igualdade, pela não violência contra a comunidade LGBTTT⁴⁹, pela queda de preconceitos etc. A sociedade brasileira também discute o que fazer com a quarta maior população carcerária do mundo, quais as medidas para reverter o processo de crescimento

⁴⁹ LGBTTT é a sigla para: Lésbicas; Gays; Bissexuais; Travestis; Transexuais e; Transgêneros. Embora represente somente seis, ela serve como referência a todas “orientações sexuais” minoritárias.

existente, principalmente entre as mulheres. Ora, se considerarmos que abordar a prisão na televisão já é algo difícil, exibir uma penitenciária feminina e o cotidiano desta instituição é com certeza uma ação muita mais arriscada.

Nogueira (2002, p.46) cita a novela “Corpo a Corpo” como exemplo da “mão” do autor. Ele diz que a história “consolida o estilo de Gilberto Braga de trabalhar com o olhar fixo na realidade social e suas rápidas mudanças e, ao mesmo tempo, equilibrar suas histórias na estrutura básica do melodrama”. Porém, esta é uma linha tênue já que o público pode não assimilar bem as discussões que os personagens trazem à tona. Na novela antes citada, Gilberto Braga recebeu críticas pelo caráter progressista da personagem Eloá (Débora Duarte). Várias cartas, escritas inclusive por mulheres, pediam que a personagem fosse “contida”, e que para isso deveria surgir um “homem forte” capaz de tal ação (NOGUEIRA, 2002). Assim como Nogueira (2002), pensamos que Gilberto Braga oferece, em sua obra, uma atualização do contexto sociocultural brasileiro, porém, parte do público reage e reivindica uma manutenção dos padrões vigentes. Outro exemplo de conservadorismo por parte do público pode ser verificado na novela “Corpo a Corpo”, na qual a audiência não recebeu bem o relacionamento entre Sônia Rangel (Zezé Mota), negra, e Cláudio Dantas (Marcos Paulo), branco, o que decepcionou o autor, que queria engendrar na sociedade brasileira o debate sobre o racismo (NOGUEIRA, 2002).

No desafio de trazer para telenovela temas que não costumam visitá-la, Gilberto Braga encontrou em Dênis Carvalho um parceiro disposto a modernizar o gênero. O diretor mostra seu posicionamento ao dar a seguinte entrevista:

Se o Gilberto mantém o seu estilo e procura acrescentar algumas novidades, em termos de direção essa proposta se repete. Que a telenovela é feita em ritmo industrial, todos sabem. Mas não será possível introduzir novos elementos, mesmo dentro dessa loucura diária? (BOLETIM..., 1984 *apud*. NOGUEIRA, 2002, p. 48).

Dênis Carvalho, na mesma entrevista, fala que em seu trabalho pretende valorizar mais o ator fazendo com que os personagens existam de verdade e, de acordo com Nogueira (2002), valorizar a ator significa caminhar junto com Gilberto Braga na tentativa de amenizar os tipos estereotipados, comuns na telenovela. Olhando por determinado ângulo, é o que a dupla tenta fazer com a personagem Norma quando atribuem a ela uma personalidade que muda ao decorrer da história, uma identidade ambígua, que começa demarcada no polo da

ética e ao longo da trama varia entre imoralidade, maldade, compaixão, paixão, amor, ódio e arrependimento.

Inserir questões sociais nas telenovelas é também atentar para as características de um produto comercial. No caso de Gilberto Braga, trata-se de empregar determinados temas sob a lógica do veículo (televisão) e do gênero, buscando enquadrá-los dentro das expectativas do público, mas oferecendo uma discussão de fundo, onde “a modernidade e a ousadia no tratamento de temas polêmicos de nossa sociedade convive com uma revisão inteligente dos clichês de sempre” (BALOGH, 2002, p.175), Exemplificando com a telenovela “Vale Tudo”, a autora diz que o tema central é a decadência geral dos valores e costumes em todos os âmbitos da sociedade, mas que a trama apresenta os chavões da traição amorosa e profissional, flagrantes de adultérios, a grande malvada etc. Sobre essa novela, Gilberto Braga diz que teve a “inspiração” para criá-la em uma discussão familiar, quando alguns parentes criticaram seu tio, um delegado de polícia, por não ter “aproveitado as chances” de se tornar rico, pela via da corrupção. Braga relata que a telenovela surgiu da subversão dos valores contida nesta conversa de família.

Ainda sobre “Vale Tudo”, fica visível o conflito entre classes, e, principalmente, a dominação dos ricos sobre os pobres, onde os primeiros sempre saem impunes das ações nefastas que praticam, restando aos perversos mais desvalidos a prisão. Isso pode ser verificado na emblemática cena em que Marcos Aurélio (Reginaldo Faria), depois de aplicar golpes financeiros, foge dando “bananas” para o país, em uma clara crítica à formação da sociedade brasileira, onde quem tem dinheiro fica impune. O tema homossexualismo também esteve presente nesta novela e, segundo Gilberto Braga, a discussão foi muito bem recebida. Sua intenção era debater a divisão de bens quando, em uma relação homoafetiva, um dos integrantes morre. Ainda segundo ele, as pessoas o paravam na rua para pedir que a personagem lésbica não terminasse sozinha, e tivesse uma “namorada” (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Outra novela citada por Balogh (2002) é “O Dono do Mundo”, cuja abertura faz referência à clássica cena do filme “O Grande Ditador” (*The Great Dictator*) de Charles Chaplin, na qual o ator manipula o globo terrestre como um brinquedo, dando margem a uma série de associações com obras que tratam das questões mais instigantes ligadas ao poder. Porém Gilberto Braga exagera nos traços de mau-caratismo que dá ao seu personagem protagonista, algo que incomoda a audiência.

Ao que parece, o povo brasileiro já estava completamente farto dos exemplos de mau-caratismo, corrupção, desrespeito e negligência em sua própria vida cotidiana, para ter estômago suplementar para suportar a reiteração desse mundo na trama ficcional. A contundência da telenovela trouxe um espelho demasiado indesejável dentro de uma realidade carregada de nuvens negras e dentro de uma disputa de programação em que o SBT descobria o filão barato das tramas mexicanas (BALOGH, 2002, p.177-178).

Na entrevista que concede sobre sua trajetória, o próprio Gilberto Braga admite o “erro” contido na narrativa:

O *Dono do Mundo* foi uma confusão danada. A primeira semana da novela foi a melhor coisa que já fiz na vida. Acho a história muito forte, embora totalmente errada como novela de televisão, porque era cruel, muito penosa para o telespectador. Era uma história séria sobre luta de classes, pobre levando porrada e não tendo como se defender. A audiência começou a cair, e eu tive que mudar isso. Ficou uma bela porcaria. Mais para frente, melhorei um pouquinho. Foi uma novela problemática, que entrou com grande qualidade e sem nenhuma aceitação popular. Eu perdia ponto para a novela mexicana *Carrossel*, exibida para o SBT (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Gilberto Braga ainda analisa o motivo da rejeição por parte do público e, em suas palavras, a trama tinha como “vilão” o médico Felipe Barreto (Antônio Fagundes), que faz uma aposta com um amigo de que tiraria a virgindade da namorada de um funcionário, a “heroína” da história, Márcia (Malu Mader), e uma semana depois consegue. A equipe fez uma pesquisa na qual constatou a simpatia do público das classes C e D pelo vilão e antipatia pela “heroína”. Este telespectador acreditava que o médico estava em seu papel como homem, e a moça estava errada por ter cedido às investidas de Felipe, ou seja, houve uma inversão do que Gilberto Braga tinha imaginado. Ele também menciona que o pano de fundo da novela era crueldade da elite brasileira para com o povo, o que incomodou bastante o telespectador. Perguntado se há alguma ligação entre “Vale Tudo” e “O Dono do Mundo”, ele responde que “sem dúvida. Só acho que, em “O Dono do Mundo”, pesei a mão na crítica social e paguei por isso. Em televisão, é preciso pegar um pouco mais leve” (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Na visão de Balogh (2002), além dos aspectos temáticos, de linguagem e de produção, a telenovela pode nos dar sinais sobre o que se passa no imaginário do público. Em relação aos temas complexos, um exemplo oposto pode ser encontrado na novela “O Rei do Gado”, de Benedito Rui Barbosa, que conseguiu engendrarlos na sociedade de forma “agradável”. A produção tratava das questões ligadas à Reforma Agrária, uma temática espinhosa, que pululava nos debates políticos em meados da década de 1990 (ANDRADE,

2003). A novela, por tratar das questões ligadas ao campo, pode ser entendida como uma alternativa à desilusão, ao cansaço com as mazelas urbanas tão retratadas no decênio anterior, analisa Balogh (2002). Concomitantemente, instigou uma reflexão sobre este problema nacional, tendo grande responsabilidade na popularização desta causa.

A telenovela e a ficção televisiva em geral (minissérie, seriado, caso especial, também chamado unitário) estão aí e, pelo próprio formato do gênero - figurativo por excelência, conseguem, de maneira muito mais ágil, expor conceitos e caminhar com êxito no sentido da persuasão da população em geral. Quem, depois de Rei do Gado, não haverá de saber o que são terras devolutas, terras improdutivas etc. (BACCEGA, 2007, p.8)

Com isso, podemos perceber que inserir determinadas questões na telenovela é um processo complexo. Como menciona Balogh (2002), o autor de telenovela está constantemente sobre o crivo de um permanente censor, o público. A nosso ver, “Insensato Coração” arriscou em representar a realidade de uma prisão feminina, ao trabalhar com as questões sobre a homossexualidade e as agressões físicas e morais que essa comunidade sofre e também ao organizar a narrativa dentro de uma nova lógica, com suas subtramas independentes e dinâmicas.

5.3 FOLHETIM: DOS JORNAIS À TELENÓVELA

Segundo Marlyse Meyer (1996), o folhetim, ou *le feuilleton*, nasceu na França, no ano de 1836. A “ficção em fatias” ganha os rodapés das capas dos jornais, antes dedicadas a múltiplos conteúdos. Porém o gênero ainda não detém uma forma capaz de cativar o público. Mas, aos poucos, o folhetim vai se elaborando e em 1840 a “receita está no ponto” de acordo com a autora. Essa é a grande estratégia para conseguir novos assinantes e cativar os já estabelecidos. “Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim ‘folhetinesco’ de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval, Ponson du Terrail, Montépin etc.” (MEYER, 1996, p.59). De acordo com Costa (2000), o folhetim nasce no alvorecer da indústria cultural, no momento em que o capitalismo urbano se desenvolvia. Sua forma essencialmente ficcional e seriada, baseada na ação e no melodrama, é capaz de prender a atenção de inúmeros leitores. O folhetim é dirigido para um público amplo e

indiferenciado, que abarca pessoas de ambos os sexos, diferentes idades, classe social ou poder aquisitivo.

Meyer (1996) relata que o folhetim apresenta três períodos: A fase inicial (1836 a 1850), onde surgem os grandes romancistas e as histórias de aventuras que arrebatam o público; a segunda fase (1851 a 1870), na qual aparecem os personagens cíclicos, ou seja, aqueles que voltam em novos romances, e o *fait divers*, o relato romanceado do cotidiano real e; o último período (1870 a 1914), que tem o naturalismo como marca. Os personagens incríveis, as grandes aventuras vividas em cenários deslumbrantes e longínquos, davam lugar à narrativa do cotidiano comum, as vicissitudes das pessoas reais.

“[...] fechou-se um ciclo histórico e um modo de fazer folhetinesco que visto que o romance-folhetim que ressurgiu das cinzas da guerra franco-alemã não mais se ocupou da miséria excessivamente escancarada, e nem de estripulias exageradamente fantasiosa para esconder a realidade circundante, como também não deu espaço para os heróis, como Rodolfo, ou super-heróis como Rocambole. O relatório tornou-se mais verossímil, e os personagens simples vítimas. Nas pegadas do naturalismo que começava a ser modo, o gênero aboliu o sobrenatural (apenas a Providência era aceita) para dar lugar às cenas da vida ao natural (NADAF, 2002, p.37).

Com essa nova estrutura, o gênero se manteve basicamente até a primeira década do século XX, quando começam a surgir novas mídias que vão absorvê-lo, fazendo com que o folhetim literário se esvaia. Segundo Meyer (1996), o melodrama e o folhetim invadem o cinema e também vão constituir as matrizes da radionovela e, conseqüentemente, da telenovela. A autora fala que “pela mediação da mesma radionovela, o folhetim é fundamento da telenovela, essa grande criação narrativa da América Latina” (Idem, p. 386). Ela também se pergunta se a telenovela não seria a “tradução” atualizada de um velho gênero recontada através de novos veículos? Meyer (1996) observa que este se constitui em um novo produto, não mais aquele do cinema, dos jornais, do teatro, nem romance, mas no qual encontra-se o de sempre:

A série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura alucinante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até na cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída tanto pelo “como” quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas (MEYER, 1996, p.387).

E sempre, neste produto novo, se fazem presentes os antigos temas como gêmeos, trocas, usurpações de fortuna ou identidade, ou seja, tudo o que pode ser encontrado na trajetória do folhetim. “Até a sua distribuição em horários diversos, correspondendo a modalidades folhetinescas diferentes: aventura, comicidade, seriedade, realismo. Sempre de modo a satisfazer o patrocinador” (MEYER, 1996, p. 387). A autora expõe que no realismo da terceira fase, encontramos o mesmo realismo presente na telenovela e, por isso, localizamos em sua narrativa a representação de “ricos” e “pobres”, assim como eram retratados na realidade da Paris do final do século XIX, a mesma Paris que foi substituída nas telenovelas pela Zona Sul do Rio de Janeiro e os Jardins de São Paulo. “Displicência e *nonchalance* que embelezam e escamoteiam os “vale-tudo”, mundo ideal, sonho de ascensão social para os remediados e menos remediados que assistem à novela” (Idem, p. 388).

A autora completa seu raciocínio dizendo que falta ao folhetim de televisão a audácia dos velhos antepassados, onde, por mais adocicados que tentassem ser, a “moral” nunca chegava a excluir “o escândalo de um cotidiano mal vivido por muitos, escandalosamente presente entre os personagens” (Idem, p.388). Entretanto, segundo Meyer (1996), nem por isso o perfil moderno da “novecentista ‘literatura industrial’, relida e renarrada com os novos artifícios da nova tecnologia e agora, plenamente massificada, com seu público de milhões de pessoas de alto a baixo na escala social, deixa de pressupor velhos modos narrativos” (Idem, p.388), ou seja, reconta-se a história na fala adequada a um público acostumado a outros códigos. De certa forma, é o que Gilberto Braga realiza ao adaptar o romance de Alexandre Dumas à contemporaneidade. Deste modo, para entendermos como Norma Pimentel pode ser considerada “A Condessa de Monte Cristo”, é necessário descrever brevemente o conto escrito por Dumas.

O romance, publicado inicialmente em meados de 1844, no jornal *Le Siècle*, traz a história do jovem marinheiro Edmond Dantès, acusado falsamente de ter recebido uma carta de Napoleão, quando este estava no exílio. Apontado como conspirador, é encaminhado ao Castelo D’If, uma prisão encrustada numa árida ilha na costa francesa. No cárcere, conhece um padre, homem culto que lhe ensina diversas ciências, idiomas e as artes do combate. No leito de morte, o mestre de Dantès o diz onde está escondido um tesouro inestimável. Ansioso para por seu plano de vingança em andamento, o marinheiro foge do claustro, retornando triunfante como o Conde de Monte Cristo, um homem misterioso que arquiteta uma elaborada

trama de vingança. Conforme Antonio Candido (1978, s/p), na história de Dumas, a vendeta é a grande personagem:

[...] o ponto de partida é um rapaz honesto, bom profissional, bom empregado, bom filho, bom noivo, bom amigo. Situação de equilíbrio que repugna à arte romântica de tal forma, que o escritor se apressa em providenciar a tríplice felonía que vai rompê-la e abrir perspectivas à agitação incessante da peripécia. Seguem-se os anos de calabouço, o encontro com o padre sábio, o esclarecimento da sua prisão, a aquisição da ciência. Depois, a liberdade, a riqueza, o desempenho do mando e a mais larga experiência de vida. Alguns anos de mistério são necessários para o Conde emergir do marinheiro, e do Conde a vingança.

Obviamente, nossa descrição não alcança a complexidade existente na história de Edmond Dantès, também não permite que visualizemos os possíveis paralelos com a trama da personagem Norma, por isso, ao realizarmos a Análise de Conteúdo, faremos algumas comparações entre o romance-folhetinesco de Dumas e telenovela de Gilberto Braga e Ricardo Linhares.

6. ANÁLISE DE CONTEÚDO PELA PERSPECTIVA DE BARDIN

Por detrás dos textos, do discurso, “aparente geralmente simbólico e polissêmico esconde-se um sentido que convém desvendar” (BARDIN, 1977, p. 14). Nesta tarefa a Análise de Conteúdo é uma ferramenta valiosa, sendo por meio dela que pretendemos perceber como se concretiza a representação da mulher presa na novela “Insensato Coração”. Desta forma, é importante que expliquemos como se estrutura tal procedimento metodológico e como pretendemos utilizá-lo em nossa pesquisa.

A Análise de Conteúdo proposta por Bardin (1977) é caracterizada por um conjunto de instrumentos metodológicos que se aplicam a discursos (conteúdos e continentes) extremamente diversificados, pois se estabelece como “conjunto de técnicas de análise das comunicações [que visa] obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a interferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis indeferidas) destas mensagens” (BARDIN, 1977, p. 23). Completando, Cappelle e Gonçalves (2011) nos dizem:

[...] a análise de conteúdo oscila entre os dois pólos que envolvem a investigação científica: o rigor da objetividade e a fecundidade da subjetividade, resultando na elaboração de indicadores quantitativos e/ou qualitativos que devem levar o pesquisador a uma segunda leitura da comunicação, baseando na dedução e inferência.

De acordo com a Bardin (1977), existem três fases estruturantes da Análise de Conteúdo, sendo elas:

A) Pré-análise: Nesta parte do trabalho é realizada a organização e sistematização do material a ser estudado. Aqui se retoma as hipóteses e objetivos iniciais a fim de elaborar indicadores que orientarão na interpretação final. Esta ainda pode ser dividida em quatro segmentos nos quais se realiza uma leitura flutuante, momento de contato exaustivo com o material, onde há a constituição do *corpus* que consiste em organizar o material para que este responda a critérios de exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência. Isso permite a formulação de hipóteses que darão subsídio à emergência de conjecturas a partir dos processos exploratórios. Por fim, temos referenciação dos índices, o que permite a elaboração dos indicadores a serem usados, e a preparação do material;

B) A exploração do material: É a fase em que os dados brutos são codificados para que se chegue ao núcleo do texto. Estes dados são recortados, classificados e contados. Tudo isso levando em conta as regras previamente formuladas;

C) Tratamento dos resultados e interpretação: Nesta etapa os dados brutos são submetidos a operações estatísticas para que sejam substanciais e para que tenham validade. Posteriormente o pesquisador realiza suas inferências pautando-se no material teórico e nos objetivos propostos. Assim, podem surgir confirmações de hipóteses ou a refutação delas.

Na fase de pré-análise optamos por realizar um olhar panorâmico⁵⁰ dos 185 capítulos de “Insensato Coração”, nossa intenção era rememorar a história e verificar se realmente a temática prisional era significativa na trama da telenovela. Resultante deste processo, percebemos que a prisão tem uma significativa participação no enredo desta ficção. O discurso sobre a instituição total se mostra logo no primeiro capítulo, acentuando-se com o encarceramento da personagem Norma Pimentel (Glória Pires), que passa setenta e quatro capítulos na prisão, o que corresponde 40% da história.

Desta forma, estabelecemos como nosso objetivo principal perceber a representação da relação entre a mulher presa e a instituição correcional dentro da narrativa de “Insensato Coração”. A partir deste ponto central, definimos como objetivos específicos: (1) Perceber as mudanças que a prisão impõe sobre a identidade da mulher presa; (2) Observar como os aspectos relacionados ao cárcere são interpretados pela personagem, incluindo as ações degradantes e as relações de poder e; (3) Analisar a representação da vida pós-instituição total.

Com base nas leituras preliminares sobre temática prisional e com a visualização prévia das cenas, elaboramos as hipóteses de que: (a) A prisão passa a ser um elemento central na vida de Norma; (b) A representação da identidade da personagem não se encontra marcada no binarismo bom/ruim, certo/errado; (c) As questões ligadas à estigmatização se tornam uma constante na trajetória da personagem após essa se desligar da instituição prisional.

⁵⁰ Nesta etapa realizamos uma assistência superficial da telenovela. Para isso escolhemos assistir o primeiro bloco de cada capítulo, pois, segundo Pallottini (1998), neles estão condensados os momentos mais representativos do(s) capítulo(s) anterior(es). Obviamente, assistimos completamente apenas o primeiro e último capítulo.

Na etapa de preparação recorreremos às gravações que tínhamos de todos os capítulos da telenovela. Devido ao tamanho do material, optamos por compilar todas as cenas onde Norma estivesse presente, incluindo os *flashbacks*. Esses fragmentos da narrativa foram unidos, resultando, para nossa surpresa, em uma espécie de filme com total coerência e ritmo. Na exploração do material transcrevemos as falas de acordo com as categorias estipuladas. Para Bardin (1977, p. 117), “a categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo gênero (analogia), com os critérios previamente definidos”. Em outras palavras, as categorias seriam pontos de alocação de elementos que têm um sentido comum, aspectos que os ligam em algum grau, uma medida que é estipulada pelo analista.

Bardin (1977) também menciona que as categorias podem ser definidas de dois modos: O primeiro é o de “caixa”, onde se insere o que é analisado em uma categoria definida previamente; o segundo modo é o de “milha”, neste a recorrência dos elementos da comunicação é que irá definir a temática das categorias. Em nosso estudo optamos pelo primeiro método. Bardin (1977) ainda nos mostra que a análise categorial pode ser estruturada para responder a critérios semânticos, sintáticos, lexicais ou expressivos. No nosso caso, optamos por lançar mão da semântica como base para a classificação. Na fase de tratamento do material preferimos recontar sucintamente a trajetória da personagem Norma Pimentel ao mesmo tempo em que enquadramos as falas nas categorias estipuladas e, concomitantemente, realizamos as inferências que constituem parte da análise.

6.1 CATEGORIAS TEMÁTICAS UTILIZADAS

As categorias de análise que utilizamos para este estudo foram construídas com base na discussão teórica desenvolvida no terceiro capítulo (Prisão e Identidades), pois, como Goffman (1974) sugere, as instituições totais manipulam as atividades dos sujeitos em uma espécie de maquinaria comportamental. Com sua presença intensa, suas rotinas meticulosas e invasão dos limites da mente e do corpo, passam a constituir parte da identidade do indivíduo. Foucault (1987) reforça esta ideia ao mencionar que o objetivo da prisão é reformular o ser, colocando-o dentro de um molde, um formato que deve lhe tornar tão útil quanto dócil. Desta forma, entendemos que observar os elementos ligados à vida na prisão é também analisar o que constitui parte da identidade da pessoa que nela se insere.

Tendo isto em vista, nossa proposta é a de analisar a representação da mulher presa a partir de quatro categorias que consideramos adequadas para captar como a vivência nesta instituição total interfere no entendimento que o sujeito tem dele mesmo. Assim, nossas categorias são: 1) Disciplinas e Poder; 2) Mortificações do Eu; 3) Estigmas e; 4) Marcações de Gênero. Destacamos que mesmo tendo desenvolvido algumas discussões conceituais sobre determinados aspectos encontrados dentro destas categorias, retomaremos a elas, completando-as em alguns pontos da análise, com o objetivo de embasar as percepções e inferências que realizamos. Ressaltamos também que as categorias se aplicam somente às cenas que Norma participa, ainda que de forma indireta, ou seja, quando está em cena mais não dialoga ou interage com os demais atores. A seguir, apresentamos os elementos que constituem nossas categorias e que buscaremos identificar nos diálogos estabelecidos dentro da trajetória da personagem analisada.

6.2 DISCIPLINAS E PODER

Esta categoria engloba as disciplinas, as manifestações de poder típicas das instituições austeras (FOUCAULT, 1987), mas que não se restringem somente ao seu espaço físico. As disciplinas estão presentes por toda a estrutura social, entretanto, nestas instituições, adquirem que uma visibilidade. Foucault (1979) menciona que o poder é essencialmente repressivo, é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos, uma classe. O autor destaca que o melhor exemplo deste domínio são os órgãos de repressão, assim, analisar o poder é essencialmente realizar uma análise dos mecanismos repressivos. Nas prisões, essa força se exerce através de processos de vigilância e controle, nas leis e regras do aparato cerceador e, principalmente, se faz presente nas punições. As disciplinas permitem o domínio dos indivíduos e de seus corpos, delimitam espaços, comportamentos, falas e gestos.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos (Foucault, 1987, p.164).

O autor diz que o poder pode ser analisado a partir de dois esquemas. O primeiro e o que utilizaremos aqui é o contrato-opressão, que está no campo jurídico, portanto é o que rege as sociedades modernas, já o segundo, seria o esquema dominação-opressão, que se enquadra nas relações de guerra, não sendo o nosso caso. Foucault (1979) menciona que o campo jurídico se preocupa em saber como, a partir da variedade dos indivíduos e de suas vontades, é possível formar uma vontade singular, um corpo único, movido por uma alma que seria a soberania. Citando Hobbes, o autor diz que este esquema visa estabelecer um “espírito” nacional, o objetivo do Estado que é a coesão entre os seus integrantes. Porém, o poder não pode ser observado como “um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras” (FOUCAULT, 1987, p.103), o poder deve ser percebido como algo difuso, espalhado, que é exercido nas relações que se venha a estabelecer.

Dentro da lógica econômica, o poder serve para garantir a produtividade do corpo humano, como exemplo, Foucault (1979) cita que a sociedade traça o destino do indivíduo portador da loucura, encaminhando-o para instituições encarregadas de segregar e, quando possível, remodelar seu comportamento para torná-lo produtivo. A prisão, da mesma forma, serve para separar os “inúteis” e transformá-los em força utilizável, assim estabelece-se o domínio sobre o homem, e a instituição passa a funcionar como instância simbólica de poder, ou seja, a prisão passa a balizar o comportamento dos integrantes de uma sociedade.

[...] com toda a tecnologia corretiva de que se acompanha deve ser recolocada aí: no ponto em que se faz a torsão do poder codificado de punir, em um poder disciplinar de vigiar; no ponto que os castigos universais das leis vêm aplicar-se seletivamente a certos indivíduos e sempre aos mesmos; no ponto em que a requalificação do sujeito de direito pela pena se torna treinamento útil do criminoso; no ponto em que o direito se inverte e passa para fora de si mesmo, e em que o contra direito se torna o conteúdo efetivo e institucionalizado das formas jurídicas. O que generaliza então o poder de punir não é a consciência universal da lei em cada um dos sujeitos de direito, é a extensão regular, é a trama infinitamente cerrada dos processos panóptico (FOUCAULT, 1987, p. 246).

Consideramos que essa categoria seja uma constante no período em que a personagem que analisamos encontra-se presa. Espera-se que, na representação, as falas que reivindicam a prisão como centro de poder e punição cessem após Norma obter sua liberdade.

6.3 MORTIFICAÇÕES DO EU

Habitar uma instituição total é estar exposto a uma série de ações, intencionais ou não, que interferem na concepção do indivíduo como sujeito autônomo, individual e completo. A essas ações Goffman (1974) dá o nome de “profanações do eu”, violações psíquicas e físicas que a prisão lança sobre a pessoa. O autor diz que são seis os tipos de “profanações” que podem agir sobre o interno que, submetido a uma ou mais, pode experimentar a “mortificação do seu eu”, um processo que desconfigura a identidade estabelecida previamente à entrada na instituição total. São estes aspectos que irão nortear o enquadramento das falas dentro desta categoria. Sendo assim, farão parte de nossas observações as seguintes “profanações do eu”:

(1) Barreiras com o mundo externo, simbolizadas pelos limites físicos inerentes à instituição; (2) Despojamento dos papéis, a perda das funções que desempenhava anteriormente ao cárcere e a incapacidade de retomá-las ao voltar ao convívio social; (3) Admissão, quando o indivíduo é despido dos elementos que o diferenciam, que compõem sua identidade; (4) Indignidades, posturas humilhante exigidas aos internos, (5) Exposição contaminadora, o indivíduo sofre exposições ou mantém contatos indesejados e; (6) Fontes de mortificação menos diretas, quando o sujeito é proibido de realizar atividades ligadas a si como, por exemplo, se expressar.

Diferentemente da categoria anterior, esperamos que as falas que se enquadrem na classificação permaneçam mesmo depois da personagem deixar a prisão, isso porque acreditamos que o despreparo para a vida em sociedade será um dos debates levantados pela telenovela.

6.4 ESTIGMAS

Os indivíduos, quando no interior de uma instituição total, não se veem como estigmatizados devido a estarem em um mesmo patamar de percepção e de autopercepção (Goffman, 1988), pois ali estão os que desempenham o mesmo papel, ou seja, o de preso. O sujeito para sentir-se diferente, precisa de um “outro” que esteja enquadrado em um modelo diferente do seu. Assim, o estigmatizado, para ser reconhecido e reconhecer-se como

diferente, precisa estar em contraposição ao “normal”, neste caso as pessoas livres. Dito isso, acreditamos que essa categoria só se revelará nas falas de Norma ou das personagens com quem ela interaja, quando o cenário prisional não se fizer mais presente.

Baseando-nos na discussão conceitual sobre o que constitui a identidade estigmatizada, que tecemos no capítulo Prisão e Identidades, estabelecemos que, nesta categoria, serão enquadrados os diálogos que sugerem uma diferenciação entre as pessoas que passaram pela prisão e os que são “imaculados”. Sobre isso, Goffman (1988, p.8) nos diz:

Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida: Construimos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social. Utilizamos termos específicos de estigma como aleijado, bastardo, retardado, em nosso discurso diário como fonte de metáfora e representação, de maneira característica, sem pensar no seu significado original.

Nas inferências que formos realizando ao longo de nossa categorização, iremos recorrendo aos autores que nos subsidiam, com o intuito de embasar a nosso ponto de vista sobre determinadas situações.

6.5 MARCAÇÕES DE GÊNERO

A última categoria diz respeito à condição da mulher presa ou egressa. Como mencionamos no subcapítulo A Mulher Dentro do Cárcere, o entendimento da sociedade em relação às mulheres apenas é de que elas cometeram uma dupla violação, pois transgrediram as leis e o seu papel como mulheres, que tem outras características que não o desvio, o delito. Assim, buscaremos perceber como é representada a posição da mulher dentro e após o cárcere, como se estabelecem as diferenças entre o gênero masculino e feminino, onde talvez existam possíveis “níveis inferiores” nos quais suas identidades podem ser relegadas. Para Butler (2003), assim como outras categorias, o gênero é uma forma de poder social, pois a dualidade do gênero é instituída. O masculino e o feminino são naturalizados e, por isso, operam como estruturas de poder e repressão. Desta forma, para analisar as falas dentro desta categoria, recorreremos novamente ao conceito exposto por Foucault (1979), de

que o poder encontra-se disperso na sociedade, cabendo aos indivíduos o reivindicar em determinadas situações. Descrevendo o estatuto da dominação masculina, Bourdieu (2012, p.34) escreve que,

Inscrita nas coisas, a ordem masculina se inscreve também nos corpos através de injunções tácitas, implícitas nas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais coletivos ou privados (basta lembrarmos, por exemplo, as condutas de marginalização impostas às mulheres com sua exclusão dos lugares masculinos). As regularidades da ordem física e da ordem social impõem e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres [...], assinalando-lhes lugares inferiores [...], ensinando-lhes a postura correta do corpo (por exemplo, curvadas, com os braços fechados sobre o peito, diante de homens respeitáveis), atribuindo-lhes tarefas penosas, baixas e mesquinhas [...], enfim, em geral tirando partido, no sentido dos pressupostos fundamentais, das diferenças biológicas que parecem assim estar à base das diferenças sociais.

Ainda de acordo com o autor, os discursos míticos sobre os papéis professam posições, simbolicamente eficazes, sobre uma série de operações de distinção visando destacar, no homem ou mulher, “os signos exteriores mais imediatamente conformes à definição social de sua distinção sexual, ou a estimular as práticas que convêm a seu sexo, proibindo ou desencorajando as condutas impróprias, sobretudo na relação com o outro sexo” (BOURDIEU, 2012, p. 35). É essa binaridade, essa separação entre papéis, que buscaremos reconhecer e alocar dentro desta categoria. Observamos que, embora possa haver tais distinções em várias situações em que a personagem se envolva, tentaremos destacar somente as que apresentem algum nível de relação à condição da mulher presa.

7. CATEGORIZAÇÃO DA TRAJETÓRIA DA PERSONAGEM NORMA

[...] uma vingança em grande estilo parece uma caçada a cavalo, isto é, uma peregrinação variada passando por muitos lugares, revistando muitas pessoas. Compreende-se deste modo uma das razões pelas quais a vingança pôde, no Romantismo, desempenhar função mais ou menos análoga à das viagens no romance picaresco ou de tradição picaresca: a viagem era a possibilidade de constatar a unidade do homem na diversidade dos lugares; a vingança foi uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social. Vingança estreitamente ligada à perseguição e ao mistério – que podem, aliás, por si, desempenhar a mesma função investigadora. Lembremos a longa perseguição que é a vida de Jean Valjean, ou o mistério que cerca a personalidade de Vautrin – ocasiões de análise da sociedade e do homem. Em Vitor Hugo, em Balzac, em Eugène Sue, em Dumas, a vingança é passaporte com que o romancista circula livremente pela sociedade, ligando as camadas e desvendando conexões obscuras. (CANDIDO, 1978, s/p).

Sabemos que não é de praxe utilizar uma citação antes de apresentarmos o nosso texto, porém, consideramos que a fala de Antônio Candido é extremamente representativa, sintetiza parte do que trataremos aqui, ou seja, como uma narrativa ficcional é capaz de embrenhar em nichos e instituições sociais “relegadas” ao ostracismo. Gilberto Braga e Ricardo Linhares, ao narrarem a jornada épica de Norma Pimentel (Glória Pires), a sua vendeta, fazem um percurso pelo “submundo” da sociedade. A personagem segue uma marcha de autoconhecimento, mas também se envolve em tramas de amor e ódio, de prisão e liberdade. Pelas intemperes que passa, Norma revela muito de mundos menos visíveis. Como na história do Conde de Monte Cristo, ela é um vislumbre do ser humano entendido como aberto, incerto e moldável por várias forças. Gilberto Braga soma a isso sua característica de criticar a sociedade, a estrutura social (NOGUEIRA, 2002), pois “o ombro-a-ombro motivado pela vingança nivela a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais” (CANDIDO, 1978, s/p).

Como Edmond Dantés, Norma é apresentada como uma pessoa comum: Enfermeira (acompanhante), dedicada, de meia idade, simples, discreta, simpática, trabalhadora e que leva uma vida tranquila em Florianópolis. Assim podemos definir o perfil da personagem que aparece no 8º capítulo da novela. Seu ofício é cuidar diariamente de Olegário Silveira (Hugo Carvana), um idoso com problemas de saúde que, em determinada noite, passa mal e tem de ser levado ao hospital. O senhor é colocado em um leito ao lado do de Wanda Brandão (Natália Lage) que teve uma queda de pressão ao saber do acidente aéreo

de seu filho Pedro Brandão (Eriberto Leão), irmão de Leonardo (Léo) Brandão (Gabriel Braga Nunes), que a acompanha. Estando próximo, Léo escuta Silveira pedindo a Norma para que entre em contato com seu advogado, pois precisa dizê-lo onde estão escondidos os seus \$80 mil dólares. Planejando roubar o dinheiro Leonardo se aproxima de Norma usando o falso nome de Armando.

Imagem 1: Leonardo e Norma no hospital



Fonte: Gshow/globo.com

Mais jovem do que Norma, Léo é sedutor e tem desenvoltura na fala, por isso consegue fazer a mesma lhe dar seu número de telefone. No início ela hesita um pouco, mostra timidez e despreparo com questões amorosas, mas acaba cedendo e decide se encontrar com Leonardo. Na primeira conversa o rapaz comenta que está se recuperando de uma tragédia, relata sua história e, inventando os fatos para impressionar a moça, conta que há um ano sua família foi vítima de um deslizamento, no qual, perdeu seus pais e a noiva. Como se fosse amor à primeira vista ele se declara dizendo que Norma é a única pessoa capaz de fazê-lo achar que a vida tem sentido e, constrangida, ela muda de assunto e reflete sobre sua própria vida, considerando sua “biografia muito sem graça, pois leva um dia a dia comum”. Leonardo, por outro lado, só a elogia:

Leonardo: Eu sei que você é uma mulher generosa, digna, correta, feminina, bonita e solitária. (Insensato Coração, cap. 09)

Logo em seguida, Léo diz precisar de Norma para “superar tudo”. Ela acalma os ânimos alegando necessitar de um tempo para compreender a situação, pois não está habituada com este tipo de ocasião. No encontro seguinte os dois se beijam e a cena transparece que ali se inicia um relacionamento.

“Alguns dias depois”, na primeira cena em que surge, Norma está com os cabelos soltos, trajas coloridos e casuais, além de acessórios (brincos, colar) e batom, em contraste com as cenas anteriores, nas quais, a personagem só havia se apresentado com os cabelos presos e com o uniforme branco de enfermeira. Nesta mesma cena Leonardo relata o seu desejo em “ter Norma por inteiro”, dando o sentido de ansiar por relações mais íntimas e a enfermeira se mostra insegura, relutante e temerosa, pois ela vive sua viuvez há muitos anos. Léo, então, a entende e não quer forçá-la a nada, porém, depois de um divertido passeio de moto, ela se deixa levar pelos encantos do jovem e aceita encontrá-lo no quarto de hotel onde Leonardo se hospeda, mas, quando ele se aproxima, ela refuta suas investidas se dizendo despreparada. Ele, muito paciente, compreende a situação e, quando Norma pede para ir embora, solicitamente se prontifica a levá-la e, ao chegarem ao sítio de Silveira, onde a enfermeira mora e trabalha, Léo tenta, através de chantagem emocional, fazer com que ela o convide a entrar. Eles entram escondidos, pois “seu” Silveira não pode vê-lo e, já no quarto de Norma, beijam-se e consumam a relação sexual. Posteriormente, devido ao medo de que o seu patrão acorde e perceba que há mais alguém na casa, ela pede que Leonardo vá embora durante a madrugada e, já planejando roubar o dinheiro, ele finge ir, mas regressa para procurar os dólares escondidos, tentativa mal sucedida, uma vez que Norma acorda para medicar seu paciente.

Tempos depois, Leonardo está determinado a conseguir o dinheiro e por isso decide tentar novamente entrar na casa a convite de Norma. Ele simula uma queda de moto, na qual machuca o joelho e, preocupada, a enfermeira o leva para o interior da casa onde trabalha, mas, novamente, como medo do patrão, ela pede que seu amado vá embora. Léo atende ao pedido, entretanto, volta como fez da outra vez e revira o escritório de Silveira até que encontra atrás de uma parede, a maleta com dólares e vai para a cozinha, onde coloca todo o dinheiro dentro de um saco. Neste exato momento “seu” Silveira acorda e chama por Norma, que levanta para buscar água para o patrão e, na cozinha, depara-se com a maleta aberta sobre a mesa. Sem saber do que se trata, vai até o quarto de Olegário perguntá-lo de onde surgiu aquele objeto e, ao reconhecer a maleta, o senhor grita taxativamente: “Você roubou os meus dólares, sua ladra”. Norma, sem ter tempo de negar, ouve o barulho de motor

e corre para a janela, chegando a tempo de ver Leonardo fugindo. Desesperada, ela não explica nada para o patrão e sai atrás de Léo, o encontrando no quarto do hotel onde ele estava hospedado. Enquanto isso, Silveira liga para o seu advogado acusando a acompanhante, porém, abalado com os acontecimentos, sofre um ataque cardíaco e morre.

No hotel, o mundo de Norma começa a ruir. Ao pedir explicações a Leonardo é humilhada, sendo chamada de “burra, feia e velha”. Então, em prantos, a enfermeira tenta refletir sobre a situação, negando-se a acreditar que namorado tenha se aproximado dela somente para usá-la.

Norma: Você mexeu com meus sentimentos mais profundos. Isso não tá certo.

Leonardo: Se olha no espelho. Você achou mesmo que eu me apaixonei desesperadamente por você? Tipo, amor à primeira vista? Por que burrice tem limite. (Insensato Coração, cap. 20)

Sem se importar com os sentimentos da moça, o golpista vai embora, mas não antes de chamá-la de “imbecil” e confessar nunca ter sentido nada por ela. Ao voltar para a casa onde trabalha Norma é surpreendida pela polícia e pelo advogado de Silveira e tenta explicar o ocorrido, sem êxito, sendo acusada de roubo pelo referido advogado. Ao mesmo tempo, as evidências contradizem a enfermeira que recebe voz de prisão e é encaminhada à delegacia, onde presta depoimento, é fichada e levada para a carceragem e ali fica aguardando o seguimento da investigação.

Imagem 2: Norma vai para a delegacia.



Fonte: Gshow/globo.com

Norma é destinada a uma cela, local que não apresenta boas condições de higiene, um ambiente de penumbra, com paredes sujas e roupas penduradas por várias partes. A personagem, então, ao entrar neste espaço, é interpelada por uma das internas sobre o motivo pelo qual foi presa. A injustiçada, extremamente desconfortável, reafirma sua inocência e é retrucada com ares de deboche pelas outras detentas.

Norma: Sou inocente.

Presa: (Rindo) Todas aqui somos inocentes. Não é meninas?

Todas as presas da cela: É! (Insensato Coração, cap. 21)

Norma, quando na companhia dos policiais, se mostra sempre na posição passiva, ao contrário dos mesmos, que se portam justamente na forma impositiva, demonstrando o seu “poder” diante da acusada, exemplificando, em tal cena, o que Goffman (2004) entende como “maneiras” ao falar das representações. Os policiais supracitados vão ao hotel onde Léo estava hospedado, mas não encontram nenhuma prova, nada que sugira a veracidade dos fatos narrados por Norma, não havendo indícios sequer da existência de Leonardo, ou neste caso, Armando. A enfermeira entra em contato com uma antiga e única amiga, Dalva (Suzana Ribeiro), que se prontifica a ajudá-la indicando um advogado, mas tudo não passa de mais um golpe, no qual, Dalva e o advogado Tavares, que na verdade é um impostor, roubam as economias de Norma e debocham da inocência da acusada. Por fim, Dalva também é enganada e acaba sendo assassinada pelo comparsa.

Norma ao ficar sabendo do ocorrido se sente traída novamente e, com a fisionomia expressando raiva, diz que “as coisas vão mudar, porque ela mudará”. A enfermeira não demonstra sinais de compaixão com a morte da falsa amiga, considerando ser bem-feito o ocorrido e afirma estar tomada por ódio, o que é evidenciado na seguinte fala da personagem: “Irão pagar por tudo o que fizeram comigo”. Não por acaso, naquela noite, ela tem um sonho, no qual, assassina Leonardo com vários tiros.

Imagem 3: Norma corre atrás do carro de Léo.



Fonte: Gshow/globo.com

Na continuação da história, Norma é convocada a reconhecer o corpo de Dalva no Instituto Médico Legal (IML). Ao sair do local, vê Leonardo dentro de um carro e, enquanto ele foge, ela corre atrás do veículo, mas não o alcança. De volta à delegacia, passa a placa do carro aos policiais, mas não há provas de existência do homem que a enganou. Diante disso, é também acusada de tentar fugir. Passando-se semanas, Norma tem notícias de que seu pedido de liberdade provisória, protocolado por um defensor público, foi negado.

A personagem, ao regressar à sua cela, inicia um diálogo com Florinda (Tamara Taxman), sua companheira. Elas conversam sobre a audiência com o juiz:

Norma: Tô cansada de repetir a mesma “lenga lenga”.

Florinda: Mas escuta... Eu tô sabendo que é assim, mas ele marcou a audiência pelo menos?

Norma: Marcou.

Florinda: Ahm?

Norma: Daqui a um mês! Um mês inteirinho neste lugar aonde o tempo não passa. Nesse lugar que arranca até o que a gente sente. Não sinto mais nada Florinda. Nem ódio, nem raiva, nem esperança. Me sinto uma morta viva. Queria pelo menos dormir. Não consigo dormir e esquecer desse lugar. Onde o tempo parece que parou. Ai, a minha cabeça tá louca. Nem meu corpo eu sinto mais. (Insensato Coração, cap. 34)

Norma, ao dizer “Nesse lugar que arranca até o que a gente sente. Não sinto mais nada [...]. Nem ódio, nem raiva, nem esperança. [...]”, expressa sentimentos que podemos enquadrar na categoria “*Mortificações do Eu*”. Há, ali, elementos que remetem às perturbações que a instituição impõe aos indivíduos. A monotonia dos dias e a certeza de que pouca coisa muda dentro das celas trazem uma percepção de tempo perversa. Mones (1997)

diz que a morosidade com que transitam os processos no judiciário faz com os indivíduos vivam um estado de interminável angústia e injustiça. Ele completa dizendo que “[...] os estabelecimentos institucionalizados de presos provisórios e de condenados, e o tratamento utilizado, são quase sempre ofensivos ao respeito que merece a dignidade do ser humano” (MONES, 1997, p.50).

Após esta cena, Norma fica “ausente” da novela durante dez capítulos. Ao retornar a enfermeira conversa com seu defensor que, diante da ausência de evidências que podem comprovar a existência de Armando (Leonardo), sugere que Norma se declare culpada, o que a faz ficar indignada e, novamente reiterar sua inocência. Ao retornar para sua cela, inicia uma conversa com Florinda e discute com a amiga sobre a proposta do advogado, que poderia ser uma alternativa para conseguir sair “daquele lugar” e, elas travam o seguinte diálogo:

Florinda: Qué dizer que você vai declarar que você é culpada para diminuir a sua pena. É isso?

Norma: Eu não sei. Eu não sei. Eu não sei.

Norma: Ai meu Deus. Eu queria tanto, tanto que esse pesadelo acabasse de uma vez, sabe? Pelo menos eu acho que para você ele acaba amanhã né.

Florinda: Cê acha mesmo?

Norma: Claro. Você tem um monte de gente pra contar pro juiz que seu marido era um drogado... Que te atacou... Sua família... Seus vizinhos. Todo mundo já falou isso em depoimento Florinda. Legítima defesa minha filha. Tenho certeza que você vai ser libertada!

Florinda: Mas eu não sei não Norma. Eu tenho pra mim que eu vou ser condenada. Eu já fui parar num delegacia por causa de um rolo num bar. Eu sou fichada. Mulher fichada é mal vista... É... O mundo é dos homens. Aquele cretino que não prestava, me maltratava, batia em mim, mas era homem. (Insensato Coração, cap. 45)

Nesta outra fala, “Mulher fichada é mal vista... É... O mundo é dos homens [...]” a personagem Florinda expressa uma diferenciação entre homens e mulheres, evidenciando o caráter discriminatório que a pena imputa ao gênero feminino, tornando a mulher um ser duplamente estigmatizado. O homem na prisão é visto como preso, já a mulher, é uma mulher-presa. Sendo assim, atribuímos esta fala à categoria “*Marcações de Gênero*”.

Florinda comparece à audiência e é inocentada, e, então, regressa à delegacia para rever Norma e contar sobre o julgamento. Na conversa entre elas surge o assunto sobre liberdade:

Norma: Como é que é? Como é que é ficar livre? Eu já num me lembro mais, cê acredita?

Florinda: Ah! Tirando saúde, não tem nada que valha mais nessa vida do que a li/ber/da/de! (Transcrevemos desta forma com o intuito de preservar as pausas que a personagem emprega, dando ênfase ao termo).

Norma: Eu tenho tanto medo de não saber mais o que é isso Florinda. Não poder mais ir para onde eu quero, fazer o que eu bem entender, trabalhar, andar nas ruas, tenho medo de nunca mais... (Insensato Coração, cap. 46)

Mones (1997) considera que a liberdade é inerente à condição humana. Bobbio (2002) aprofunda essa ideia ao observar que liberdade e igualdade são aspectos atrelados à percepção do homem como pessoa. Ambos pertencem à concepção da pessoa humana como ser que se distingue ou pretende se distinguir dos outros seres vivos. Assim, liberdade indica um estado; igualdade, uma relação. O homem como pessoa – ou para ser considerado como tal – deve ser livre. Enquanto ser social deve apresentar uma relação de igualdade com os demais indivíduos. Desta forma, a prisão, para os autores, mina a constituição do sujeito como pessoa e como ser social, pois retira a liberdade e imputa uma desigualdade que extrapola os muros e irrompe a vida do indivíduo. Se a liberdade constituía o ser, o “eu”, perdê-la causa uma profunda comoção (MONES, 1997). Analisando especificamente as instituições totais, Goffman (1974) considera que o processo de “mortificação do eu” tem início no momento em que o indivíduo é internado em um destes lugares e impedido de usufruir dos espaços internos e, principalmente, dos externos. Portanto, estar “dentro dos muros” já constitui ter o seu “eu” profanado. “A barreira que as instituições totais colocam entre o internado e o mundo exterior assinala a primeira mutilação do eu” (GOFFMAN, 1974, p. 24). Isso justifica enquadrar estas falas na categoria “*Mortificações do Eu*”

Passa-se um dia e é a vez de Norma ir a julgamento. Na audiência, o advogado de Silveira reconta o que sabe e acusa a enfermeira de ter roubado o dinheiro. O policial também presta depoimento e diz que Norma é colaborativa, mas que tentou fugir quando foi reconhecer o corpo de Dalva no IML. O defensor a aconselha mais uma vez a confessar-se culpada para diminuir a pena. Porém, quando Norma é indaga pelo juiz sobre sua participação no crime, reforça o que havia dito todo o tempo. Deste modo, o juiz a entende como culpada e a condena a seis anos de prisão em regime fechado⁵¹ e também lhe é negado o direito de recorrer em liberdade. “Após viver a experiência de ter permanecido empilhado numa delegacia de polícia, o ser humano detido é levado perante os responsáveis da Lei. Nesta hora

⁵¹ No regime fechado, a execução da pena deve ser em estabelecimento de segurança máxima ou média. Neste caso, a cela deve ter no mínimo 6 m². Nesse regime não há a previsão de liberação para o trabalho externo e nem a possibilidade de saídas temporárias, que é quando o preso pode visitar a família por curtos períodos (5 a 7 dias).

acredita que será ouvido, que recuperará a sua dignidade, que voltará a ser pessoa. Uma fugaz ilusão. Na maioria dos casos o juiz de instrução não o vê como pessoa, e sim mais um simples processo” (MONES, 1997, p. 47).

Imagem 4: Norma sendo conduzida à cela.



Fonte: Gshow/globo.com

Norma chega à prisão (penitenciária) no 49º capítulo. Essa será, como o Castelo *d'If* foi para Dantés, o repositório de sua velha “alma” e o local da ascensão de uma nova. No interior do estabelecimento ela é acompanhada por agentes prisionais femininas, todas vestidas de preto e, neste momento, fica em um ambiente separado das celas, mas de onde é possível vê-las. Neste local há uma funcionária atrás de Norma a vigiando, e outra à sua frente, com um recipiente, onde ela deposita os seus pertences (brincos, colar, cinto etc.).

As pessoas “[...] devem possuir condições de viver e fazer história, e há de se considerar que para viver é preciso antes de tudo comer, beber, ter habitação, vestir-se e algumas coisas mais” (MARX; ENGELS, 1979, p. 39). Douglas e Isherwood (2009) aprofundam neste tema dizendo que os bens são como marcadores do posicionamento que o sujeito tem socialmente. “O homem precisa de bens para comunicar-se com os outros e para entender o que se passa à sua volta” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2009, p. 149). Isto é, ao se retirar dos indivíduos o controle sobre o que anexam ou não à sua identidade, abala-se a

capacidade de entendimento que este tem sobre o seu “eu” e o “outro”. Conforme Goffman (1974, p.24), “o novato chega ao estabelecimento com uma concepção de si mesmo que se tornou possível por algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico. Ao entrar, é imediatamente despido do apoio dado por tais disposições”, encontra-se sem a maioria das amarras que tinha na sociedade mais ampla.

Na continuação da história de Norma, as agentes entregam-lhe um uniforme e a encaminham para a sua cela, passando antes por várias outras onde as internas fazem provocações indistinguíveis. Uma agente prisional bate nas grades objetivando dissuadir as provocações. Ao chegar à frente de seu espaço de reclusão, Norma recebe um aviso de Claudete, a agente responsável pela ala: “Aqui não é hotel não”. A funcionária fala também que a outra habitante da cela, no momento sendo atendida na enfermaria, “não bate bem da cabeça”.

Norma entra na cela, aparentemente limpa, mas com muitas roupas penduradas em um varal e com as paredes cheias de recortes de revistas colados. As camas são feitas de alvenaria com um colchão por cima. Mais tarde Norma é levada até a assistente social do presídio, Dona Diva, que verifica a ficha de Norma exibida na tela do computador.

Dona Diva: Nesse primeiro contato eu aproveito para chamar a atenção das novatas. Enquanto estiver cumprindo a pena, tem de respeitar as regras de disciplina. Evite confusão Norma... E cumpra as suas obrigações. Tem hora de acordar, de comer, dormir. Você deve responder a chamada... E obedecer às ordens das agentes. Você também tem direitos... Banho de sol, por exemplo, três vezes por semana. Mas se infringir a disciplina perde o banho de sol, e vai para isolamento como castigo. Então pense bem, procure andar na linha. De resto, conta comigo. Meu trabalho aqui é dar apoio a quem quer se recuperar... Sair da prisão, reconstruir a vida. Aqui nos temos trabalhos manuais que podem te ocupar, além de outras atividades, e, cada três dias de trabalho reduzem um dia da pena que você foi condenada. O que é que você acha? Bom né.

Norma: De olhar baixo, balança a cabeça em sinal de concordância.

Dona Diva: Tô vendo aqui na sua ficha que você é técnica de enfermagem... Isso pode ser útil. Por enquanto é só Norma.

Norma: Com licença.

Dona Diva: Se precisar de alguma coisa me procura.

Norma: Sim senhora. Obrigada. (Insensato Coração, cap. 50)

Dona Dina sugere um aspecto que é destacado por Goffman:

Como uma instituição total lida com muitos aspectos da vida dos internos com a consequente padronização complexa na admissão, existe uma necessidade especial de conseguir a cooperação inicial do novato. A equipe dirigente muitas vezes pensa que a capacidade do novato para apresentar respeito adequado em seus encontros iniciais face a face é um sinal de que aceitará o papel de internado rotineiramente

obediente. O momento em que as pessoas da equipe dirigente dizem pela primeira vez ao internado quais são as suas obrigações de respeito pode ser estruturado de tal forma que desafie o internado a ser um revoltado permanente ou a obedecer sempre (GOFFMAN, 1974, p. 26).

O autor diz que essa etapa de acolhimento poder ser entendida como um sinal de “boas-vindas” onde o interno toma ciência de como o papel que irá desempenhar dentro da instituição será interpretado. Na admissão, a equipe de funcionários busca dar uma noção clara da situação (Goffman, 1974). Também está presente a violação da reserva da informação quanto ao “eu”. Na admissão os fatos a respeito da posição social, vida pregressa, fatos desabonadores e reatados em um arquivo disponível à equipe dirigente. Essa fala também expressa o que Goffman (1974) chama de “indignidades da fala”, que seria a obrigatoriedade de, por exemplo, dizer “senhor(a)” a todo o momento, ou pedir permissão para tudo. Sendo assim, categorizamos esse diálogo como sendo pertencente a “*Mortificações do Eu*”.

Ao voltar para sua cela, Norma começa a arrumá-la, arrancando as colagens das paredes. É quando sua colega de cela, Jandira Mesquita (Cristina Galvão), chega da enfermaria e logo puxa conversa sobre “celebridades”⁵² com a mais nova integrante, mas Norma não se mostra muito interessada na conversa.

Em outra cena podemos verificar a existência de um diálogo que se enquadra na categoria “*Disciplinas e Poder*” por demonstrar o processo de vigilância e punição. “Uma lei não escrita, endossada pela totalidade do pessoal penitenciário, estatui que o preso só anda bem quando ameaçado pelo castigo e, portanto, será bom profissional o agente penitenciário que souber punir” (MONES, 1997, p.76). Norma está na fila do refeitório onde é Jandira quem serve as laranjas. Ela dá duas frutas a Norma. Então, uma agente que a vigiava repreende:

Claudete: Tá de “kaô” Jandira? Quero proteção aqui não. Uma laranja só. Sorte dela que eu não mando ela ficar sem nenhuma. Vai Jandira. Dá duas laranjas para a Kátia. (Insensato Coração, cap. 51)

Após Norma terminar a refeição, Jandira senta ao seu lado e pergunta:

Jandira: E ai coleguinha?

Norma: Olha. Não tô me queixando não, que eu sei que você trabalha na cozinha, mas, que comida ruim heim.

⁵² A personagem Jandira Mesquita é uma aficionada por revistas de “fofocas” e “celebridades”.

Jandira: Eu sei, eu sei, mas não posso fazer nada. É melhor você comer para não ficar doente.

Norma: É. Fazer o quê né. Não é todo mundo que tem tratamento vip que a Claudete deu pra aquela lá né.

Jandira: Ah! A Kátia, mas ai é diferente. A Kátia é compincha da Araci.

Norma: E quem é Araci?

Jandira: Ué. A dona do pedaço. É, uma detenta, mas ela manda e desmanda aqui dentro. Osso duro de roer. Tu vai ver.

Norma: Ela tá por aqui.

Jandira: Não, não. Ela tá numa cela isolada por que brigou com outra detenta. Olha, mas vou te dar um conselho. Quando ela voltar, você fica longe da Araci.

Norma: Ué, por mim tudo bem, eu não quero mesmo me meter com ela. Aliás, nem com ela nem com ninguém aqui.

Jandira: Ahm, Ahm Ahm, você não está entendendo. É ao contrário. É a Araci que se mete com todo mundo. Fica esperta heim! (Insensato Coração, cap. 51)

Em algumas queixas das presidiárias citadas acima, podemos perceber o que, segundo Goffman (1974), realiza-se nas instituições totais, a incapacitação do indivíduo em suas escolhas, pois a ele não é dada a opção de escolher a refeição, as roupas, os horários das atividades etc. Igualmente, não se pode evitar contatos indesejados. Sendo assim, inserimos essa fala na categoria “*Mortificações do Eu*”. Já a fala, “Ela tá numa cela isolada por que brigou com outra detenta”, categorizamos com pertencente a “*Disciplinas e Poder*”, pois, ao relatar a situação de Araci, Jandira demonstra a presença das regras e a punição pelo se descumprimento.

Norma decide procurar Dona Diva e pedir trabalho dentro da prisão, mais especificamente na enfermaria. A assistente social aceita o pedido de Norma que, dias depois, começa a exercer a função de técnica de enfermagem. Ela atende Kátia (Lidi Lisboa), que apresenta um corte no rosto e tem a respiração muito ofegante. Sussurrando, Kátia diz que foi Araci.

Kátia: Foi ela. Foi ela. Foi ela.

Norma: Foi ela quem?

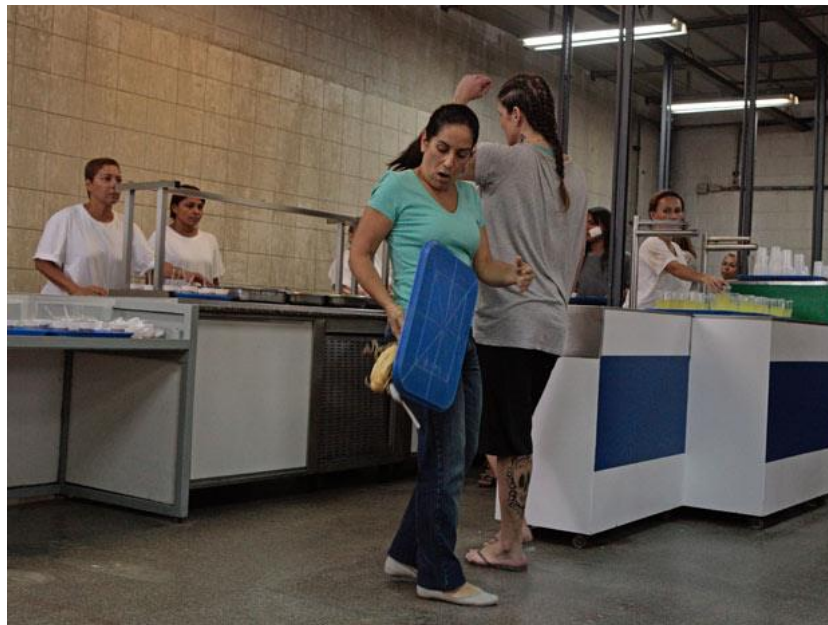
Kátia: Foi a Araci. Cuidado, que aqui as paredes têm ouvidos. Muito cuidado. Aqui, tudo que a gente faz, a Araci fica sabendo.

Norma: Tá bem. Calma. (Insensato Coração, cap. 52)

Enquadramos esta fala em “*Disciplinas e Poder*”, por expressar a característica inscrita na prisão, a de não haver privacidade, da existência de vigilância nas pequenas coisas realizadas pelos indivíduos presos. Dentro do cárcere existe um eterno vigiar, pois quando se fazem ausentes as forças disciplinadoras, são os próprios “companheiros” que vasculham a intimidade alheia (Goffman, 1974).

Norma questiona o motivo de Kátia não denunciar Araci e, ela responde que, se contar, a “líder” da prisão a mata. Entendemos este ponto da trama como mais uma crítica pontual feita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Seu alvo neste caso é a violência institucionalizada, constante e ignorada pelos aparelhos do Estado e aceita por toda a sociedade. A pergunta de fundo é “como pode pretender reintegrá-lo ao convívio social quando é a própria prisão que o impele para a ‘sociedade dos cativos’, onde a prática do crime valoriza o indivíduo e o torna respeitável para a massa carcerária?” (COELHO, 2005, p. 32).

Imagem 5: Araci derruba a comida de Norma



Fonte: Gshow/globo.com

Na cena seguinte Norma está se servindo no refeitório quando Araci aparece e derruba sua bandeja e, então, a enfermeira questiona o porquê daquela atitude, obtendo como resposta que Araci está “de olho nela”. A próxima cena mostra Jandira e Norma na cela e, enquanto a primeira lê as revistas de celebridades que tanto gosta, a segunda lê o livro “O outro lado da meia-noite”, de Sidney Sheldon e, Jandira indaga sobre qual é o tema da obra, Norma, então, afirma tratar-se de uma história de amor, e que será útil quando ela sair dali. A conversa é interrompida com a chegada de Claudete trazendo Araci para falar com Norma.

Araci: Quero saber qual é a tua? Se abre de uma vez mulher, tu tá contra mim ou tá comigo? Pô, tu não entendeu ainda não? Toda novata tem que se apresentar pra Araci. Tem que fazer reverência. Eu sou a dona do pedaço, todo mundo faz isso porque que com você é diferente?

Norma: Desculpa, é que você num tava por aqui quando eu cheguei, acho que ti levaram pra algum lugar.

Araci: Pro isolamento... Não é qualquer uma que vai pra lá não. Tem que ser sujeita mulher... Tu com certeza num vai com essa carinha de babaca, caidinha.

Norma: Olha, eu não quero confusão com você, nem com ninguém aqui, eu só quero ir embora...

Araci: Olha aqui garota, chega de papo. Eu só quero saber se tu tá comigo ou num tá? Aqui dentro só tem dois time. Ou quem tá com a Araci, ou quem tá contra mim. Qual é o time que tu tá?

Norma: Com você.

Araci: Então vai ter que provar.

Norma: Mas como?

Araci: Na hora certa tu vai saber. Mas ai ó... até lá. (Colocando o dedo na testa de Norma) Chega devagar. Pergunta pras irmãzinhas o que eu faço com “X9”. (Insensato Coração, cap. 52)

Observam-se neste diálogo, características que o remetem às “*Mortificações do Eu*”. Há nas falas gestos de intimidação, invasão de privacidade, coação, tortura psicológica e contato físico indesejado.

Toda a conversa a seguir, de quando Norma encontra Araci no banho-de-sol, pode ser entendida também como “*Mortificações do Eu*”, pois, como diz Mones (1997, p. 59), a realidade da prisão obriga o indivíduo a optar por um dos lados que a compõem. “Naturalmente que irá fechar fileira com sociedade carcerária, o que o obriga a assumir e ter atitudes semelhantes a dos demais internos para não ser excluído e visto como colaborador do sistema”.

Araci: Tu tá comigo, ou num tá?

Norma: Eu já disse que tô.

Araci: Então chegou a hora de tu provar.

Norma: Olha, só que eu não vou fazer nada que vá atrapalhar a minha saída...

Araci: Tu vai bater boca, vai discutir comigo mulher? Trabalha na enfermaria né? Pode entrar sem ninguém perceber. Tu entra lá e pega éter pra mim.

Norma: Mas éter é proibido, como é que eu vou pegar isso...

Araci: Eu te boto na manha.

Norma: Mas só quem tem a chave é doutor Siqueira...

Araci: Eu já falei que eu vou te ensinar pô.

Norma: Tá bom, eu faço, mas eu vou precisar de um favor seu. Tem uma pessoa que eu preciso encontrar lá fora, uma...

Araci: Eu quero o éter primeiro, o resto a gente resolve depois. Deixa eu ensinar pra tu como é que vai fazer. (Insensato Coração, cap. 53)

Norma tenta enganar o médico para poder ficar sozinha no consultório, mas ele volta a tempo de flagrá-la mexendo no armário de medicamentos e, então, a questiona do que se trata aquilo. A enfermeira, rapidamente, inventa uma desculpa, porém, mesmo assim, Doutor Siqueira sugere que Claudete leve a detenta para conversar com Dona Diva o que é

prontamente obedecido. Neste meio tempo Araci descobre o ocorrido e promete que isso não ficará assim. Enquanto isso, Dona Diva conversa com Norma em particular.

Dona Diva: Estamos só nós duas aqui. Pode confiar em mim. Foi isso mesmo que aconteceu? Eu quero saber mais. Você não está sendo ameaçada pela Araci? Norma, faz anos que eu trabalho aqui, eu conheço o gênio da Araci e as encrencas que ela arma para as outras detentas. Principalmente as novatas. Eu já vi isso acontecer. Foi ela quem te orientou a pegar alguma coisa no armário? Norma, a Araci está por trás disso?

Norma: O Dona Diva... Eu não quero criar problema com a Araci. Eu também não quero problema com a senhora. Eu não quero problema com ninguém.

Dona Diva: Eu tô entendendo... Se você entregar a Araci ela vai pro isolamento, depois ela sai... E se vinga de você. Num é isso? Mas se você não me conta a verdade, como eu posso punir o comportamento dela?

Norma: Não, mas... Não Dona Diva... Eu não tô acusando ninguém não. Até porque, seria a minha apalavra conta a dela. Olha, se a senhora acha que eu mereço ser punida pelo o que aconteceu eu entendo.

Dona diva: Eu prefiro dar outra chance. No posto médico precisam de auxiliar... Seu currículo é bom. Durante todo esse tempo de trabalho eu aprendi a conhecer um pouco as pessoas. O que eu quero é que a Araci pague pelo o erro que cometeu, e que você me ajude. Isso aqui não é um convento Norma, mas é preciso manter a ordem e a Araci prejudica quem quer se reabilitar. Mas eu não posso enquadrá-la sem motivo. Se algum dia você tiver alguma prova contra a Araci, me procura? Eu garanto sigilo absoluto.

“O preso fica sem alternativa diante da contingência deste circulo de violência que o envolve. Por um lado, é objeto das agressões dos agentes penitenciários e, por outro, das comunidades que integra” (MONES, 1997, p.60). Sua “paz” é perturbada, há o imperativo da tensão, do medo. Esse diálogo caracteriza o processo de *“Mortificações do Eu”*.

Norma, ao voltar para sua cela, é chamada por Claudete.

Claudete: Norma? Me acompanha!

Norma: Pra onde?

Jandira: Ué, péra, péra, o que isso? Me acompanha! Que cê vai fazer com ela? Quem é que mandou chamar?

Claudete: Não te mete Jandira, Vem?

Norma: Mas pra onde? É a Dona Diva, a diretora?

Claudete: Num interessa. Anda, vão bora.

Essa forma abrupta de estabelecer contato com os sentenciados, a desatenção com o que falam ou perguntam, se encaixa na categoria *“Mortificações do Eu”*. Sobre isso, Mones (1997) nos instrui dizendo que há, na prisão, uma visão equivocada que a maioria dos integrantes (funcionários e dirigentes) têm dos presos. Salvo algumas exceções, a mentalidade que vigora é a que quem está recolhido à prisão é simplesmente um delinquente e que é uma

coisa, um objeto, e não uma pessoa. Nesta questão, é válido repetir o que dissemos anteriormente, “é frequente ouvir-se dos funcionários dos sistemas penitenciário, dirigindo-se ao preso: ‘Cale essa boca, você é um preso, não discuta’ (‘Você é um preso’, e não ‘você está preso’, ou então ‘você está privado de seus direitos’, etc.)” (MONES, 1997, p.76).

Norma é levada até a cela de Araci, que coloca uma “gilete” no rosto da enfermeira e faz a seguinte ameaça:

Araci: Tá vendo isso aqui (a gilete). Não é só pra raspar só o suvaco não... Eu faço o jogo-da-velha nessa sua carinha.

Norma: Eu não falei nada.

Araci: Não falou, mas eu não confio em tu. Eu conheço muito bem gente da tua raça... Eu vou logo avisando, viu irmãzinha... Se tu se meter a besta e a esperta, para me dedurar no futuro... Se liga vadia. (Insensato Coração, cap. 56).

Araci empurra Norma e manda Claudete levá-la de volta para cela. Entendemos que este diálogo exemplifica os contatos indesejados, a violência contida na prisão, as “*Mortificações do Eu*”.

Norma reclama da situação com Jandira e diz que ela tem que acertar as contas com quem “tá lá fora” (Leonardo) e, assim, começa a planejar uma forma fazer Araci ajudá-la a pegar Léo e lembra que sua amiga de cela tem uma prima que lhe manda comida, revistas e roupas, então pergunta a Jandira se seria possível ela mandar também cartões de celular para que ela negocie com Araci. Jandira concorda, mas avisa que demora, pois ela não pode mandar tudo de uma vez. Norma então diz: “Não tem problema. A vingança é um prato que se come frio”. A próxima cena onde a personagem é mostrada, ela está lendo o livro de Dostoiévski, “Crime e Castigo” e Jandira questiona se é crime igual ao das novelas e, Norma, afirma que não, que este é um livro até difícil e reitera também que quem lê aprende, e é isso que ela está fazendo, se preparando para quando sair dali.

Imagem 6: Norma lendo dentro da cela.



Fonte: Gshow/globo.com

No pátio, ela pergunta se Araci estaria disposta a ajudá-la em troca dos cartões para celular. Ela conta para a “líder” da cadeia sua história com Leonardo com intuito de oferecer pistas para que Araci, com ajuda dos comparsas que tem na rua, encontre o homem que a colocou na prisão. Araci concorda, porém pede mais cartões.

Norma fica sem aparecer por alguns capítulos e, quando retorna, é mostrada no pátio com outras detentas. Ela acompanha Araci com os olhos e a vê exigir de Zoraide Pamonha⁵³ o batom que ela estava usando.

Araci: Passa pra cá Zoraide.

Zoraide: Tá louca, eu não vou te dar não.

Araci: Me dá esse batom, Zoraide Pamonha.

Zoraide: Não é teu. Vê se me deixa em paz porque eu já tô por aqui de você. Fica esperta comigo Araci.

Araci: (Risos). Qualé que é Zoraide? Tá virando macho agora é?

Estas falas encaixam-se na categoria “*Mortificações do Eu*” por serem representações do que Goffman (1974) chama “contato contaminador”, que é a incapacidade que o sujeito tem de manter coisas e objetos que compõe sua identidade fora do alcance de outros. O uso do apelido “pamonha”, quando em referência à Zoraide, também se enquadra na categoria supracitada, pois ali estão presentes as “indignidades de fala”, que são as profanações verbais ou de gestos. Goffman (1974, p.30-31) exemplifica essas ações dizendo

⁵³ As cenas em que Zoraide aparece transparecem que seu apelido “pamonha” se deve ao seu jeito atrapalhado.

que “as pessoas da equipe dirigente ou outros internados dão ao indivíduo nomes obscenos, podem xingá-lo, indicar suas qualidades negativas, “gozá-lo”, ou falar a seu respeito com outros internados como se não estivesse presente”.

Já a expressão, “Qualé que é Zoraide? Tá virando macho agora é?”, diz respeito aos aspectos que estabelecemos como “*Marcações de Gênero*”, pois a representação atribui o ato de violência, ou a possibilidade dele, ao homem, ao “macho”. Assim, para “encarar” Araci, que apresenta traços de masculinidade⁵⁴, é preciso que se esteja em igualdade. Consideramos que Gilberto Braga insere neste ponto uma discussão sobre como os valores masculinos, e até o comportamento, são absorvidos por determinadas mulheres. Deste modo, sendo Araci mais “máscula” do que as outras mulheres, pode-se dizer que ela se sente um “semideus”, por ter certas “características masculinas” como menciona Beauvoir (*apud*. OLIVEIRA, 2004). Oliveira (2004) fala que existe uma valorização social do homem, visto como “ser que vive apesar dos outros” ou “ser que vive para si próprio”. E é essa noção que

[...] permite a si próprio pensar como aquele que vive apesar dos outros, justifica a adesão aos valores masculinos como uma associação benéfica àqueles que buscam uma identificação positiva. Assim, em muitos casos, a exacerbação da identidade construída de modo positivo será reflexo de uma necessidade de afirmação frente aos demais grupos aos quais estes se contrapõem (OLIVEIRA, 2004, p.216).

O autor, falando da classe operária masculina, diz que essa seria uma estratégia para contrabalancear a falta de maior poder de ação e intervenção frente aos problemas sociais. Desde modo, pensando a prisão como um lugar que retira o poder de agir nas mais simples instâncias, a adoção da “masculinidade” seria uma forma de compensação, um meio de diferenciação, e de se obter um certo nível de domínio. Almeida aponta na mesma direção ao dizer que

(...) a desigualdade nas relações de poder varia em grau; a subalternidade das mulheres não significa ausência absoluta de poder (...) a luta que travam com os homens é pela ampliação - modificação do campo de poder. É comum as mulheres sentirem seu poder ampliado no momento em que praticam o crime, valorizando-se com sentimentos de força e poder, símbolos do “masculino”, que naquele momento a igualam ao homem, o que se reflete na expressão muito usada no meio penitenciário “eu sou cara mulher”, o que significa ser corajosa o suficiente para praticar crime (ALMEIDA, 2006, p. 25).

⁵⁴ Sobre a autopercepção das características de cada gênero ver: FERREIRA, Maria. Questionário Estendido de Atributos Pessoais: Uma Medida de Traços Masculinos e Femininos. IN: Psicologia: Teoria e Pesquisa, v. 11 n. 2, pp. 155-161, Maio-Ago 1995.

Após Araci arrancar à força o batom de Zoraide, Norma se aproxima para entregar os cartões e obter informações sobre Leonardo. A “líder” da prisão pega os cartões de celular e, ignorando Norma, vai embora sem prestar atenção no que a enfermeira tem a dizer. Novamente em sua cela, a personagem principal termina de ler “Crime e Castigo” e reflete:

Norma: A gente quando lê, a gente aprende. Cê sabe que eu achava que conhecia muita coisa da vida? Mas depois de lê este livro aqui, eu comecei a entender um pouco como é que funciona a cabeça das pessoas.

Jandira: Por que, o livro ensina isso aí?

Norma: Ensina né. Quando a gente lê, a gente pensa, a gente avalia melhor como que as coisas acontecem.

Destacamos este diálogo por ele demonstrar uma aproximação da história de Norma Pimentel com a de Edmond Dantés, que na prisão aprende inúmeras coisas, as quais não tivera contato em sua vida pregressa. Assim como Dantés, Norma passa por um processo de autoconhecimento e reflexão. No capítulo seguinte ela diz que existem pessoas sem moral, que não sentem remorso, e que por isso ela precisa estar preparada para enfrentá-las e que, para isso, precisa mudar e ficar esperta. Consideramos que este momento marca a virada na identidade de Norma, que passa a exibir um comportamento que varia entre o “certo” e “errado”, entre “moralidade” e “imoralidade”. Na busca por sua vingança ela se vê no meio destes polos e esse entendimento é reforçado quando ela decide ir atrás de Araci para pedir explicações sobre o paradeiro de Leonardo. Ela vê a “líder da cadeia” no pátio, durante o banho-de-sol, discutindo com Zoraide após a moça reconhecer seu cordão roubado com Araci.

Zoraide: Eu quero meu cordão de volta... Pô.

Araci: Vem pegar se tu é macho. Vem... Tô esperando.

A violência de gênero⁵⁵ produz-se e reproduz-se nas relações de poder onde se entrelaçam as categorias de gênero, classe e raça/etnia. Expressa uma forma particular de violência global mediatizada pela ordem patriarcal, que delega aos

⁵⁵ Este conceito (violência de gênero) abrange não apenas as mulheres, mas também crianças e adolescentes, objeto da violência masculina, que no Brasil é constitutiva das relações de gênero. É também muito usado como sinônimo de violência conjugal, por englobar diferentes formas de violência envolvendo relações de gênero e poder, como a violência perpetrada pelo homem contra a mulher, a violência praticada pela mulher contra o homem, a violência entre mulheres e a violência entre homens (Araújo, 2004). Nesse sentido pode-se dizer que a violência contra a mulher é uma das principais formas de violência de gênero (ARAÚJO, 2008, p. 2).

homens o direito de dominar e controlar suas mulheres, podendo para isso usar a violência. Dentro dessa ótica, a ordem patriarcal é vista como um fator preponderante na produção da violência de gênero, uma vez que está na base das representações de gênero que legitimam a desigualdade e dominação masculina internalizadas por homens e mulheres (ARAÚJO, 2008, p. 3).

Completando, Saffioti (2001, p.115) expõe que “a ideologia de gênero é insuficiente para garantir a obediência das vítimas potenciais aos ditames do patriarca [ou de quem desempenha o seu papel], tendo esta necessidade de fazer uso da violência”. Mais uma vez Araci explora a divisão entre os gêneros para justificar sua conduta, ou seja, ela age abusivamente porque esse papel lhe cabe. Assim, consideramos que esse diálogo expressa novamente o que chamamos de “*Marcações de Gênero*”.

Após este embate, Norma se aproxima de Araci cobrando uma posição sobre o paradeiro de Leonardo. Entretanto a “líder” da cadeia pretende explorar ainda mais Norma pedindo que lhe trouxesse mais cartões. A enfermeira, então, nega-se dizendo que não haverá mais cartões, que não está ali para ser enrolada. Araci, enfurecida, a ameaça: “Fica esperta!”. Norma, em voz baixa, retruca: “Quem tem de ficar esperta é você!”.

A “líder” descobre que é Jandira quem recebe os cartões e a pressiona e, nessa hora, Norma chega e intercede pela amiga, desafiando Araci. As duas quase chegam às vias de fato, porém Claudete interfere. Cansada da violência de rival, Norma faz uma proposta à Zoraide, que aceita colocar uma faca nas coisas de Araci. Aflita com o plano, Norma confessa a Jandira que antigamente (provavelmente antes da prisão) ela não conseguiria fazer uma coisa como essa, mas que agora é capaz de coisas piores. O plano dá certo e Araci vai para o isolamento. Isso é correlato ao que Goffman fala sobre o monastério, outra instituição total:

Para dormir, devem ter apenas um colchão, um cobertor, uma colcha e um travesseiro. Essas camas devem ser frequentemente examinadas pelo abade, por causa de propriedade particular que aí pode estar guardada. Se alguém for descoberto com algo que não recebeu do abade, deve ser severamente castigado (Goffman, 1974, p.28).

No refeitório, Jandira, Zoraide e Norma comemoram o castigo de Araci e Zoraide conta que conseguiu uma transferência de penitenciária. Mas, antes de ir, fala também de um “tesouro” que Araci diz ter escondido fora da prisão. Aqui podemos detectar uma referência à história do “Conde de Monte Cristo”, porém o verdadeiro “tesouro”, a grande fortuna, virá para Norma de outra forma, mais “compatível” com a realidade e mais

próxima dos moldes do melodrama⁵⁶. Ao regressar para a cela, Norma fica pensando no tesouro e, parecendo querer evitar algum remorso, usa a frase: “Ladrão que rouba ladrão...”. Consideramos esta frase representativa por simbolizar o início de uma mudança na identidade da personagem, que passa de mulher pacata e simples à anti-heroína⁵⁷.

Passam-se alguns dias e Norma recebe uma visita. É Cida (Beth Zalcman), a empregada que também trabalhava na casa de “seu” Silveira. Norma, ao vê-la, relembra coisas de quando estava em liberdade.

Norma: Cida eu... Me desculpa, eu... Eu ti ver assim me deixou completamente sem ação sabe. Me lembrei de tanta coisa que ficou pra trás.

Cida: Eu sempre acreditei em você Norma, eu sempre soube que não foi você que roubou o “seu” Silveira. Que foi esse tal de Armando.

Norma: Ai... Não é disso ai que eu tô falando não... Que isso ai eu não me esqueço nenhum minuto. Eu disse que eu me lembrei de como era a minha vida antes de vir pra cá, nosso dia a dia naquela casa.

Cida: Norma, você é uma pessoal boa, quando você sair daqui...

Norma: Eu não sou mais e mesma pessoa Cida.

A fala “[...] eu me lembrei de como era a minha vida antes de vir pra cá, nosso dia a dia naquela casa”, pode ser inserida na categoria “*Mortificações do Eu*”, pois ela representa a interrupção das estratégias escolares, matrimoniais e profissionais, amorosas, dos laços familiares, supressão das redes sociais, enraizamento institucional. Representa a convivência com os sofrimentos, as violências (inter)personais e com as patologias comumente associadas à passagem pela instituição carcerária (Wacquant, 1999). Estando intramuros, o sujeito tem sua trajetória interrompida. A ideia que se tem de uma vida antes e outra depois da prisão se materializa através destes aspectos. Já a expressão, “Eu não sou mais e mesma pessoa [...]”, reforça o que dissemos anteriormente, a personagem apresenta um câmbio em seu posicionamento dentro da trama e, ela, aos poucos, deixa de ser um personagem-objeto, aquele que está condicionado, que é moldado por forças exteriores (miséria, pobreza, enfermidade e até mesmo a prisão), e passa a ser um personagem-sujeito, que reconhece os

⁵⁶ Vários autores apontam que nas narrativas melodramáticas a ascensão social das mulheres se realiza basicamente através do casamento. Isso acontecerá com Norma ao se casar com um milionário, fato que relataremos mais à frente.

⁵⁷ Como anti-heroína entendemos o mesmo que Luiz Eduardo Martins (2011) quando este diz que este arquétipo é fruto da junção entre o herói e a parte obscura, sombria da sua personalidade. Este tipo de personagem normalmente apresenta uma noção de honra, porém não hesita em aplacar as injustiças e a corrupção da sociedade com as próprias mãos. “Suas atitudes são marcadas por serem levadas ao extremo: o anti-herói é marcado pelo instinto de vingança, seja por ele mesmo ou por alguém ou alguma coisa ligada a ele, como um grupo ou uma cidade” (MARTINS, 2011, p.94). Completando, o Anti-Herói pode ser “um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente.” (VOGLER, 2009, p. 83 *apud*. MARTINS, 2011, p.9).

obstáculos, mas os supera, segue sua “alma” (PALLOTTINI, 1998). Imaginamos que, nestas falas, Gilberto Braga prepara o “terreno” para o florescer de uma personagem obstinada, focada, uma personagem que Hegel caracteriza como o “príncipe”⁵⁸.

Na cena seguinte, Norma acorda de um sonho com Leonardo e mais uma vez ela expressa uma fala, transcrita abaixo, que se encaixa novamente na categoria que acabamos de mencionar, pois, como nos mostra Goffman (1974), o fator mais importante, diante a perspectiva da liberdade, é a “desculturação”, a perda ou impossibilidade de adquirir os hábitos atualmente exigidos na sociedade mais ampla.

Muito frequentemente, a entrada significa, para o novato, que passou para o que poderia ser denominado um status proativo: não apenas sua posição social intramuros é radicalmente diversa da que era fora, mas, como chega a compreender se e quando sai, sua posição social no mundo externo nunca mais será igual a que era (GOFFMAN, 1974, p.68).

Jandira: Foi a visita dessa mulher com quem você atrapalhou num foi? Te deixou abalada?

Norma: É. Comecei a me lembrar de tanta coisa sabe... Tanta coisa. Como era tudo antes disso tudo acontecer, antes deu vir parar aqui. Por um segundo eu achei que eu poderia deixar a vida continuar correndo como era antes, mas não é possível. (Insensato Coração, cap. 71)

Depois desta cena, quando retorna, Norma está na enfermaria e Araci invade o local para usar um telefone celular, e resolve escondê-lo ali. Posteriormente, o telefone toca quando estão somente Norma e o médico na sala que a acusa de manter um telefone dentro da prisão, o que motiva o encaminhamento da enfermeira até a direção da unidade penitenciária. No gabinete estão o médico, a assistente social e a diretora, que lhe faz uma pergunta retórica, pois já sabe a quem pertence o celular. Norma nega saber de qualquer coisa. Então a diretora a ameaça:

Diretora: Já que você insiste em negar. Enquanto tudo não fica esclarecido. Vai passar a noite na solitária.

Norma: Na solitária? Não, pelo amor de Deus doutora. Não faz isso não, eu... Eu juro por Deus que eu não sabia de nada.

Dona Diva: É só até a gente ter certeza que você não é cúmplice. É importante que você não conte nada a ninguém sobre o que aconteceu aqui.

⁵⁸ Segundo Renata Pallottini (1998, p.150), na poética de Hegel, o “príncipe” é o ser que, “uma vez tendo escolhido o seu objetivo, simplesmente se lança avante para alcançá-lo”. Não se detendo por nada.

Norma: Eu não vou contar nada... Eu não vou falar nada. Pelo amor de Deus, me dá uma chance. O doutor, fala aqui pra ela que eu sou... Eu sou uma boa profissional, que eu tenho bom comportamento.

Diretora: O Diva, você chama a agente para conduzi-la.

Norma: Pera, pera ai Dona Diva, por favor, calma, olha, me dá uma outra oportunidade doutora. Eu juro por Deus, eu faço que vocês quiserem. Eu falo o que você quiserem... Eu falo tudo o que eu sei... Eu... Eu ouvi um pedaço da conversa da Araci no telefone, ela tava falando de uma fuga. Mas eu não sei mais nenhum detalhe. Juro!

Diretora: Uma fuga? Então é isso! (Insensato Coração, cap. 80)

Neste diálogo encontramos duas categorias “*Disciplinas e Poder*” e “*Mortificações de Eu*”. A ameaça da diretora se enquadra na primeira categoria, pois demonstra a punição como forma de coação, o castigo como meio de cooperação do sujeito para com instituição.

A prisão torna-se, assim, [...] uma instituição de sequestros: sequestra-se não só a liberdade ambulatoria dos homens e mulheres que a ela são submetidos como também a voz, a identidade, a dignidade, a condição de sujeitos e cidadãos... [...] As interações no cárcere, mesmo feminino, se reproduzem pela regra do medo, ou seja, a doutrina de prêmios e castigos é reconstruída na sua versão mais perversa, visto que não se apela ao estímulo, mas à coerção, para produzir alterações na conduta das pessoas. A disciplina converte-se então em mecanismo justificado para o incremento do sofrimento. [...] (ESPINOZA, 2004, p. 148).

Já a posição de Norma podemos alocar na categoria “*Mortificações do Eu*” por configurar a posição do sujeito que tem profanado o seu “eu”, sendo impelido a realizar uma ação que não deseja e que o prejudica. Os funcionários, desta forma,

[...] reduzem a relação mando e obediência à imposição pela força de sua vontade no exercício de suas atribuições, o que se traduz em autoritarismo, repressão e prepotência. E o mais grave desta situação é o sentirem donos absolutos da vida e da morte de cada um dos presos (MONES, 1997, p. 75).

Mesmo colaborando, Norma é encaminhada para a solitária, uma cela toda fechada onde a única coisa em seu interior é um rato. No outro dia, pela manhã, Norma é liberada e vai tomar seu café no refeitório. Araci, que estava a sua espera, derruba a refeição de Norma e diz que irá matá-la. Irritada, a enfermeira manda sua algoz “ir à merda” e, então, Araci só observa. Em seguida, todas as mulheres são levadas ao pátio onde a diretora comunica que um plano de fuga foi desarticulado e que por isso haverá mais rigor nos procedimentos. Neste momento, Norma está relaxada conversando com Jandira e mais outra presa quando Araci se aproxima por trás, a empurra e diz:

Araci: Sua “X9”. Vacilona... Verme de cadeia. Tu atrapalhou a vida de todo mundo aqui. Agora tu vai ser cobrada mulher. Tu me ferrou vadia. Agora tu vai ter o que merece.

Norma: Quem ferrou todo mundo aqui foi você. Foi burra de ter deixado aquela porcaria de celular ligado na enfermaria. Esse plano idiota de fuga. (Insensato Coração, cap. 82)

Essas duas falas expressam a tensão a qual o indivíduo é submetido e a violência que pode vir a cometer e sofrer devido às constantes perturbações presentes no cárcere. Existem entre os internos de uma prisão certos códigos de conduta que se aplicam aos integrantes daquela realidade. Estes códigos são um conjunto de regras transmitidas e aceitas pelos presos e que funciona em consonância com o sistema de vigilância e punição da instituição (GUIMARÃES; MENEGHEL; OLIVEIRA, 2006). Articula-se assim, pois, a característica fundamental desses códigos é “o desenvolvimento de técnicas de poder orientadas para os indivíduos e destinadas a governá-los de maneira contínua e permanente” (FOUCAULT, 1991, p.98 apud. GUIMARÃES; MENEGHEL; OLIVEIRA, 2006, p.642), devido a isso categorizamos este diálogo como “*Disciplinas e Poder*”.

Ao findar a discussão, Araci agride Norma com um soco, mas a enfermeira não se intimida e, com uma tesoura que havia escondido no bolso, revida, acertando o rosto de Araci.

Araci: Tu me furou sua vaca.

Norma: Eu te falei pra você me deixar em paz.

Araci: Tu tá morta heim! Tu tá morta heim! (Insensato Coração, cap. 83).

Esse diálogo pode ser categorizado como “*Mortificações do Eu*”.

Imagem 7: A briga entre Norma e Araci.



Fonte: Gshow/globo.com

A briga é apartada por funcionárias, que levam Norma, novamente, até a direção da penitenciária. A diretora, ao conversar com a enfermeira, diz que não sofrerá sanções, pois aquele foi um ato de legítima defesa e relatou também que Araci seria transferida em poucos dias. A cena seguinte mostra Norma dentro da cela dizendo que, ao enfrentar a sua rival, sentiu uma sensação muito boa, uma impressão de que pode tudo. Ela completa dizendo que agora sim mudou, não é mais a “idiota” enganada por Armando.

No dia seguinte Claudete vai até a solitária tentar extorquir Araci, que age rápido, domina a agente, toma posse de sua arma e a faz de refém. A seguir, a conduz ao refeitório, onde torna Norma sua nova refém e atira em Claudete. Com a ajuda de Kátia, rende as outras agentes e, na tentativa de fuga, ordena que todas as mulheres sigam para os portões. Tendo a fuga impedida, as presas se rebelam e ateam fogo em colchões. Jandira, Norma, outra presa e uma agente são mantidas como reféns. É quando a agente diz que somente Norma é capaz de dissuadir Araci, pois, mesmo sendo inimigas, a “líder” da rebelião a respeita. Sem escolha, assim o faz e argumenta com Araci, conseguindo convencê-la. Norma então é quem intermedia o processo de rendição, mas algo dá errado e Araci é baleada.

O capítulo seguinte traz a Araci algemada à maca da enfermaria. Norma também está lá cuidando dos feridos. Quando Araci a vê, promete matá-la. A enfermeira pensa no que fazer, pois vê que sua vida corre perigo. Sem saída, dá uma dose alta de um analgésico e Araci fica entorpecida. É quando Norma se lembra do “tesouro” e resolve perguntar o local onde ele está escondido. Ela consegue descobrir o paradeiro do dinheiro e então decide matar a Araci sufocada. Após o ato, Norma chora e mostra-se abalada – mas não arrependida – com o que fez. Consideramos que este ponto marca o estabelecimento da personagem como uma anti-heroína, marca também mudança em sua identidade, ocasionada pela estrutura e elementos intrínsecos à instituição. Pallottini (1998) diz que o personagem é um ser mutável, assim como são as pessoas na vida. Se assim é, obviamente ele não pode passar de herói a vilão, de mau a bom, sem que haja um elemento transformador. Como Hegel, a autora diz que é preciso preparar a mudança, devendo haver algo que a justifique. Desta forma, pode-se chegar a uma figura dramática, coerente e humana. Citando Hegel, a autora ainda menciona que quando a personagem é A, mas vive uma situação B, ela se transformará em C, alterando-se em um terceiro tipo que engloba os dois anteriores e os supera. “Não é nem mais nem menos do que era antes; é outro, que contém as posições primitivas” (PALLOTTINI, 1998, p.162). Podemos observar estas características em Norma, que apresenta aspectos de moral e

ética, mas é capaz de violar certas regras, transpor limites em busca de “justiça” ou vingança. Ricardo Linhares confirma nossas palavras ao dizer:

Ninguém é um bloco único de maldade ou bondade, embora cada um de nós tenha tendência a determinado tipo de comportamento, inclinações naturais de caráter. Diversas situações inesperadas podem despertar instintos adormecidos em cada um de nós. Ninguém sabe como enfrentará um forte drama até se deparar com ele. Num ambiente hostil, ao sofrer injustiças e perseguições, aspectos ocultos da personalidade podem aflorar, com consequências imprevisíveis, tanto para o bem quanto para o mal (Ricardo Linhares, 2011).

Imagem 8: Norma sufocando Araci.



Fonte: Gshow/globo.com

Quando Norma volta a aparecer, já é manhã e o médico constata que Araci está morta. Ao ir almoçar, a enfermeira vê que as outras presas estão diferentes. É quando Jandira diz que agora é ela a “dona-do-pedaço”. Em outra cena, confessa a Jandira que foi ela quem matou Araci, mas diz não se orgulhar do que fez. Para ela, este ato é a pura miséria humana, ter que matar para não morrer. No capítulo seguinte, ao reaparecer, Norma está lendo livro “O Vermelho e o Negro”, de Stendall. Ela se descontrai com Jandira que diz que logo ela sairá da prisão.

Jandira: Tu tá ralando pra caramba nessa enfermaria. Pelo amor de Deus... E ó... Trabalho diminui o tempo que a gente tá aqui. Num é menos um dia pra três de trabalho?

Norma: Pois é... Tô contando os dias pra poder pedir minha condicional.

Jandira: Norma. Você num me disse que esse Armando é um cara bonito, tipo, um gato?

Norma: É... Muito.

Jandira: Deixa que eu te diga tá, sem querer ofender, num é nada pessoal. Mas você tá tão maltratada. Você não acha assim, que tem de dar um jeito no cabelo? Na pele? Antes de ficar cara a cara com ele? (Insensato Coração, cap. 91).

A última fala de Jandira pode ser atribuída à categoria “*Mortificações do Eu*”, pois representa uma etapa do processo de mutilação identitária (Goffman, 1974). O autor descreve como degradadores da identidade os efeitos que as instituições totais imputam sobre os indivíduos quando estes são proibidos de cuidar da própria aparência, uma parte fundamental do seu “eu”.

Jandira diz que a amiga tem que aprender a se impor para poder humilhar Leonardo. Nessa hora Norma compara o conselho da amiga à história do “Conde de Monte Cisto” e, então, elas passam a treinar postura, “bons modos” e a como se comportar com altivez frente aos obstáculos. Tempos depois Dona Diva chama Norma para uma conversa:

Norma: É verdade mesmo?

Dona Diva: Uhum! O juiz da Vara de Execuções Penais aceitou o seu pedido de condicional. Recebemos hoje a sua carta de livramento. Eu falei com diretora e ela marcou a cerimônia para sexta-feira.

Norma: Meu Deus... Sexta-feira, eu nem acredito. Nem acredito que vou sair daqui, que eu vou voltar a ser gente. (Insensato Coração, cap. 93).

Inserimos a última fala de Norma na categoria “*Mortificações do Eu*” por ela expressar a autopercepção que a pessoa institucionalizada tem de si mesma, ou seja, ela se vê como um ser inferior, incompleto, infra-humano. Uma vez dentro da prisão,

“o internado percebe que está despojado de muitas de suas defesas, satisfações e afirmações usuais, e está sujeito a um conjunto relativamente completo de experiências de mortificação: restrição de movimento livre, vida comunitária, autoridade difusa de toda uma escala de pessoas, e assim por diante. Aqui começamos a aprender até que ponto é limitada a concepção de si mesma que uma pessoa pode conservar quando o ambiente usual de apoios é subitamente retirado (GOFFMAN, 1974, p.126-127).

Norma e Jandira ficam emocionadas com a notícia. Elas tecem um diálogo que entendemos como pertencente à categoria “*Mortificações do Eu*”, já que nele existe o sentido de que a prisão retira do indivíduo a possibilidade de realizar pequenas ações do cotidiano que, para as pessoas livres, são banais, rotineiras e de fácil realização.

Norma: Dona Diva acabou de me dar a notícia. Já imaginou menina... Parece que eu tô sonhando... Que amanhã eu vou estar livre desse buraco, desses muros. Vou poder andar na rua, no meio das pessoas, eu vou ver vitrine, eu vou tomar sorvete, comer pipoca. Jandira, eu posso entrar numa lanchonete e comer o sanduiche que eu quiser.

Jandira: Que bom minha amiga. (Insensato Coração, cap. 93)

Na cerimônia de soltura, um funcionário da penitenciária lê as condições do livramento.

Funcionário: (Falando para todas as presas) [...] não andar armada. Não frequentar casa de bebidas ou jogos, nem boates. Recolher-se a sua habitação até às 22:00 horas, salvo motivo imperioso e justificável. Procurar viver em harmonia com a família e com os vizinhos. Apresentar-se a Vara de Execuções Penais tão logo seja intimada...

Funcionário: Senhora Norma Pimentel, a senhora aceita as condições para obter a liberdade condicional?

Norma: Aceito! (Insensato Coração, cap. 95)

As falas, transcritas acima, adicionamos à categoria “*Disciplinas e Poder*” por exprimirem o espectro da gestão do comportamento, a presença do poder e determina possível punição diante o descumprimento das normas. As disciplinas não se limitam à instituição, elas são justamente estabelecidas para um controle mais amplo. Nestes locais (prisão) apenas apresentam um caráter mais visível (FOUCAULT, 1987). O indivíduo, ao voltar para a comunidade livre, pode encontrar alguns limites à sua liberdade (GOFFMAN, 1974, p. 69)

Ao sair da prisão, Norma fica hospedada na casa de Cida, mas não espera muito tempo para ir atrás do policial que cuidou de seu caso e, com ele, consegue o retrato falado de Leonardo. Ela também vai à rodoviária pegar o “tesouro” de Araci. Mas Kátia, que havia saído da prisão dias antes, estava esperando por Norma. No banheiro, a antiga comparsa de Araci quer o dinheiro e, a enfermeira, obstinada, não recua. As duas brigam e Norma corta o rosto de Kátia para que ela saiba com quem está lidando.

Imagem 9: Norma briga com Kátia pelo “tesouro” de Araci



Fonte: Gshow/globo.com

No dia seguinte, com o retrato-falado em mãos, vai até o hotel onde Leonardo se hospedava. Norma conta a sua história para a funcionária do local, que reconhece o rosto.

Funcionária: Escuta... Antes de trabalhar aqui eu passei um tempo na “vida”. Eu não me envergonho não... Trabalho tá difícil, eu tenho filho pequeno pra criar...

Norma: Você tá achando que eu vou te julgar?(Insensato Coração, cap. 100)

A fala da funcionária expressa o que é relatado por (Goffman, 2004, p.89) na seguinte citação:

Sabe-se que as pessoas que estão prontas a admitir que têm um estigma (em muitos casos porque ele é conhecido ou imediatamente visível) podem, não obstante, fazer grandes esforços para que ele não apareça muito. O objetivo do indivíduo é reduzir a tensão, ou seja, tornar mais fácil para si mesmo e para os outros uma redução dissimulada ao estigma, e manter um envolvimento espontâneo no conteúdo público da interação.

A pergunta de Norma também expõe outras características das pessoas e grupos estigmatizados que é a cooperação, a cumplicidade entre os desviantes. Podemos dizer que a personagem reconhece que – assim como a sua interlocutora – está numa posição desfavorável socialmente. “As pessoas que têm estigmas diferentes estão numa situação apreciavelmente bastante semelhante e respondem a ela de uma forma também bastante semelhante. [...] [Essas são] pessoas extremamente diversas que não têm nada em comum a não ser uma necessidade de controlar a informação” (GOFFMAN, 1988, p. 111). Devido a isto enquadrámos esta fala na categoria “*Estigmas*”.

A funcionária então diz a Norma que conhece outras mulheres que Léo “pegou”. É através de uma delas que Norma fica sabendo o verdadeiro nome do homem que a colocou na cadeia. Procurando por mais informações em área de prostituição, local também estigmatizado, ela vê Leonardo à procura de mulheres. Sua primeira reação é gritar: “Armando”. A reação do rapaz é a indiferença, ele sequer olha para trás. Então, Norma o chama novamente: “Léo”. Ao se virar, ele parece – ou finge – não se lembrar da moça. Ela então despeja acusações sobre ele que, friamente, diz que a “burra” não tem como provar nada. Sob a ameaça de ser levado à polícia, Leonardo entra em um táxi e vai embora e sua atitude deixa Norma atônita. Ao voltar para casa, a moça se sente frágil, mas esse sentimento não dura muito. Ela se lembra das palavras de Jandira e decide mudar o visual, tornar-se uma nova mulher. Nas palavras dela: “Uma mulher de atitude”. Para isso corta os cabelos, compra roupas e produtos de beleza. Neste ponto podemos dizer que essa ação é uma tentativa de resgatar parte da sua identidade, anexando a ela bens que simbolizam as referências que ela

entende como “atitude”. Se as antigas roupas que ela usava são características da Norma “burra”, as novas ajudam a edificar a Norma “altiva, preparada e mudada”.

A vendeta se solidifica na história da personagem neste momento e passa a nortear a sua escalada até certo ponto. Neste momento Gilberto Braga e Ricardo Linhares se aproximam mais uma vez da narrativa de Alexandre Dumas. Assim como Dantés – ou Conde de Monte Cristo – Norma costura a sua vingança primeiramente através da mudança de aspectos físicos.

“Algumas semanas depois” Jandira está prestes a sair da prisão e Norma decide esperá-la na porta da penitenciária, da mesma forma como fez Cida. Nessa hora eles relembram a situação e Norma faz uma reflexão (transcrita a seguir) que alocamos na categoria “*Mortificações do Eu*” por fazer referências ao processo de “desculturação” que emprega a prisão sobre a pessoa. Nas palavras de Goffman (1974, p. 23), as instituições totais não substituem uma determinada cultura pela sua específica. Ela produz algo mais limitado – ou limitante – do que aculturação ou assimilação. Se ocorrem mudanças culturais, talvez se refiram ao afastamento de algumas oportunidades de comportamento e ao fracasso para acompanhar mudanças sociais recentes no mundo externo.

Norma: Deixa eu ir porque está quase na hora da Jandira sair. Eu quero tá lá na hora que ela atravessar aquele portão. Só eu sei como foi bom ver você lá, me esperando. É muito difícil sabe? Enfrentar as ruas depois de ficar tanto tempo trancada naquele lugar. Parece que a gente desaprende até como se anda. (Insensato Coração, cap. 102)

Jandira fica emocionada ao rever Norma, mas também estranha (de forma positiva) a aparência da amiga. Em uma conversa na casa de Cida, Jandira vê o retrato-falado de Leonardo e o reconhece em uma de suas revistas. Elas folheiam até encontrar a referida imagem. Embaixo está a legenda e o nome de Leonardo Brandão, porém ele não está mais em Florianópolis, estando, agora, no Rio de Janeiro entre importantes empresários.

Ao ficar sabendo disso Norma só tem uma certeza: “vou atrás dele”. Ela e sua amiga dos tempos de cárcere planejam falsificar os documentos para que permitam que a enfermeira termine de cumprir a condicional em outra cidade. Tempos depois ela recebe autorização judicial e prossegue no seu plano de vingança. Chegando ao seu destino, Norma não esmorece e começa logo a investigar a vida de Leonardo. Ela o segue, anota sua rotina e busca se aproximar das pessoas que fazem parte do seu ciclo.

Imagem 10: Norma mostra para Cida as suas compras



Fonte: Gshow/globo.com

Ela, porém, percebe que não será tão fácil alcançar Léo, que agora frequenta a alta sociedade. Por isso procura se infiltrar no convívio das pessoas que cercam a sua “vítima”. Ela, então, se aproxima de Milton Castelani (José de Abreu), o homem que vai colocá-la como enfermeira do milionário – doente – Teodoro Amaral (Tarcísio Meira). A personagem passa vários capítulos estabelecendo contato com Teodoro, mas, antes de conseguir se aproximar definitivamente, ela precisa tirar do seu caminho o enfermeiro que o acompanha. Colocando uma pequena quantidade de drogas na mochila do rapaz, ela o faz perder o emprego, posto que ela mesma assume. Brandão (2014), em uma reflexão que faz dos escritos de Antonio Candido sobre a vingança, diz que o vingador individual, muitas vezes, comete falhas que os gregos classificam como *húbris*, termo que pode ser entendido como o momento no qual o vingador perde a medida de suas ações, que podem se caracterizar como uma nova injustiça.

Norma percebe que o patrão é um homem carente que procura uma mulher para substituir sua falecida esposa. Ela então inicia um jogo de sedução, vê naquele homem a possibilidade de enriquecer rapidamente, assim ele terá as condições de dominar seu inimigo, assim como o fez Dantés ao encontrar o tesouro do Conde Espada. Utilizando-se da mesma tática que Leonardo emprega para enganar as suas vítimas, lentamente vai conquistando Teodoro, mas, antes que atinja esse objetivo, precisa da ajuda de Jandira, por isso leva a amiga para trabalhar na mansão. Ela também percebe que estar ao lado do milionário a toma

todo o seu tempo e isso a impede de vigiar os passos de Léo. Norma pensa em contratar Ismael Cunha (Juliano Cazarré), antigo motorista de Teodoro acusado de assaltar a casa, para seguir Leonardo. Podemos observar na conversa entre ela e Jandira, que transcrevemos abaixo, a presença de elementos que possibilitam o seu enquadramento na categoria “*Estigmas*”.

Norma: Jandira, esse sujeito pode ter caído do céu.

Jandira: O Norma... Se ele saiu da cadeia, ele não caiu do céu. Subiu do inferno.

Norma: Que nem a gente. Ele pode me entender e me ajudar.

Jandira: Do que você tá falando?

Norma: Desde que eu arrumei esse trabalho eu não tenho mais tempo de investigar o Leonardo. Esse cara é cobra criada quem nem a gente. Tá precisando de dinheiro... Acho que ele pode ser o aliado que tô precisando. (*Insensato Coração*, cap. 115)

Primeiramente destaquemos a primeira fala de Jandira, que é representativa, pois à primeira vista pode ser percebida como uma referência contrária ao que expusemos antes com base em Goffman (1974) sobre a cooperação entre pessoas com estigmas. Entendemos que esta expressão, na verdade, faz menção ao caráter deturpador da condição que a prisão apresenta, pois como expõe Foucault (1987), o cárcere fracassa no seu propósito reabilitador e insere o indivíduo numa carreira criminal. Então, se Ismael passou pela cadeia, foi “contaminado”. Ou seja, é um estigmatizado, um marcado. Os dizeres de Norma atestam essa nossa conjectura, pois ela entende que, assim como Jandira e Ismael, a prisão – o inferno – a transformou. Sendo iguais, “eles sabem o peso que carregam”.

Norma então vai atrás de Ismael para pedir a sua ajuda.

Norma: Eu sou ex-presidiária. Que nem você. Eu vi o jeito que você olhou, você quer se vingar né? Eu também quero. Você tem aonde ficar?

Ismael: Sai hoje, tô solto no mundo. (*Insensato Coração*, cap. 116)

A fala de Norma pode ser entendida como um sinal de compreensão da condição do indivíduo que deixou a prisão. Um sinal de igualdade entre duas pessoas marcadas e segregadas socialmente. Como nos mostra Goffman (1974), a pessoa presa, em contato com outras “normais”, pode representar um papel onde sua mácula é camuflada, o que gera tensão, pois indivíduo exerce uma constante vigília para que não seja desacreditado. Desta forma, Norma estaria dizendo que ele não precisa lançar mão dos mecanismos de proteção, pois Ismael está na presença de alguém que “o entende”. Por isso a enquadrámos na categoria “*Estigmas*”. Já o que é dito por Ismael pode ser enquadrado em “*Mortificações do Eu*”. O

personagem expressa a condição da pessoa egressa; sem amparos institucionais e; com os laços sociais abalados. Sobre esta realidade, Mones explana:

A indiferença social é um duro golpe, difícil de absorver. Egressar sem poder encontrar ao menos uma pessoa que manifeste alegria por sua mudança de situação é ver e sentir que para o mundo e para os outros é o mesmo que esteja preso ou em liberdade. O ser humano é um carente constante de afeto e estima, carinho e reconhecimento. Lamentavelmente para muitos egressos esta realidade externa os deixa mais solitários e mais agressivos que no interior da cela prisional (MONES, 1997, p.91).

Norma designa Ismael para a função de vigiar Leonardo. “Meses depois”, Teodoro e sua enfermeira estão cada vez mais íntimos. Enquanto isso Ismael flagra Leonardo assassinando a própria prima, Irene (Fernanda Paes), atropelando-a, porém o “comparsa⁵⁹” de Norma, só consegue registrar uma foto com celular, mesmo assim não capta o momento do atropelamento e sim quando Leo rouba os pertences da vítima que está caída no chão. Norma e seu comparsa se encontram para esclarecer o ocorrido.

Norma: Ele atropelou a mulher? De propósito?

Ismael: Atropelou e ainda levou tudo dela. Olha ai... Norma, com isso ai ele tá na tua mão.

Norma: É pouco. Isso aqui não prova que ele atropelou... Só mostra que ele roubou a bolsa. Você viu Ismael... Ele atropelando... Mas a sua palavra, como seus antecedentes, não vale muito. (Insensato Coração, cap. 119)

Na última fala merge o caráter desabonador do cárcere. A pecha que a prisão atribui ao sujeito, desacreditando-o em praticamente todas as situações da vida em sociedade, é uma constante na vida de um ex-interno. Deste modo, atribuímos esta fala à categoria “*Estigmas*”.

Meses se passam até que Norma oficialize a sua união com Teodoro e, recém-casada, fica sabendo que Leonardo enganou o próprio irmão, Pedro Brandão, para poder se

⁵⁹ Usamos a palavra *comparsa* – que significa acompanhante e parceiro de alguém em ato ilícito, cúmplice (BECHARA, Evanildo. Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras, 2011, p.328) – propositalmente com o objetivo de chamar a atenção para algo que não está no campo semântico, mas que consideramos relevante destacar devido à concepção, intencional ou não do autor. Norma, ao chamar Ismael para realizar trabalhos informais e ilegais, opera um sentido que o egresso não consegue uma colocação no mercado de trabalho formal, apelando novamente para a clandestinidade e ilegalidade. Muitos trabalhos se debruçam sobre as dificuldades que esses homens e mulheres encontram ao findar da pena. Essa constatação e o seu consequente debate extrapola o ambiente acadêmico, espalhando-se pelas mais diversas instituições, incluindo a mídia e, inevitavelmente, a sociedade como um todo. Por isso é possível acreditar que talvez o sentido desta posição não seja somente o enredo, a continuidade da narrativa, e sim um entendimento e/ou posicionamento político-social do autor debatido na ficção.

casar com Marina Drumond, matrimônio este, que impediria Norma de desmascará-lo. Entendemos que Gilberto Braga faz aqui uma “crítica” à sociedade. Pois, a anti-heroína Norma, pretende a fortuna do marido somente com intuito de empreender sua vingança, para ser superior a Leonardo. Nesse sentido, o “poder” estaria com quem tem mais dinheiro, o que faz Norma concluir que se Leo confirmar sua união com a bilionária, ficaria “protegido pelo dinheiro”. Para Candido (1978), o percurso percorrido por Dantès é uma apoteose do êxito individual e contém os fundamentos éticos da era capitalista.

Prestes a ter o seu plano arruinado, Norma decide adiantar a morte de Teodoro, que tem uma grave doença respiratória. Visando acelerar a sua morte, a enfermeira coloca panos molhados no peito do marido enquanto ele dorme. Sua intenção é agravar a doença do senhor já tão debilitado. Porém, ela se arrepende e, ao retornar ao quarto, vê o grave estado do marido e opta por chamar uma ambulância. No hospital seu remorso fica mais nítido, ela chora pelo o que fez e pede perdão a Teodoro, que está sedado. Ela passa vários dias ao seu lado, está profundamente arrependida. No entanto, a fatalidade o alcança no mesmo dia que Leonardo se casa.

Dois dias depois é feita a leitura do testamento e, como esposa, Norma tem direito a metade dos bens de Teodoro, uma verdadeira fortuna. Passado o luto, surge uma nova mulher. Norma agora é o retrato do Conde de Monte Cristo: “belo e elegantíssimo; é ágil e hercúleo; é excêntrico e misterioso; é melancólico e sonhador, mas ao mesmo tempo exato e infalível. Capaz de tornar-se irreconhecível por múltiplos disfarces [...]” (CANDIDO, 1978, s/p.). Incansável, retoma seu plano, começando por explorar maiores informações a respeito dos investimentos que Teodoro tinha com Leonardo, até então corretor do banco de Horácio Cortez (Hérson Capri). Mas, antes de qualquer coisa, Norma tem de separar Leonardo e Marina. Com esse objetivo, envia fotos de Leonardo com prostitutas para sua esposa. Jandira a indaga se a amiga quer se vingar ou separar o casal por ciúmes, e então, Norma desconversa e diz ter ódio dele.

Nesta parte da trama começa a se delinear um outro lado da personagem. Sua personalidade tem aspectos indeterminados, obscuros, indefinidos, mutáveis. Em “Insensato Coração” “os personagens são mais complexos do que os rótulos de vilão, galã, mocinha. Eles têm facetas, nuances” (RICARDO LINHARES, 2011). A partir deste momento Norma passa a demonstrar que está confusa com seus sentimentos. Focada em sua vingança, comete o erro de encontrar com Ismael dentro de sua própria casa e Milton vê a cena, reconhecendo o antigo

motorista de Teodoro, acusado de ter assaltado a casa. Norma neste momento está mais preocupada em saber da vida de Léo e manda Ismael voltar a vigiá-lo. Porém, o rapaz reclama que precisa de uma folga. A conversa segue da seguinte forma:

Ismael: Norma, desculpa é que eu achei que depois dessa ralação toda em “Floripa” eu merecia uma folguinha.

Norma: Você tá ganhado muito bem pra ralar. Ou será que você conhece outro emprego que te pague mais, que você rale menos com essa ficha suja que você tem? (Insensato Coração, cap. 133)

Norma evoca a sombra do estigma para persuadir Ismael, portanto enquadrados na categoria homônima. Talvez se encontre neste diálogo mais uma crítica do autor, pois é sabida a dificuldade que o egresso enfrenta ao tentar se estabilizar em um emprego formal. Quando não vive uma situação igual à de Ismael, continuar vivendo do crime, o indivíduo tem de se submeter a trabalhos degradantes e quase escravocratas.

De cem egressos, talvez cinco saem tendo trabalho assegurado, o resto terá de perambular por caminhos de incerteza instabilidade e desprezo, que obviamente levam novamente a criminalidade. Todo cidadão [...] deveria entender que, quando podendo oferecer trabalho a um egresso, não o faz, está ele mesmo gerando um círculo que vai se perpetuar.

Na cena seguinte Norma convence o advogado Wagner Peixoto (Eduardo Galvão), que também é advogado do banco onde Leonardo trabalha, a lhe passar maiores informações sobre o fundo de investimento que Léo gerencia. Ela quer comprar todas as ações e ter controle sobre o rapaz. Milton, após “puxar” a ficha de Norma, regressa à casa para chantagear a viúva de Teodoro.

Milton: Eu vi... Eu vi vocês dois aqui no escritório. Numa atitude muito íntima. Vocês são amigos, amantes, cúmplices? Vocês planejaram a morte do Teodoro juntos!

Norma: É mentira. Você tá louco. Eu estou ajudando o Ismael porque eu sei o que é tentar recomeçar depois de apodrecer na cadeia. Milton, eu tô sendo honesta com você.

Milton: Como diz o ditado, a uma mulher não basta ser honesta. Ela tem que parecer honesta. (Insensato Coração, cap. 134)

A fala de Norma enquadrados em “*Estigmas*” por se fazer presente o sentido de solidariedade entre estigmatizados e também a noção da dificuldade da vida depois do cárcere. “(...) não se trata somente de estigmas e preconceitos, mas de biografias que se constroem à imagem e semelhança de tais estigmas: esses personagens atuam como espelhos invertidos da sociedade” (SOARES, 2005, p. 122). O ditado dito por Milton expressa o que

consideramos como “*Marcações de Gênero*”. Essa fala é representativa por, mesmo estando silenciada a posição do homem, ela se faz muito presente. Ao “macho” basta dizer, sua palavra é o suficiente. À mulher cabe a prova do que diz, ou seja, a mulher é vista como um ser “menos íntegro” em relação ao masculino.

Imagem 11: Milton entrega a Norma uma cópia da sua ficha criminal



Fonte: Gshow/globo.com

Norma finge aceitar as exigências de Milton. Em outra cena, a milionária mostra a Jandira que conseguiu uma gravação onde Leonardo confessa ter sabotado o avião de Pedro. Também desabafa sobre Milton, dizendo que terá de dar um “jeito” no chantagista. A mando da chefe, Ismael agride Milton. O homem, assustado, foge, mas é atropelado por um ônibus e não resiste aos ferimentos. Norma, em seu ininterrupto caminhar ao encontro da vingança, acaba atingindo “inocentes”, pessoas que estavam fora de seus planos. Para Dantès, este ônus também se faz presente. Dando sequência à sua vendeta, Norma decide resgatar os investimentos que tem com Leonardo. Ao ver todo o dinheiro indo embora, Léo fica aflito e vai à procura Norma. A viúva, com um véu negro sobre o rosto, visita o túmulo do marido quando Leonardo chega. Sem se revelar, convida o rapaz tratar dos negócios em sua casa. Em sua residência, já dentro de seu escritório, ela levanta o véu, revelando sua verdadeira identidade. Léo não crê no que vê, está imensamente confuso. Norma, com as provas na mão, lhe dá a seguinte escolha: “Ou você trabalha para mim, ou vai para a cadeia”.

Imagem 12: Norma mostrando as provas que tem contra Léo.



Fonte: Gshow/globo.com

Para persuadi-lo, a viúva tece a seguinte fala, que enquadrámos na categoria “*Disciplinas e Poder*”:

Norma: Com a remição da pena por serviços que você pode realizar no presídio, bom comportamento... Olha na cadeia tem de ser obediente viu! Eu sei. Talvez você consiga sair de lá antes dos sessenta (anos). (Insensato Coração, cap.141)

Como dissemos anteriormente, as disciplinas contidas em uma instituição total, em especial a prisão, são instauradas como formas de dominação, de poder aos que as aplicam. As disciplinas são nada mais que meios de instauração do poder que, segundo Foucault, está disperso por toda a sociedade. De certa forma, é o que Norma faz. Ela reivindica o status da prisão como, talvez, instância disciplinar máxima, para assim exercer poder, controle sobre Leonardo. É interessante observar que está se torna uma estratégia muito utilizada pela personagem em busca de vingança.

Temendo a vida atrás das grades, Leonardo aceita e diz que a Norma de agora não é tão diferente dele e que juntos eles podem tudo. Importando-se somente com sua vingança, Norma faz uma série de exigências. Léo, agora seu cativo, terá de se afastar do mundo e viver o tempo todo dentro da casa, junto com a ela. Para garantir que ele cumpra as suas regras, faz a seguinte ameaça:

Leonardo: O que é isso, me explica direito. Eu tô preso? Eu virei escravo?

Norma: Claro que não. É Justamente o contrário. Eu estou garantindo a sua liberdade. Por que se eu não estivesse te dando esta oportunidade você estaria a

caminho de uma penitenciária. E olha que um rapaz bonito feito você por lá... Já pensou? (Insensato Coração, cap. 142)

Pode-se dizer que na frase dita por Norma existe outra crítica feita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Nela é abordada a questão do abuso sexual nas instituições prisionais. Uma “profanação do eu” extremamente traumática ao indivíduo, pois além da violação física e psíquica, o sujeito também está exposto a doenças como hepatites, doenças venéreas em geral e, sobretudo, à AIDS. “Conforme pesquisas realizadas nas prisões, estima-se que aproximadamente 20% dos presos brasileiros sejam portadores do HIV, principalmente em decorrência [...] da violência sexual praticada por parte dos outros presos [...]” (ASSIS, 2007, p.75). Sendo assim, um dos grandes temores que circunda a prisão é a possibilidade violação do corpo. Este entendimento é tão difundido que, não muito raro, ouvem-se pessoas, frente a punição de algum delito, dizer: “Esse aí vai virar mulher de preso”. É como se o abuso sexual fosse parte da pena e que o “bandido” merecesse ter seu “eu” profanado. Portanto, categorizamos como “*Mortificações do Eu*”.

Sem saída, Leonardo aceita o que Norma exige e ela o tranca em um pequeno quarto por dias. Aqui fazemos mais uma inferência sobre o comportamento da personagem que analisamos. É destacável o fato de que Norma mantém uma câmera escondida no “quartinho” – que mais parece uma cela – de Leonardo. Podemos considerar aqui uma possível alusão à constante observação, medição e categorização que a prisão realiza sobre o indivíduo (FOUCAULT, 1987). Um verdadeiro panóptico que tudo vê e sabe. O comportamento de Norma é um tanto quanto sádico, pois, sobre sua luxuosa cama, acompanha todo o sofrimento com uma expressão de prazer. Quando Norma resolve chamá-lo à sala, o rapaz está visivelmente sujo, suado e, pelo gestual dos atores, malcheiroso. Norma, cinicamente, diz que ele precisa se cuidar.

Norma: Olha, eu não sei se realmente preciso te dar essa oportunidade, não sabe? Acho melhor te mandar pra cadeia porque lá eles vão te ensinar e se cuidar. Eu te garanto. (Insensato Coração, cap. 143)

Mais uma vez Norma evoca o espectro da prisão para exercer seu domínio sobre Leonardo. Puni-o com a possibilidade, com o vislumbre das celas, das aflições e perdas. Enquadramos essa fala na categoria “*Disciplinas e Poder*”.

A tortura exercida sobre Léo ganha mais uma sequência quando a viúva pede a Jandira que faça uma comida “especial” para ele. Na fala a seguir, na qual é evocada uma lembrança do cárcere, existem aspectos que se categorizam como “*Mortificações do Eu*”. É constatável que em algumas instituições totais o “internado é obrigado [...] a comer o alimento, por menos agradável que este seja. Quando um internado se recusa a alimentar-se, pode haver contaminação imposta de suas entranhas por ‘alimentação forçada’” (GOFFMAN, 1974, p.34).

Jandira: Ó, eu fiz o almoço do jeito que você mandou. Menina, nem quando a gente tava no buraco (prisão) a comida era tão ruim. (Insensato Coração, cap.145)

Leonardo, cansado de ser aviltado, pede à Norma que o entregue para a polícia. Diz não aguentar mais tanta humilhação, tanta “comida ruim”.

Leonardo: Pra ficar aqui comendo resto de comida do chão, eu prefiro enfrentar a cadeia e torcer pra conseguir logo um habeas corpus.

Norma: Você não sabe o que tá dizendo Leonardo. A comida da cadeia é muito pior do que a que você come aqui. É pior que qualquer coisa que você possa imaginar. Lá você vai morrer de fome mesmo. (Insensato Coração, cap. 146)

A fala anterior de Norma, e a que virá a seguir, são usadas por Norma com a intenção de obter ou manter um domínio sobre Leonardo. Aqui podemos estabelecer um paralelo com a análise foucaultiana que percebe a prisão como um instrumento de poder na sociedade. Sua presença intimidadora serve como forma de constituir e manter uma ordem social que é estabelecida pelas classes dominantes. Assim, a enquadraremos na categoria “*Disciplinas e Poder*”.

Jandira questiona a amiga se ela estaria apaixonada por Leonardo e Norma nega, desconversando, mas suas feições dizem o contrário. Perspicaz, Léo percebe que os sentimentos de Norma estão mudando, se é que um dia foram diferentes. O rapaz começa a flertar com sua almoz, tenta desarmá-la e seduzi-la. Depois de algum tempo, ele a agarra e a beija, porém ela o empurra e grita. Ismael, ao ouvir os gritos, entra no quarto de sua patroa e dá um soco em Leonardo. O belo rapaz, como Norma o considera, acaba perdendo um dente. Aos risos, ela e o comparsa riem da situação e dizem:

Norma: Quer saber? Eu tô achando que nem a cadeia vai ser tão ruim pra você. Com essa cara ferrada não vai dar pra você virar mulher de xerife⁶⁰.
Ismael: Nem xerife vai querer ele mais. (Insensato Coração, cap.149)

O que é dito por eles enquadrados na categoria “*Mortificações do Eu*” por dois aspectos que já tratamos antes. A violência sexual no ambiente prisional e o deboche, o escárnio frente a determinadas características do indivíduo. A humilhação de Leonardo dura por vários dias até que Norma o manda a um dentista e ao retornar ela se entrega a ele. Sobre o Conde, Candido (1978, *s/n*) escreve: “A sua teoria da gradação da vingança corresponde ao desejo monstruoso de distender o sofrimento ao máximo, e ele a aplica meticulosamente, somando à morte as torturas morais, até ficar saciado e hesitar. Mesmo quando auxilia faz sofrer [...]”.

Jandira repreende Norma ao ficar sabendo de seu envolvimento com Leonardo. Ela então diz:

Norma: Eu reconheço que ele desperta em mim uma coisa... Eu achei que eu tivesse deixado de ser mulher, sabe? Que eu tivesse virado um bicho, uma coisa lá naquele horror que foi a cadeia. E agora... (Insensato Coração, cap. 157)

O relato de Norma mostra a depredação que o indivíduo como pessoa sofre. As coisas que o tornam humano, como a capacidade de interferir no curso das ações, a escolha, a fala, os “estojos de identidade” (Goffman, 1974), entre outros aspectos que caracterizam o seu “eu”, lhe são retirados ou drasticamente diminuídos. Essa “mortificação do eu”, cria uma consciência comum de que interno e o egresso de uma instituição total é um ser inferior. Deste modo, enquadrados a fala na categoria homônima. Essa concepção irradia para todos os campos da sociedade e criam o que veremos no diálogo seguinte.

Perdida entre a vingança e o desejo, Norma expressa um misto de amor e ódio por Leonardo. Um conflito interno que possivelmente estava latente, vindo à tona agora, quando ela está novamente perto de Léo. Como nos mostra Pallottini (1998), todo bom personagem,

⁶⁰ Xerife, segundo Scaffo e Farias (2012), é um termo adotado pelos presos para designar aquele interno que assume voz de comando na cela, a quem todos devem obediência, cumplicidade e serviços. Nós completaríamos que este também representa a figura das diversas formas de violência, incluindo a sexual.

dentro da narrativa telenovelistica, será afetado por conflitos internos⁶¹. Daí em diante cessam as humilhações. Ela reflete sobre o que fez, acreditando ser igual a Léo, pois a vingança a transformou no que ela queria combater. Sobre o Conde de Monte Cristo, Candido (1978, s/n) analisa que, tendo “chegado ao máximo da vingança, duvida de si mesmo, e ao fazê-lo, perde a caudalosa energia que lhe tornara possível agir sem remorso. O individualismo extremo, depois de se desenvolver largamente, desvenda a sua vacuidade e atira o indivíduo, de volta, à necessidade de amparo e comunhão” Da mesma forma que Dantès, Norma verifica a ilusão de tudo.

Ela então decide se entregar ao que sente. Oficializa o relacionamento com Leonardo. Mas, Raul Brandão (Antônio Fagundes), pai do rapaz, que não concorda com suas atitudes, resolve investigar a vida de Norma. Raul descobre sobre o crime do qual ela foi acusada injustamente e pelo retrato-falado ele sabe que foi seu próprio filho quem roubou os dólares. Mas antes ele testa a reação de Norma:

Raul: Eu sei que você foi presa, que cumpriu pena em Florianópolis porque furtou dinheiro de um patrão seu.

Norma: Eu fui presa, julgada e condenada. Eu paguei a minha dívida com a sociedade Raul. Hoje a única coisa do que posso ser acusada é de refazer a minha vida. Desculpe, nós mal nos conhecemos, eu não sei porque meu passado pode ser do seu interesse. Eu aceitei o seu convite por curiosidade... Admito. E por educação, mas eu não vejo porque discutir meu passado com você. Eu pediria a você descrição. Eu não sei se você comentou com mais alguém... Vitória, Marina... Eu pediria que você não comentasse. Eu não quero que as pessoas me vejam como uma ex-presidiária. (Insensato Coração, cap. 170)

Essa fala representa, bem evidentemente, o que Goffman (2004) fala da ocultação do estigma. O indivíduo que o possui pretende escondê-lo o quanto pode, tentando evitar que seus papéis, suas outras identidades, sejam contaminadas pela faceta deteriorada do seu “eu”. Assim, estendemos este diálogo como pertencente à categoria “*Estigmas*”.

Tendo a sua marca relevada, Norma decide viajar com Léo para a Europa. Eles pretendem ficar afastados do país por um longo período de tempo. Aqui também podemos citar Goffman (2004) quando fala que a pessoa que apresenta um estigma pode evitar certos contatos. É o que de certa maneira a personagem faz. Porém, a polícia surpreende Leonardo em pleno aeroporto e o rapaz vai para a prisão, mas fica por pouco tempo. Norma, cega de

⁶¹ Renata Pallottini (1998) define conflito interno como uma contraposição de duas forças interiorizadas, ambas potentes, que rivalizam dentro de um mesmo personagem. São os desejos de vida ou morte, de destruir e construir, de amar ou renunciar.

paixão, o consegue um habeas corpus. Entendemos que Gilberto Braga, mais uma vez, mostra a complexidade do comportamento humano, com suas particularidades.

Norma está totalmente do lado do seu amado, esquece seus defeitos, acredita em todas as suas palavras. Ela crê que o amor entre os dois é recíproco e verdadeiro. Por alguns capítulos a personagem se mantém em um “sonho”. Até que Pedro e Marina contam que, enquanto ela esteve na prisão, Leonardo enganou outra mulher, assim como fez com ela. Mas que seu destino foi pior, a morte. Com todo um planejamento, Pedro arma uma discussão com o irmão, que confessa não amar Norma, sendo o dinheiro o seu único objetivo. Ela, que escutava tudo escondida, pede para ficar sozinha com Léo. Se sentindo traída mais uma vez, ela então tira uma arma da gaveta da mesa, sua intenção é mantê-lo ali até que a polícia chegue. Porém, quando pega o telefone, Leonardo a desarma e foge. Frustrada e com raiva, ela senta no sofá como num sinal de cansaço. Ao se virar, Norma é crivada por balas. Seu assassino se mantém um mistério até o último capítulo, no qual Wanda, uma mãe “cega” de amor pelo filho, é quem confessa a morte da que podemos chamar de “A Condessa de Monte Cristo”.

Para finalizar esta etapa do trabalho, consideramos pertinente contabilizar a recorrência das falas enquadradas nas categorias. Optamos por dividir a observação em dois momentos: O período em que Norma encontra-se presa e; após ter de volta sua liberdade. Sendo assim, constatamos o seguinte:

Tabela 1

Recorrência das falas no período em que a personagem encontra-se presa			
Disciplinas e Poder	Mortificações do Eu	Estigmas	Marcações de Gênero
05	20	0	03
Total:	28 falas (em três categorias)		

Tabela 2

Recorrência das falas no período em que a personagem encontra-se liberta			
Disciplinas e Poder	Mortificações do Eu	Estigmas	Marcações de Gênero
03	06	07	01
Total:	17 falas (em todas as categorias)		

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa análise teórica tivemos como objetivo demonstrar que o papel da telenovela ultrapassa o caráter de obra ficcional de entretenimento. Em sua estrutura narrativa, ela se espelha no cotidiano da sociedade na qual se insere, refletindo, posteriormente, suas características, servindo de meio para se observar os hábitos e valores desta mesma sociedade. Assim, as novelas abordam temas corriqueiros, aspectos do cotidiano das pessoas, mas também exploram motes complexos, como é o caso do objeto aqui analisado, a representação da mulher presa.

Gilberto Braga, ao tematizar a vida em uma penitenciária feminina, expõe ao telespectador uma realidade que é, muitas vezes, ignorada. O cárcere, como vimos, é um ambiente marcado por diversos aspectos que podem ser considerados degradantes, retratá-los em uma produção destinada a entreter e cativar o público exige que o autor elabore formas de transformar este cenário em algo agradável à audiência. Utilizando da noção de vingança contida no romance “O Conde de Monte Cristo”, Gilberto Braga dá dinamismo e ação, gerando fascínio à trama de Norma Pimentel. Entretanto, a busca por retratar a realidade marca a história da personagem, que também carrega críticas a esta instituição penal.

A análise inicial que realizamos da telenovela nos permitiu tecer algumas hipóteses, uma delas foi a de que a prisão passaria a ser um elemento central na história da personagem Norma Pimentel. Posteriormente, realizando a análise e encaixando o material avaliado nas categorias, pudemos constatar que, desde o momento que ela ingressa na instituição penal, sua vida e sua identidade são modificadas em consequência das aviltações físicas, das perturbações psíquicas e das relações de poder encontradas naquele ambiente. Como constatado, a categoria “Mortificações do Eu”, que engloba os aspectos contidos no cárcere, é a mais recorrente no período que a personagem encontra-se presa. Identificamos isso como uma forma empregada pelo autor para justificar as mudanças identitárias sofridas pela personagem. Ao mesmo tempo, este fato pode ser visto como uma crítica à instituição penal, que fracassa em sua função de ressocializar o indivíduo preso, causando um efeito contrário ao esperado. Norma seria a representação deste julgamento, pois ela deixa de ser uma mulher simples e bondosa, passando, aos poucos, a demonstrar frieza e indiferença em relação aos sentimentos alheios.

A participação da prisão na vida de Norma não se encerra quando esta ganha sua liberdade. Em sua busca por vingança, a personagem, ao encontrar determinados obstáculos aos seus planos, reivindica o cárcere como instrumento de coação, como um método de se obter poder, controlar as pessoas e manipular situações. Isso pode ser percebido nas ameaças que faz a Leonardo e Ismael, por exemplo.

A relação entre indivíduo e instituição prisional é representada de forma totalmente verticalizada, onde os representantes da prisão forjam as regras e as aplicam com o intuito de manter a posição submissa do indivíduo. Norma, ao estabelecer contato com os agentes que representam o estabelecimento, demonstra o seu ajuste à lógica do cárcere, ou seja, comportar-se com uma pessoa menor, incapacitada de exercer algum tipo de influência, de realizar as ações que deseja, enfim, um ser depende da providência da equipe dirigente. A verticalização do contato faz com que o indivíduo preso se perceba como pessoa incompleta, subordinada e incapaz. Isso pode ser visto como algo que degrada o ser humano, incapacitando-o de viver em sociedade e, tal ponto, reforça o tom crítico utilizado por Gilberto Braga. Com base em nossas observações, concluímos que a mensagem de fundo é de que prisão não regenera os sujeitos ali internados. O autor, ao exibir a história de Jonas no primeiro capítulo, já dá “dicas” que esta seria a questão que orientaria parte de sua história.

Percebemos que, mesmo tendo a sua identidade “moldada” pelas forças que agem no interior dos muros e das celas, a representação da identidade de Norma (da mulher presa) não se fixa em comportamento baseado no binarismo bom/mau, herói/vilão. Diversas vezes, estando no cárcere ou em liberdade, a personagem hesita em suas atitudes, até mesmo nas mais perversas. Ainda que focada em sua vingança, sua meta primordial, ela oscila entre posições contrárias, sente remorso, expressa uma conduta pautada na moral, mas age, quando lhe convém, imoralmente. Desde o momento que entra na prisão, até a hora de sua morte, ela está em constante oscilação. Assim, podemos entender sua identidade como uma construção complexa, multifacetada, sendo uma personagem que faz uso de diversos papéis, em distintos cenários, sob o olhar de diferentes plateias.

Entendemos que outro aspecto crítico que ficou implícito na análise comportamental da personagem é que, diante das mazelas encontradas na prisão, qualquer sujeito pode vir a ter as atitudes que a mesma tem, e mais, qualquer pessoa pode ingressar naquele ambiente. Ousamos dizer que Gilberto Braga foge dos clichês que colocam o indivíduo preso como um ser monstruoso, vil e distante da realidade das pessoas, fazendo

justamente o contrário, demonstra que a realidade é mais complexa, e que na prisão também existem “pessoas comuns”.

A vida pós-cárcere de Norma é marcada pela pecha que lhe é atribuída pela prisão e, como supúnhamos, os estigmas só vêm à tona a partir do momento que Norma encontra-se em liberdade. O aparecimento desta categoria após sua soltura confirma o que já havíamos constatado na leitura dos estudos que tratam desta questão. Para que aspectos ligados à classificação e segregação emergjam em determinado contexto, é preciso que haja uma relação assimétrica, onde a “diferenciação” possa se instalar como forma de divisão entre indivíduos. Das falas que se enquadram na categoria “Estigma”, emergem o sentido de que a punição se estende para além da pena, pois, simbolicamente, os indivíduos continuam condenados à exclusão e à segregação. A ocultação da identidade deteriorada passa a ser uma meta para o egresso. Entretanto, mesmo estando em uma unidade prisional só para mulheres, as questões relacionadas à diferença de gênero vêm à tona, e é representativo o fato de que uma mulher encarne o “papel do homem”, reivindicando uma posição superior por meio da força e da violência.

Quanto mais prosseguíamos em nossa análise, mais constatávamos aspectos que ligavam a ficção à realidade das mulheres presas. Obviamente, sendo uma obra ficcional, lança-se mão de alguns recursos não contidos no real, mas, concluímos que a representação do cotidiano prisional feminino expõe a complexidade de uma situação que, às vezes, é ignorada até mesmo pelo gênero jornalístico. Dentro das celas encontramos pessoas com diferentes histórias de vida, com distintas formas de pensar e agir, configurando-se um lugar de múltiplas identidades, e, não só, uma identidade criminosa. Ao abordar esta temática, a telenovela revela uma coletividade que é dotada das mesmas características encontradas na sociedade da qual faz parte, ou seja, a prisão é um local constituído pelas pessoas que circulam nas ruas, que têm suas famílias, que amam, sentem ódio, que hora são violentas, outras afetuosas. Acreditamos que a representação deste ambiente serve não só para retratá-lo, mas também para desmistificá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mauro. **A hollywood brasileira**: Panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ALMEIDA, M. L. O. **Vozes de dentro... de mulheres... e de muralhas**: um estudo sobre jovens presidiárias em Salvador, Bahia. 2006. 159 (f). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006. Disponível em: <<http://www.ppgcs.ufba.br/site/db/trabalhos/1282009130057.pdf>>. Acesso em dezembro de 2014.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Roberta M.B. **O fascínio de Scherzade**. Os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ARAÚJO, M.F. Gênero e violência contra a mulher: perigoso jogo de poder e dominação. In: **Revista Eletrônica Internacional de La Union Latinoamericana de Entidades de Psicologia**. n. 14, 2008. Disponível em: <<http://www.psicolatina.org/14/genero.html>> Acesso em dezembro de 2014.

ASSIS, Rafael Damasceno de. **A realidade atual do sistema prisional brasileiro**. In: Revista CEJ, Brasília, Ano XI, n. 39, p. 74-78, out./dez. 2007.

BACCEGA, M. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. In: **Comunicação & Educação**. v. 9, n. 26, 2007. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/view/4194/3933>. Acessado em: 01 jan. 2015

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**: Sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora USP, 2002.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

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

BAUMAN, Zygmunt. **A liberdade**. Lisboa: Estampa, 1989.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

BOBBIO, Norberto. **Igualdade e Liberdade**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BORATO, Roberta de Souza. **Mediação das identidades e representações étnicas pela telenovela *Insensato Coração***: estudo de recepção dos militantes negro. 2012. 116 (f) Dissertação (Mestrado). Faculdade de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2012.

BORELLI, Silvia H.S.; RAMOS, José M.O. A telenovela diária. In: BORELLI, Silvia H.S.; ORTIZ, Renato; RAMOS, José M. O. **Telenovela, história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *et. al* **A deusa ferida**: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007

_____. **A dominação masculina**. Tradução: Maria helena Kuhner. 11ª Ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Cristina. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro**: O teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: UFJF, 2005

_____. As principais produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

_____; FERNANDES, Guilherme Moreira. Telenovela Brasileira: formato que vem impondo há seis décadas. In: BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; LEAL, Paulo Roberto Figueira (Orgs.). **Televisão, Cinema e Mídias Digitais**. Florianópolis: Insular, 2012.

_____. O trabalho da vingança na comunicação literária segundo Antonio Candido. In: MELO, José Marques de; FERNANDES, Guilherme Moreira. **Pensamento comunicacional brasileiro**: O legado das ciências humanas I: história e sociedade. São Paulo: Paulus, 2014.

BRASIL, Ministério da Justiça, DEPEN. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2014**. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/storage/download//8anuariofbps.pdf>> Acesso em 10 Nov. 2014.

BRASIL. **Lei de execução Penal**. Lei nº 7210 de 11 de julho de 1984.

BRITTOS, Valério C.; SIMÕES, Denis G. A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, Civilização. Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antônio. **Tese e antítese**. 3ª ed. São Paulo: Nacional, 1978.

CAPPELLE, Mônica C. A.; MELO, Marlene C. O. L.; GONÇALVES, Calos A.. ANÁLISE DE CONTEÚDO E ANÁLISE DE DISCURSO NAS CIÊNCIAS SOCIAIS. **Organizações Rurais & Agroindustriais**, América do Norte, 5, abr. 2011. Disponível em: <http://revista.dae.ufla.br/index.php/ora/article/view/251/248>. Acesso em: 19 Nov. 2013.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

COELHO, Edmundo Campos. **A oficina do diabo e outros estudos sobre criminalidade**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**. Da narrativa mítica à telenovela. São Paulo: Annablume, 2000.

CUNHA, Manuela Ivone. A prisão segundo o gênero. In: **Educar o Outro**. As Questões de Gênero, dos Direitos Humanos e da Educação nas Prisões Portuguesas. Coimbra; Humana Global, 2007. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/educar/mundo/portugal/a_pdf/humana_global_educar_outro_prisoes.pdf> Acesso em: 30 Nov. 2014.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ESPINOZA, Olga. **A mulher encarcerada em face do poder punitivo**. São Paulo: IBCCrim, 2004.

FARIAS, Francisco Ramos de. SCAFFO, Maria de Fátima. **A prisão como escola transmissora de aparatos instrucionais violentos: um estudo de caso**. In: Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais E Humanidades. 2012, Niterói. **Anais eletrônicos... ANINTER**, 2012. Disponível em: <http://www.aninter.com.br/ANAIS%20I%20CONITER/GT18%20Acesso%20%E0%20justi%20E7a,%20direitos%20humanos%20e%20cidadania/A%20PRIS%20C3O%20COMO%20ESCOLA%20TRANSMISSORA%20DE%20APARATOS%20INSTRUCIONAIS%20VIOLENTOS%20UM%20ESTUDO%20DE%20CASO%20-%20Trabalho%20completo.pdf>> Acesso em: 20 de Dezembro 2014.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema e televisão no contexto de transmidiação. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

FERNANDES, Guilherme Moraes. **A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período**

da censura militar à televisão. 2012. 362 (f) Dissertação (Mestrado). Faculdade de Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, Vera (Org.). A TV, a janela e a rua. In: **Narrativas televisivas**: Programas populares na TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GARLAND, David. **Punishment and modern society** : a study in social theory. Oxford: Claredon Press, 1995.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. Dante Moreira Leite (Trad.) São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Estigma**: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Mathias Lambert (Trad.) Rio de Janeiro: LTC, 1988.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2004.

GONÇALVES, Betânia Diniz; COELHO, Carolina Marra Simões; VILAS BOAS, Cristina Campolina. **Mulheres em situação de privação de liberdade**: vida na prisão e perspectivas futuras. Projeto de pesquisa 2010/ 4917-S1. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC MINAS. Belo Horizonte, 2010. Disponível em:

<<http://www.saogabriel.pucminas.br/psicologia/wp-content/uploads/2012/11/Mulheres-em-situa%C3%A7%C3%A3o-de-privac%C3%A7%C3%A3o-de-liberdade-a-vida-na-pris%C3%A3o-e-perspectivas-futuras-relat%C3%B3rio-final-CRP.pdf>> Acesso em 21 Dez. 2014.

GUIMARAES, Cristian Fabiano; MENEGHEL, Stela Nazareth; OLIVEIRA, Carmen Silveira de. Subjetividade e estratégias de resistência na prisão. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 26, n. 4, Dec. 2006. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932006000400010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 Dez. 2014

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

HAMBURGER, Esther. “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: Lilian Schwarcz Moritz (org.) **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4.

HAMBURGER, Esther. Política e novela. In: Bucci, Eugênio (Org.). **A TV aos 50 anos**. Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HERMANN, Daiana. **Mulheres presas e o rompimento de laços sociais**. Avanço de investigação em curso. In: XXIX Congresso Latinoamericano de Sociologia, 2013, Santiago – Chile. **Anais eletrônicos...** ALAS, 2013. Disponível em: <http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT11/GT11_HermannD.pdf> Acesso em 20 Dez. 2014.

HOINEFF, Nelson. **TV em expansão**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

JOHN, Valquíria Michela. **Mundos Possíveis**. Memórias e narrativas melodramáticas das mulheres presas. 2014. 200 (f). Tese (Doutorado). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Universidade Federal de Porto Alegre Santa Catarina. Porto Alegre, 2014.

JAKUBASZKO, Daniela. **Beto Rockefeller**: marcas da contracultura na telenovela brasileira. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14JAKUBASZKO.pdf> Acesso em 20 de julho 2013.

JUNQUEIRA, Lília. **Desigualdades sociais e telenovelas**. São Paulo: Annablume, 2009. In: XXV

KEHL, Maria Rita. "Eu vi um Brasil na TV". In: COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá; KEHL, Maria Rita (Orgs.). **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – Estudos Culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KOGUT, Patrícia. "Insensato Coração": Um balanço da novela. 2011. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2011/04/critica-insensato-coracao-um-balanco-da-novela-376160.html>> Acesso em 10 Jan. 2015.

LINHARES, Ricardo. In: Vitor de Oliveira: **O escritor recria a realidade a partir do seu olhar**. 2012. Disponível em: <<http://euprefiromelao.blogspot.com.br/2012/12/melao-entrevista-ricardo-linhares-o.html>> Acesso em 10 Jan. 2015.

LOPES, Maria Immaculata V. BORELLI, Silvia Helena S. Resende Vera Rocha. **Vivendo com a telenovela**: Mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

_____. FREIRE, Denise de Oliveira. **A Telenovela como Narrativa da Nação** - Notas para uma experiência metodológica em comunidade virtual. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/lista_area_NP-FS.htm> Acesso em 20 jul. de 2013

_____. **Ficção televisiva e identidade cultural da nação.** Rev. ALCEU - v. 10 - n.20 - p. 5 a 15 - Jan./Jun. 2010 Disponível em:

<http://revistaalceu.com.puc_rio.br/media/Alceu20_Lopes.pdf>. Acesso em: 21 Jul. 2013

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 2000.

MAIA, Alina Silva C. **Telenovela Projeção, identidade e identificação na modernidade líquida.** Universidade Federal de Juiz de Fora. Minas Gerais, ago. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/files/24ecompos09_AlineMaia.pdf>. Acesso em: 15 dezembro 2013.

MARQUÊS, Darcielle Paula; LISBÔA FILHO, Flavi. A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional. In: **Revista Brasileira de História da Mídia.** vol.1, n.2, jul. 2012/ dez. 2012. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/rbhm/ed02/dossie/07.pdf>> Acesso em 15 de Outubro 2014.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____; REY, Germán. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC, 2004.

MARTINS, Viviane Sales. **Viver a vida consumindo.** A telenovela como vitrine de uma sociedade de consumo em pleno horário nobre. 2011. 196 (f) Dissertação (Mestrado). Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2011.

MARTINS, Luiz Eduardo de Biaso. **A ascensão do anti-herói: Watchmen e a hollywood pós-11 de setembro.** 2011. Monografia (Graduação). Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. 2011

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã.** São Paulo: Ciências Humanas Limitada, 1979.

MATOS, Lucita Cunha. **Prisioneiros do estigma: representações sociais sobre adolescente infrator.** 2004. 148 (f). Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências da Saúde. Universidade Estadual do Ceará. Ceará, 2004. Disponível em: <http://www.stds.ce.gov.br/phocadownload/trabalhoscientificos/dissertacao/lucitacunhamatos_mestrado.pdf> Acesso em 15 Jan. 2013

MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira: 40 ANOS DE HISTÓRIA.** Salvador: A TARDE S/A, 1990.

MÉDOLA, Ana Silvia; REDONDO, Léo Vitor. A ficção seriada no mercado digital. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil.** Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

MELO, Zélia Maria de. **Os estigmas: a deterioração da identidade social.** In: I Seminário Internacional Sociedade Inclusiva, 1999, Belo Horizonte. **Anais Eletrônicos...** PUC MINAS,

1999. Disponível em: <<http://proex.pucminas.br/sociedadeinclusiva/anaispdf/estigmas.pdf>>
Acesso em: 15 Nov. 2012.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores:** Histórias da teledramaturgia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

MENDONÇA, Kleber. Em “linha direta” com os novos padrões para o jornalismo. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

MEYER, Marlyse. **Folhetim:** uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

MIRA, Maria Celeste. O moderno e o popular na TV de Silvio Santos. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. Trabalho apresentado ao NP Teorias da Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

MORAN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais:** Investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2009.

MONES, Carlos R. **A Prisão**. Os homens que a lotam. Tradução de João Orestes Fagherazzi. São Paulo: Paulinas, 1997.

MORAES, Osvaldo José de. Teoria do discurso televisivo: Uma introdução. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14JAKUBASZKO.pdf> Acesso em 20 de julho 2013.

MOTA, Regina. O programa “abertura” e a épica de Glauber Rocha. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Enunciação e Discurso na Telenovela:** A Construção de um sentido de nacionalidade. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0835-1.pdf>> Acesso 20 julho de 2013

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapés das miscelâneas**. O folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7letras, 2002.

NEVES, Ivânia dos Santos. CARVALHO, Vivian de Nazareth Santos. **Da televisão para a internet:** Transformações da telenovela contemporâneas. In: II Colóquio de Semiótica das

mídias, 2013, Japaratinga, Alagoas. **Anais Eletrônicos...** CISECO, 2013. Disponível em: <http://ciseco.org.br/anaisdocoloquio/images/csm2/CSM2_IvaniaNeves_VivianCarvalho.pdf> Acesso em: 17 Nov. 2014.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. São Paulo: Edusp, 2002.

OLIVEIRA, Erika Patrícia Teixeira de. **Mulheres em conflito com a lei: representações sociais, identidades de gênero e letramento**. 2008. 145 (f). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2008.

_____, Erika Patrícia Teixeira de. Mulheres em conflito com a lei: a ressignificação de identidades de gênero em um contexto prisional. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 391-414, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbla/v9n2/03.pdf>> Acesso em 19 Dez. 2014.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Ética e sociabilidade**. São Paulo: Loyola, 1993.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. **A construção da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

OMOTE, Sadao. **Estigma no tempo da inclusão**. Revista Brasileira de Educação Especial, Marília, v.10, n.3, p. 287-308, Set.-Dez., 2004. Disponível em <educa.fcc.org.br/pdf/rbee/v10n03/v10n03a04.pdf> Acesso em 21 Jan. 2013

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: BORELLI, Silvia H.S.; ORTIZ, Renato; RAMOS, José M.O. **Telenovela, história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e industrial cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna 1998.

PEDRO, Cláudia Bragança; GUEDES, Olegna de Souza. **As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres**. In: I Simpósio sobre estudos de gêneros e políticas públicas, 2010, Londrina. **Anais eletrônicos...** Universidade Estadual de Londrina, 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/1.ClaudiaBraganca.pdf>> Acesso em 19 Dez. 2014.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Braziliense, 1984.

PIMENTEL, Manoel Pedro. **Ensaio sobre a Pena**. São Paulo: Justiça, 1972.

PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade. In: Bucci, Eugênio (Org.). **A TV aos 50 anos**. Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

PRIORI, Claudia. A construção social da identidade de gênero e as mulheres na prisão. **Revistam NUPEM**, Campo Mourão, v. 3, n. 4, jan./jul. 2011. Disponível em:

<<http://www.fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/89/64>> Acesso em 17 Dez. 2014.

REBOUÇAS, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RELATÓRIO SOBRE MULHERES ENCARCERADAS NO BRASIL, 2007. Disponível em: <<http://carceraria.org.br/wp-content/uploads/2013/02/Relato%CC%81rio-para-OEA-sobre-Mulheres-Encarceradas-no-Brasil-2007.pdf>> Acesso em 17 Dez. 2014

RIBEIRO, Ana Paula. G.; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RICARDO LINHARES. A virada de Norma em *Insensato Coração*. São Paulo: 2011. Veja *Online* 04 abr. 2011. Entrevista concedida a Maria Carolina Maia. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-virada-de-norma-em-insensato-coracao>> Acesso em: 15 Dez. 2014.

ROCCA, Marcone Edson de Sousa. **Melodrama, Folhetim e teledramaturgia: De Alexandre Dumas a Gilberto Braga, a interação entre gêneros**. 2014. 111(f). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras. Universidade do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

ROCHA, Simone Maria, Silva, Vanessa Rodrigues Lacerda e. Novas temporalidades no fluxo televisivo: apontamentos sobre reconfigurações da experiência de assistir à televisão. In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 189-207, janeiro/abril 2012.

ROXO, Marco. A volta de “jornalismo cão” na TV. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (Orgs.). **A História da Televisão no Brasil**. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth I.B.. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 16, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 de Dezembro 2014.

SIMÕES, Inimá. "TV à Chateaubriand". In: COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá; KEHL, Maria Rita (Orgs.). **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

SILVEIRA, Pollyanna Santos; MARTINS, Leonardo Fernandes; SOARES, Rhaisa Gontijo; GOMIDE, Henrique Pinto; RONZANI, Telmo Mota. Revisão sistemática da literatura sobre

estigma social e alcoolismo. **Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v. 16, n. 2, Aug. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2011000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24 Jan. 2013.

SOARES, Luis Eduardo, ATHAYDE, Celso e MV BILL. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de narciso**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1994.

_____. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOIHET, Rachel. Violência Simbólica. Saberes Masculinos e Representações Femininas. In: **Estudos Feministas**, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 7, jan. 1997. ISSN 0104-026X. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12558/11703>>. Acesso em: 17 Jan. 2015.

SOUSA, Helena. Time-Life/Globo/SIC: **Um Caso de Reexportação do Modelo Americano de Televisão?** In: I Congresso das Ciências da Comunicação da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1999. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/2691/1/helenasousa_SICGloboSOPCOM_1999.pdf> Acesso em 29 Novembro 2014.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela Brasileira**. História, Análise e Conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

TENÓRIO, Camila M.; RUBIM, Lindinalva S.O. **A Influência das representações sociais veiculadas pela televisão na formação de identidade nacional**. Rev. Comunicação & Inovação, São Caetano do Sul, v.10, n. 19 – p. 65 a 71 – Jul./Dez. 2009.

TRETIN, Adriano Mauricio. **Prisão e Ressocialização: Notas sobre a construção de identidade entre os egressos do sistema penitenciário**. 2011. 128 (f). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Sociologia. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

WACQUANT, Loïc. **Prisões da Miséria**. André Telles (Trad.) São Paulo; Sabotagem, 1999.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão**. São Paulo; Editora Ática, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estados Culturais**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014. p. 7-72.