

---

## Cenas de um Brasil sem saída: imagens do neossujeito na telenovela *Pantanal*<sup>\*</sup>

Sandra Fischer<sup>i</sup>

Aline Vaz<sup>ii</sup>

---

**Resumo:** O presente estudo aborda a telenovela brasileira *Pantanal* (2022) a partir dos modos de a obra dar a ver a personagem Madeleine. A reiteração de arranjos estéticos constituídos por elementos como a água e os ambientes domésticos quadriculados situam a personagem em imagens de paisagens anestésicas, possibilitando inferir a figurativização do neossujeito. Por meio da seleção, da organização e da análise de frames dos capítulos exibidos entre 31 de março de 2022 e 21 de maio do mesmo ano – da primeira aparição da personagem até o momento do acidente de avião que encerra sua trajetória na trama –, é possível assumir que as cenas investigadas, no que tange aos efeitos de sentido produzidos, funcionam como metáfora e metonímia de um aparelhamento neoliberal, permitindo que a plateia perceba-se alojada, eventualmente, em lugares semelhantes aos que são enquadrados pela telenovela e ocupados pela personagem.

**Palavras-chave:** telenovela *Pantanal*; arranjos estéticos; neoliberalismo e neossujeito.

---

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2024.215003>.

<sup>i</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP), Curitiba, PR, Brasil. E-mail: [sandrafischer@uol.com.br](mailto:sandrafischer@uol.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7891-6420>.

<sup>ii</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP), Curitiba, PR, Brasil. E-mail: [alinevaz900@gmail.com](mailto:alinevaz900@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2416-200X>.

## Introdução

**P***antanal* é uma telenovela de autoria de Benedito Ruy Barbosa. Teve exibição inédita em 1990 na extinta *TV Manchete*, seguida de reprises em 1991 e 1999, ambas na mesma rede; uma terceira reprise foi veiculada em 2008 pela rede SBT (*Sistema Brasileiro de Televisão*). Em 2022 a obra ganhou nova versão, assinada pelo neto de Ruy Barbosa, Bruno Luperi, produzida pela *Rede Globo de Televisão* e exibida na faixa horária das nove da noite. Descrita na plataforma de *streaming Globoplay* como uma das telenovelas “mais presentes no imaginário brasileiro”, a saga familiar sobre os Leôncio e os Marruá constrói uma narrativa que aproxima seu universo do realismo mágico. Entre mulheres que se transformam em onças, ancião que se transmuda em sucuri, pactos com o demônio, surgem elementos que pertencem à realidade social do país, tematizando o agronegócio, o machismo, a homofobia, a grilagem de terras, a violência rural e urbana.

A estreia em 1990 ocorre no ano em que Fernando Collor de Mello, do Partido da Reconstrução Nacional (PRN), assume a presidência da república como o primeiro governo eleito diretamente pela população brasileira depois da ditadura civil-militar. A presidência foi assumida por Collor após vitória em segundo turno, derrotando na ocasião o candidato Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT). O então presidente teve um governo marcado por ataques a adversários, voltando-se contra o Congresso e fracassando na economia, tornando-se responsável pelo confisco da poupança dos brasileiros e sendo destituído do cargo em 1992.

Já o lançamento da nova versão (o dito *remake*), em 8 de março de 2022, acontece em meio ao último ano do mandato de Jair Bolsonaro, representante da extrema direita, eleito presidente da república em 2018, conhecido por adotar um discurso antipetista, atacar oponentes e receber apoio de Collor nas eleições presidenciais de 2022, perdida para o adversário Luiz Inácio Lula da Silva. Não se pode deixar de considerar as semelhanças entre os momentos históricos<sup>1</sup> em que as duas versões de *Pantanal* são exibidas, períodos marcados por forte influência de antipetistas de Lula no governo e pela instalação de profundas crises políticas e econômicas no país.

São momentos em que o neoliberalismo – sistema político descrito por Pierre Dardot e Christian Laval (2016) como a-democrático, instaurado por forças e poderes de níveis nacionais e internacionais em uma era pós-democrática – adquire protagonismo na cena brasileira, tornando as ações

---

<sup>1</sup> A não-elaboração dos traumas produz o recalque como um sintoma patológico, impedindo que se siga em frente (Freud, 2010). Já o recalque histórico, quando ocorre, a sociedade permanece andando em círculos – sem reparação, numa espécie de conciliação amnésica, persiste um passado que nunca passa.

coletivas mais difíceis de se organizarem, ao passo que os indivíduos são estimulados a conviver sob um regime de concorrência: “a polarização entre os que desistem e os que são bem-sucedidos mina a solidariedade e a cidadania” (Dardot; Laval, 2016, p. 09). Reconhece-se logo a instalação de adversidades e agruras causadas pela subjetivação neoliberal, o que acaba interferindo nas relações coletivas, modulando aspectos das convivências cotidianas. No entendimento dos autores mencionados, com o neoliberalismo “o que está em jogo é nada mais nada menos que a forma de nossa existência, isto é, a forma como somos levados a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos” (Dardot; Laval, 2016, p. 16).

Este aparelhamento neoliberal irá colocar o indivíduo em uma nova condição: a do sujeito neoliberal (ou *neossujeito*). Para entendê-lo, Dardot e Laval cruzam os estudos da psicanálise com os estudos da sociologia. Muitos psicanalistas estariam recebendo pacientes com sintomas reveladores de uma nova era do sujeito:

O fato de o histórico apropriar-se do estrutural não deveria surpreender os leitores de Lacan, para quem o sujeito da psicanálise não é uma substância eterna nem uma invariante trans-histórica, mas efeito de discursos que se inserem na história e na sociedade. De outro lado, no campo sociológico, a transformação do “indivíduo” é um fato inegável (Dardot; Laval, 2016, p. 321).

O contexto é propício à instalação, em larga escala, de diversas formas de depressão. Os autores observam que o diagnóstico da doença se multiplica por sete de 1979 a 1996, período de expansão neoliberal no ocidente. Aquele que sofre, na medida em que, por exemplo, não aguenta e sucumbe à pressão da concorrência generalizada, é visto como fraco, inoperante, incompetente: “o discurso da ‘realização de si mesmo’ e do ‘sucesso de vida’ leva a uma estigmatização dos ‘fracassados’, dos ‘perdidos’ e dos infelizes, isto é, dos incapazes de aquiescer à norma social de felicidade” (Dardot; Laval, 2016, p. 367).

Quando a empresa e o empreendimento se tornam formas de vida, o insucesso passa a ser considerado patologia, ocasionando o cansaço de si mesmo e a dopagem generalizada. Vícios e dependências às mídias visuais, ao consumo de mercadorias, são estados artificiais que integram parte de uma medicação social. A perversão logo integrará a forma de vida do sujeito neoliberal, tratando-se clinicamente do consumo de parceiros como objetos, descartados logo que considerados insuficientes. O neossujeito oscilará entre a depressão e a perversão, condenado ao duplo, mestre em desempenhos e reificações, ele mesmo objeto descartável. Neste diapasão, o neoliberalismo saberá “manter uma ‘ordem pública’ quando é preciso incitar os indivíduos ao gozo, evitando ao mesmo tempo a explosão desmedida” (Dardot; Laval, 2016, p. 376).

O presente estudo ampara-se na perspectiva do *neossujeito* proposta por Dardot e Laval (2016) e considera a telenovela como campo do sintoma, metonímia e metáfora do espaço físico e social em que é produzida,<sup>2</sup> partindo do entendimento de que a encenação de fatos e temáticas de cunho social e político remetem, nos termos de Maria Immacolata Vassallo de Lopes, às menções a respeito do “caráter «naturalista» das novelas” (Lopes, 2009, p. 27), bem como as referências explícitas remetem à “vida da nação”.<sup>3</sup> Lopes (2009, p. 27), inclusive, avança a hipótese de a telenovela exercer a função de *agenda setting*; “tal é seu poder de pautar uma agenda temática que é acompanhada e discutida pelo País no decorrer de seus oito meses de duração” (Lopes, 2009, p. 27). Assim, propõe-se relacionar os elementos estéticos da estrutura telenovelística a uma leitura documentarizante (Odin, 1985), orientando a análise a partir da construção e do desenvolvimento da personagem Madeleine de *Pantanal* na versão de 2022, interpretada por Bruna Linzmeyer na primeira fase da narrativa e por Karine Teles na segunda fase da telenovela.<sup>4</sup>

Permeando o processo analítico, apropriamos-nos de preceitos da semiótica de linha francesa, partindo de considerações de Jean-Marie Floch (2001) sobre o sentido dado pelos planos da expressão e do conteúdo em justaposição – constituindo, assim, sistemas semi-simbólicos. O plano da expressão é dado pelas qualidades sensíveis selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais; no plano do conteúdo, a significação nasce das variações diferenciais que cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso. Nesta visada, observando na telenovela os momentos em que o plano da expressão homologa o plano do conteúdo, em *Pantanal* (2022) empenhamo-nos em analisar, nos termos de Floch, crenças, sentimentos e atitudes que “cada sociedade adota frente às suas linguagens” (Floch, 2001, p. 10); no caso, trata-se da sociedade representada na trama televisiva (a qual, por

---

<sup>2</sup> Atentamos a produtos de comunicação audiovisual como fenômenos sócio-históricos, processos mediáticos que, conforme aponta José Luiz Braga (2011), possibilitam à sociedade perceber-se dialogando consigo mesma.

<sup>3</sup> A esse respeito, ver também estudos de Maria de Lourdes Motter (2003) – tais como, entre outros, *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*.

<sup>4</sup> Madeleine Novaes é a primogênita de Mariana (Selma Egri) e Antero (Leopoldo Pacheco), casal da alta sociedade carioca financeiramente falido; é irmã de Irma (Malu Rodrigues/Camila Morgado). Casa-se com o pecuarista José Leôncio (Renato Góes/Marcos Palmeira) e segue com ele ao Pantanal; lá, nasce-lhes o filho Joventino (Guilherme Tavares/Jesuíta Barbosa). Na fazenda, Filó (Letícia Salles/Dira Paes), a governanta apaixonada pelo patrão, cuida da casa enquanto Madeleine sofre sentindo-se abandonada pelo marido imerso no trabalho. Aproveitando a visita de um ex-namorado (Gabriel Stauffer/Caco Ciocler), decide retornar ao Rio de Janeiro, deixando uma carta ao fazendeiro; mais tarde, mente para o filho que o pai morreu e passa anos sem ver o ex-marido. Na segunda fase da telenovela, Madeleine atua como influenciadora digital e vive em crise familiar.

seu turno e como já apontado, em certa extensão é reflexo da sociedade em que se insere o produto audiovisual em pauta).<sup>5</sup>

Com recorte analítico entre os capítulos 04 e 48 – a primeira aparição até o acidente de avião que acarreta a finitude da personagem – exibidos de 31 de março de 2022 a 21 de maio de 2022, objetiva-se verificar como Madeleine é dada a ver colocada na imagem de neossujeito, posta em cena em configurações imagéticas de paisagens anestésicas (Vaz, 2021), delineadas pelo convívio apático que tende a paralisar, a não renovar e a não permitir “continuar contra ou despeito de”. Analisa-se como a configuração da personagem Madeleine pode funcionar, na acepção de Lopes (2009), como recurso comunicativo atrelado a narrativas extratelas vigentes. Em síntese, investigar *Pantanal* (2022), enfocando a partir daí o aparelhamento neoliberal no Brasil, implica abordar a telenovela como produto estético e cultural que se converte em expressão identitária do país.

## 1. Paisagens neoliberais: formas de vida anestésica

Em estudos anteriores, relacionados a imagens e enquadramentos de filmes que integraram a fase do dito *Nuevo Cine Argentino* (NCA),<sup>6</sup> identificou-se a presença metonímica e metafórica de uma persistente memória pós-ditatorial e dos efeitos de políticas neoliberais em que narrativas de cotidianos familiares instalam-se: 1) em paisagens anestésicas de ambientes domésticos delimitados por quadriculamentos<sup>7</sup> e comprimidos pela rarefação de apropriações físicas e afetivas; 2) em espaços estésicos de paisagens domésticas constituídas por movimentos relacionais – fluidos e ondulantes – inerentes às vicissitudes do conviver que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão de ser e estar no mundo.

Assumir que é no cotidiano que as paisagens anestésicas se alteram em espaços estésicos, obtidos por meio de superações resultantes do constante

<sup>5</sup> No que concerne aos procedimentos metodológicos, a partir dos estudos de Floch (2001), a descrição que se apresenta aqui na introdução guiará todo o processo analítico de forma implícita e adaptada de acordo com as precisões do objeto, sem que necessitemos retomar a base conceitual já consagrada no campo de estudos da semiótica de linha francesa (ou ainda a semiótica greimasiana). Desse modo, Floch (2001) ampara a análise com certa opacidade, dando luz aos efeitos de sentido produzidos pela figuratividade do sujeito da narrativa com aspectos metafóricos e metonímicos dentro de uma lógica neoliberal.

<sup>6</sup> Nossos estudos sobre o dito *Nuevo Cine Argentino* (NCA) e re-apresentações dos efeitos de políticas neoliberais na constituição de paisagens anestésicas e na transgressão de espaços estésicos (VAZ, 2021) vêm sendo ampliados na medida em que passaram a ocupar-se do cinema e do audiovisual no contexto brasileiro. Aqui, como anunciado, o recorte é a telenovela *Pantanal* (2022), tendo como *corpus* de análise a personagem Madeleine.

<sup>7</sup> Segundo Michel Foucault os quadriculamentos organizam hierarquias de dominação. Na divisão dos cômodos domésticos “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 2014, p. 134). Projeta-se, assim, a docilidade dos corpos. Os métodos de controle – definidos por engenhosa distribuição de espaços físicos – constituem as chamadas disciplinas descritas por Foucault como fórmulas de dominação que fabricam corpos submissos.

empenho em transformar os incômodos em cômodos,<sup>8</sup> leva ao encontro da citação de José de Souza Martins:

[A filósofa Agnes] Heller disse que só quem tem necessidades radicais pode querer e fazer a transformação da vida. Essas necessidades ganham sentido na falta de sentido da vida cotidiana. Só pode desejar o impossível aquele para quem a vida cotidiana se tornou insuportável, justamente porque essa vida já não pode ser manipulada (Martins, 1998, p. 6).

Ou seja, poderá construir um espaço estésico aquele que um dia esteve acomodado na paisagem anestésica;<sup>9</sup> há de se constituir transgressões nas formas de vida automatizadas para que estas se transmudem em formas de vida estésica: viabilizam-se, assim, possibilidades re-existenciais ‘apesar de...’<sup>10</sup> (Vaz, 2021, p. 24 ). Ao se atentar às imagens constituídas pelos efeitos de paisagens anestésicas e de espaços estésicos no cinema e no audiovisual, indica-se verificar como se darão as relações físicas e afetivas, identificadas nas interações dos corpos com ambientes arquitetônicos e simbólicos ali enquadrados. Tomando as imagens que em *Pantanal* (2022) ocupam-se da exposição da personagem Madeleine aos ordenamentos sintomáticos do neoliberalismo, percebe-se que ali reiteram-se as paisagens anestésicas, sem que se efetivem as superações que permitiriam criar, mover, existir e “por causa de...” re-existir. A personagem é enclausurada em formas de vida “fechadas em si mesmas”, sem que sejam

---

<sup>8</sup> A questão pode ser abordada (também) em consonância aos estudos semióticos de teóricos como Greimas, Zilberberg e Fontanille. Em termos greimasianos (2002) as fraturas se efetivam por momentos de alumbramentos, que possibilitam experiências estéticas. Já as escapatórias apresentam uma possibilidade do estético e estésico que, diferente da fratura, não é um efeito acidental, mas construído. É o esforço para uma construção do sensível e uma busca dinâmica pela desautomatização do cotidiano. O espaço estésico, na perspectiva proposta por nós, efetiva, talvez, “com efeito, a prática de Spinoza *que* condensa várias dimensões do ‘curso de vida’ *onde* perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar”. Logo, aquele que supera a paisagem anestésica continua “o curso da vida apesar de X” (Fontanille, 2014, p. 70).

<sup>9</sup> A partir de Milton Santos (1988), Vaz (2021, p. 25) considera “a apropriação do lugar de morada como espaço estésico ou paisagem anestésica, considerando as interações físicas e afetivas, identificadas nas interações dos corpos com ambientes arquitetônicos e simbólicos ali enquadrados”. O espaço estaria associado ao movimento interativo da paisagem, compreendida como tudo aquilo que está ao alcance de nossa visão, como quando se está no alto de um edifício ou caminhando pela rua. Neste caso, teríamos a ressignificação da paisagem em espaço determinado como um conjunto articulado de coisas e seres que se relacionam ao ver, perceber e habitar experiências sensíveis: “O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (Santos, 1988, p. 26).

<sup>10</sup> Vaz (2021) toma a ideia de Jacques Fontanille (2014, p. 70) no que diz respeito à atitude de o sujeito “continuar o curso da vida apesar de X”. Nesta perspectiva, emprega-se a expressão ‘apesar de...’, em que a pontuação funciona como abrigo de interrogações, exclamações, pontos e vírgulas (incertezas, perplexidades, pausas) de uma vida cujo curso não é interrompido. As reticências indicam a omissão de algo que não se quer ou não se pode revelar, uma suspensão ou uma hesitação, além da alusão a aberturas de possibilidades: o traçado dos três pontos representaria, ressalvadas as incertezas que se aninham entre as fendas do incógnito, caminhos a serem percorridos.

construídas ou fortalecidas as relações sensíveis que ampliariam as possibilidades estéticas.

A coleta de *frames* de todas as cenas em que Madeleine é colocada em quadro permitiu, por meio da identificação de estratégias estéticas frequentemente reiteradas, organizar alguns agrupamentos.<sup>11</sup> Os efeitos de sentido dessas reiterações podem ser interpretados em aproximação alusiva a atribuições dadas ao neossujeito – tais como a já ressaltada depressão associada ao sentimento de fracasso, a perda e a infelicidade motivadas pelo insucesso que ocasiona o cansaço de si mesmo e a dopagem generalizada; e, sobretudo, a perversão provocada pela busca do prazer contínuo que incita obsessões, vícios e dependências de todo tipo.

### 1.1 Mergulhos e afogamentos: no *si mesmo*/ no mundo

Uma das mais famosas personagens shakespearianas Ophelia (Shakespeare, 1992) constituiu-se em importante imagem associada à figurativização da mulher, da água e da morte. Para Gaston Bachelard (2013, p. 84), segundo quem “a água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas [...] a verdadeira matéria da morte feminina”, a curta vida de Ophelia teria sido uma vida morta, marcada pela espera vã e sem alegria.

Figurativizada na peça de William Shakespeare (1992) como uma mulher nobre, louca e suicida, mas também como um ideal de pureza e de beleza, diversas são as representações de Ophelia nas artes, como a pintura *Ophelia* (1852), de John Everett Millais (ver Figura 1), e os diálogos intertextuais no audiovisual. Em certa medida, a imagem da personagem Madeleine que inaugura sua aparição na telenovela *Pantanal* (2022) flutuando nas águas de uma piscina rememora a imagem de Ophelia (ver Figura 2); a cabeleira marcante, formada por cachos loiros em tonalidade quente – inspirada nos anos 1990 e tratada com algas desidratadas, conforme relatam a colorista Branca Di Lorenzo e o tricologista Alex Gomes (Tosta, 2022) –, movimenta-se na piscina assim como os longos cabelos de Ophelia espalham-se nas águas do rio: “uma cabeleira flutuante, uma cabeleira desatada pelas ondas” (Bachelard, 2013, p. 86).

---

<sup>11</sup> Por limitações de espaço, não foram inseridos todos os *frames* com os elementos em análise; incluímos montagens com a seleção de alguns exemplos de enquadramentos que reiteram as configurações imagéticas abordadas.

Figura 1: Ophelia de John Everett Millais, 1852.



Fonte: Millais (1852).

Figura 2: Frames da telenovela *Pantanal*.



Fonte: Globoplay.

Na cena televisual, Madeleine conversa com a irmã, referindo-se à casa familiar como um lugar de aprisionamento: “Não quero sermão. Eu não nasci pra viver nessa prisão da dona Mariana Novaes”<sup>12</sup> (Pantanal, 2022). Inadaptada, estrangeira (note-se o próprio nome, *Madeleine*, o equivalente francês para *Madalena*) no seio dos seus, no decorrer da trama a proximidade com os ecossistemas aquáticos marcará momentos decisórios na trajetória da personagem (a ida ao Pantanal, a saída da região pantaneira e mais tarde seu retorno, quando desaparece nas águas do rio devido ao acidente aéreo), dando pistas de seu destino trágico à moda do que Bachelard indica na obra *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, onde a água “se ofeliza”, abrigando seres dormentes, que se abandonam e flutuam: “A água é o símbolo

---

<sup>12</sup> Transcrição da fala da personagem Madeleine, aos 06m33s-06m39s, do capítulo exibido em 31 mar. 2022, da telenovela *Pantanal*.



profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados em lágrimas’” (Bachelard, 2013, p. 85).

Quando Madeleine casa-se com Zé Leôncio e sai de sua casa no Rio de Janeiro a caminho do Pantanal, ela é filmada cercada pelas águas (ver Figura 3). Vemos um primeiro plano do rio tomando a tela, a mata verde no entorno e a chalana apequenada na imensidão da natureza. A câmera adentra a embarcação, temos um plano geral revelando o Zé Leôncio e o chalaneiro Eugênio (Almir Sater) conversando ao fundo e, mais à frente da composição imagética, a Madeleine surge solitária, sentada na borda do barco, próxima às águas fluviais. A câmera faz um plano fechado da personagem, exibindo-lhe o rosto emoldurado pela água:

Figura 3: Frames da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

A cena evoca a situação vivenciada pela personagem no Rio de Janeiro, “aprisionada” no interior da casa familiar: novamente ela se vê confinada – ilhada, agora – travando o seguinte diálogo com o marido:

*Zé Leôncio*: É ou não é a coisa mais linda desse mundo esse Pantanal?

*Madeleine*: Água, né? Só tô vendo água.

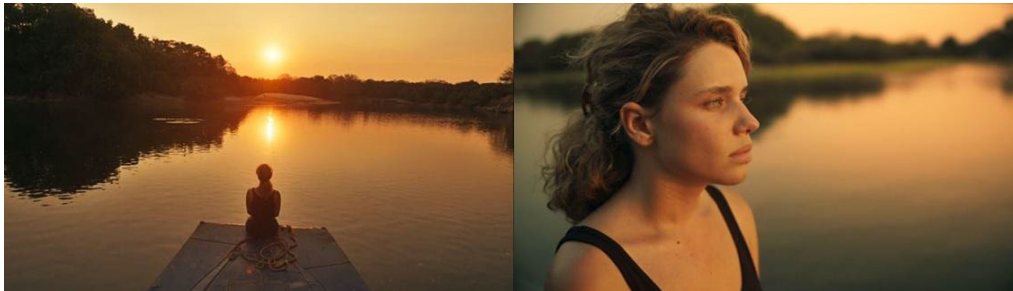
*Zé Leôncio*: Bonito que eu vi lá na sua terra também era tudo água, lagoa, mar<sup>13</sup> (Pantanal, 2022).

Ali e acolá, aqui e lá, infere-se, tudo continua igual. Muito depois, quando Madeleine decide partir do Pantanal após receber a visita do ex-namorado Gustavo na fazenda e embarcar na chalana com ele e o filho Joventino nos braços, a personagem novamente é mostrada apequenada pelo rio pantaneiro (ver Figura 4): senta-se à proa do barco, mirando o horizonte em direção à luz solar que colore a paisagem em tonalidades douradas. Seguindo o modelo anterior, o plano fecha no rosto da personagem emoldurado pelas águas, sugerindo o encerramento “em si mesma” diante da imensidão aquática. Outra

<sup>13</sup> Transcrição da fala das personagens Zé Leôncio e Madeleine, aos 49m46s-49m56s, do capítulo exibido em 02 abr. 2022, da telenovela *Pantanal*.

vez as águas, sempre as águas que para ela tanto configuram escapes e saídas – proporcionando-lhe mobilidades – quanto a paralisia e o sufocamento fatal – arrancando o ar e imobilizando o corpo:

Figura 4: Frames da telenovela *Pantanal*.



Fonte: Globoplay.

A tonalidade dourada surge em diversos planos que abrigam Madeleine (ver Figura 5), intercalando-se com pontos de luzes brancas compondo a *mise-en-scène* (ver Figura 6). O dourado em cena pode ser considerado alusivo à sofisticação da personagem, que vive em meio ao luxo que falseia as aparências de uma determinada elite carioca já em decadência. Em contraponto ao dourado de determinadas cenas protagonizadas por Madeleine, a brancura da claridade que ilumina outros momentos em que a personagem aparece poderia implicar um sentido de despojamento, leveza. Contudo, o excesso de claridade, assim como o ouro (o dourado?) que caracteriza o luxo, pode ofuscar a visão: ambos podem falsear, encobrir a noção de realidade. No plano do conteúdo, Madeleine passa a dissimular, “fantasiando” a própria vida ao tornar-se influenciadora digital,<sup>14</sup> lançando luz a um cotidiano de aparências refletido nas diversas telas das redes sociais. O jogo entre *foco* e *desfoco* na transição das personagens em cena remete a perturbações/oscilações/ofuscamentos relacionais entre elas (ver Figura 7). Padrão que se dá também entre a figura da influenciadora e a tela do celular que a captura, enfatizando que a encenação que resplandece na existência virtual, no mundo físico provoca o apagamento da personagem:

---

<sup>14</sup> Na rotina do *influencer* como na dinâmica neoliberal “[...] tudo se torna empresa: o trabalho, mas também o consumo e o lazer, já que ‘se procura tirar deste o máximo de riqueza, utilizá-lo para a realização de si mesmo como maneira de criar’” (Dardot; Laval, 2016, p. 336).

Figura 5: *Frames da telenovela Pantanal.*



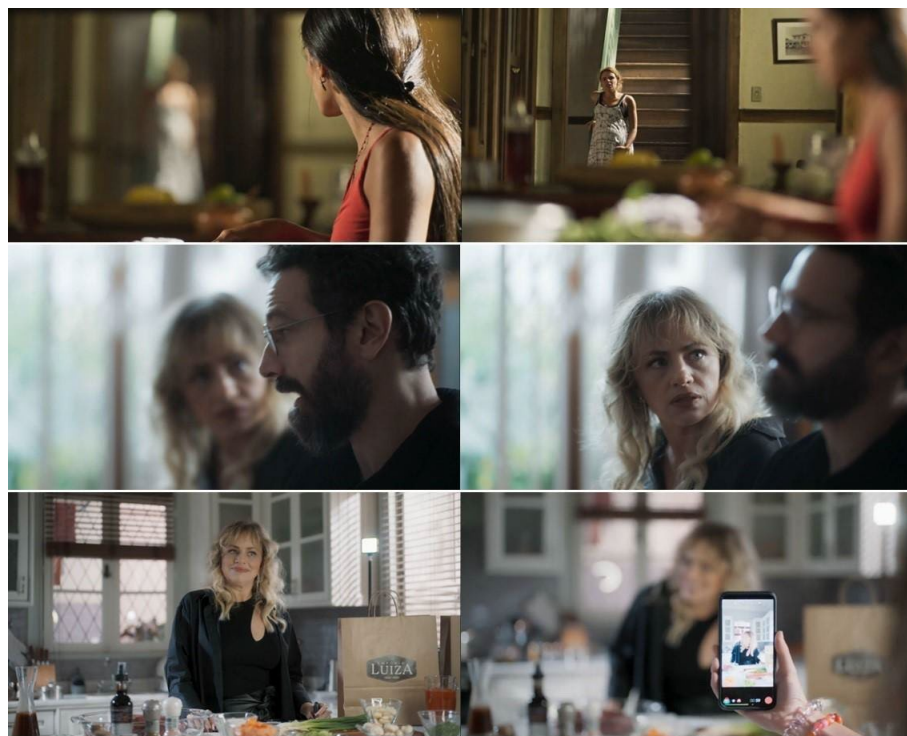
Fonte: *Globoplay.*

Figura 6: *Frames da telenovela Pantanal.*



Fonte: *Globoplay.*

Figura 7: *Frames da telenovela Pantanal.*



Fonte: *Globoplay.*

Quando decide retornar ao Pantanal, insatisfeita com a vida que está levando, Madeleine é surpreendida na viagem por uma tempestade. Encarcerada no interior do avião, a personagem mostra-se irremediavelmente encurralada entre as águas furiosas que despençam do céu e as águas revoltas do rio que corre no solo. Envolta no cinza que encobre céu e rio, a aeronave colide com a água (ver Figura 8). No impacto do avião inundado e engolido pelo rio, a imagem em que tudo vira água remete à conversa que no passado a então jovem recém-casada desenvolvera com o marido Zé Leôncio na primeira ida ao Pantanal: “só tô vendo água; tudo água” (Pantanal, 2022):

Figura 8: *Frames* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

Submersos no São Lourenço, rio de correnteza forte e transbordante de piranhas, os corpos de Madeleine e do piloto jamais serão encontrados. Se tomasse emprestadas as palavras de Bachelard (2013, p. 105-106), o escuro da imagem diria que o rio, ali, tornou-se “o negro pântano onde vivem os pássaros monstruosos, as estinfálicas, ‘filhos pequenos de Ares, que lançam suas penas como flechas, que devastam e contaminam os frutos do solo, que se apascentam de carne humana”.

A personagem de Madeleine, cujos momentos decisivos na narrativa se revelam em quadros nos quais as águas imperam, tem a finitude de sua trajetória diegética decretada por essa força motriz da natureza. Tal qual a melancólica, suicida Ophelia shakespeariana, a esfuziante Madeleine é “incorporada” ao rio. O efeito de sentido, transbordante, atrela-se ao diálogo travado entre ela e o chalaneiro que conduziu os jovens noivos ao Pantanal. Ao atracar a embarcação, Eugênio ouve de Madeleine: “Meu Deus, isso aqui é o fim do mundo!”. Sábio, o homem replica: “Ao contrário dona, aqui é o começo dele”<sup>15</sup> (Pantanal, 2022).

Mais tarde na trama, novamente acomodada na chalana que se põe em movimento oposto, rumo ao Rio de Janeiro, a personagem entabularia com o ex-namorado que a acompanha na fuga um diálogo profético:

---

<sup>15</sup> Transcrição da fala das personagens Madeleine e Eugênio, aos 14m46s-15m06s, do capítulo exibido em 04 abr. 2022, da telenovela *Pantanal*.

*Madeleine.* É lindo, muito lindo, mas é no fim do mundo esse lugar.

*Gustavo.* Tá mais pra Paraíso do que pra fim do mundo.

*Madeleine.* Eu pensava isso, mas aí veio a tristeza, veio a raiva, veio o desamparo, a saudade e veio a solidão.

*Gustavo.* E por que esse sofrimento todo?

*Madeleine.* Porque eu não sei o que vai ser da minha vida, eu não sei<sup>16</sup> (Pantanal, 2022).

Lábeis, as relações de Madeleine com as paisagens e os espaços constituídos pelo Rio de Janeiro e pelo Pantanal titubeiam entre o início e o fim de mundos que se entrelaçam e, unidos, têm igualmente abortadas as promessas que se apresentavam à personagem. Neles, a água mistura, novamente no dizer de Bachelard (2013, p. 75), seus “símbolos ambivalentes de nascimento e morte” e se torna uma “substância cheia de reminiscência e de devaneios divinatórios”. Ao desaparecer no acidente de avião, o corpo de Madeleine liquefaz-se, mistura-se à água que corre no rio, de maneira que ali na natureza o fim da vida configura, simultaneamente, o início de um novo curso, de um ciclo inusitado.

Nos instantes derradeiros da vida da personagem exibem-se *flashbacks* de lembranças com o ex-marido e o filho. No tempo do presente diegético, as cenas que em sua maioria haviam sido tingidas por nuances douradas (ver Figura 9), no devaneio final que se sobrepõe à colisão com a água, adquirem uma luminosidade alva<sup>17</sup> (ver Figura 10), como se num lampejo a vida vivida fosse iluminada do fim para o começo e vice-versa, “como se a própria morte fosse uma substância, uma vida numa substância nova” (Bachelard, 2013, p. 75).

---

<sup>16</sup> Transcrição da fala das personagens Madeleine e Gustavo, aos 11m24s-12m15s, do capítulo exibido em 07 abr. 2022, da telenovela *Pantanal*.

<sup>17</sup> Bachelard fala da cor branca como alusiva ao leite materno, o primeiro dos calmantes. “Portanto, a paz do homem impregna de leite as águas contempladas” (2013, p. 126). “O leite imaginário cumpriu sua função. Entorpeceu a alma e o corpo. O explorador é doravante um sonhador que se recorda.” (2013, p. 127).

Figura 9: *Frames* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

Figura 10: *Frames* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

É possível identificar, nas composições audiovisuais de *Pantanal* (2022), a predominância de uma “dinâmica paralisadora” (Fischer, 2006) imposta ao corpo da personagem Madeleine, inferindo, por meio daquilo que se dá a ver, uma paisagem anestésica. Imersa no caldo daquilo que aqui se considera como ‘automatização anestésica do cotidiano’, sua figura se desloca em movimentações que não lhe garantem a construção do espaço estético, ao contrário: atordoam-na, tiram-na do prumo, confundem-lhe os rumos. Nas estratégias simbólicas adotadas, verificam-se restos e rastros de sistemas neoliberais que encerram o sujeito em redes de sentimentos associados ao fracasso, à perdição e à

infelicidade. Para além do elemento da água, esse neossujeito – encarnado por Madeleine – performa, na telenovela em meio a arranjos estéticos que evidenciam organizações de “celas”, “lugares” e “fileiras” que criam e sustentam espaços complexos, “ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos” (Foucault, 2014, p. 145). Veremos que esse quadriculamento é expresso, no que concerne à personagem em tela, em cenas que reiteram a presença de grades verticalizadas, o efeito *mise en abyme* dos quadriláteros, o entreaberto que não viabiliza amplitudes, mas cria fronteiras, persistindo na construção de paisagens anestésicas em casas familiares que se fazem casa-calabouço (Fischer, 2006).

## 1.2 Encarceramentos: no *si mesmo*/ no mundo

Para Michel Foucault (2014) os aparelhos disciplinares trabalham com o princípio da localização imediata, implicando a necessidade de quadriculamentos que instalam “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo”, cuja lógica exige a evitação das “distribuições por grupos”, a decomposição das “implantações coletivas” e a análise das “pluralidades confusas, maciças ou fugidias” (Foucault, 2014, p. 140). Isso se dá em prol da anulação dos efeitos das repartições indecisas: para que os indivíduos não venham a desaparecer (escapando ao controle vigente) e também no intuito de que não tenham oportunidade de criar aglomerações, é preciso controlar as presenças e as ausências, estimular as comunicações úteis e abortar os contatos ameaçadores e/ou perigosos. As organizações disciplinares tentam perpetuar, com certa inteligência e eficiência, seus próprios sistemas de vigilância.

As estruturas dos colégios, dos quartéis, dos hospitais e das fábricas são exemplos dessa arquitetura do encarceramento: “a cerca, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” (Foucault, 2014, p. 139). O local da casa familiar também é constituído pelo princípio do quadriculamento. A importância de se observar as ressignificações dos regimes hierárquicos e repressivos no âmbito da instituição familiar foi esmiuçada por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (2014) – “um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se ‘disciplinaram’, absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos [...]” (Foucault, 2014, p. 208).

Esse ordenamento arquitetônico constituído como mecanismo de controle irá constituir o lugar de morada que Sandra Fischer (2006, p. 120) chamou de casa-calabouço, edificação que muito mais se presta a aprisionar insidiosamente do que a propriamente acolher com benevolência. Ou seja, na casa-calabouço tem-se um corpo ativo de paredes acinzentadas que imobiliza os corpos de personagens emaranhadas em rotinas de tédio e encerramentos. Em *Pantanal* (2022), a imagem dessa casa impera e modula a ação de Madeleine, impondo convivências familiares estéreis, incapazes de estabelecer ou consolidar laços

afetivos passíveis de oportunizar sociabilidades comprometidas com movimentos estésicos. Constitui-se, assim, a imagem da paisagem anestésica.

No conjunto imagético da telenovela em análise há uma enfática reiteração de planos aéreos do Pantanal e da cidade do Rio de Janeiro, frequentemente sucedidos por planos das casas familiares dos Leôncio e dos Novaes (ver Figura 11). As imagens imponentes das casas e a ausência de seus moradores circulando no ambiente externo remetem à noção de encarceramento atinente à experiência de Madeleine nesses lugares. Ainda nessa dupla Pantanal/ Rio de Janeiro, ambas as imagens exibem a presença da natureza – o céu, a água, a floresta. Emoldurada por árvores, a visão da casa dos Novaes, particularmente, provoca uma espécie de estranhamento, conferido pelo corpo arquitetônico que se destaca em meio à vegetação, insistente corpo invasor que não pertence à paisagem em que se aloja:

Figura 11: Frames da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

No interior das moradias, os habitantes, em novo efeito *mise en abyme*, são apequenados e aprisionados. Alguns elementos que compõem a estrutura física das residências são enquadrados de tal maneira na tela que produzem a sensação de confinamento das personagens. As duas casas habitadas por Madeleine, a do Rio de Janeiro e a do Pantanal, exibem grandes escadarias que, ocupando posições muito parecidas ao lado de extensas paredes, conduzem aos dormitórios (ver Figura 12). A personagem é frequentemente enquadrada descendo e subindo tais escadarias, perfazendo cenas simbólicas que inferem a falta de saída; grades verticalizadas sustentam o corrimão, paralelas ao rosto de Madeleine, aludindo aos enclausuramentos que lhe são impostos. A imagem de gradeamentos verticais tem lugar também em enquadramentos outros, nos quais uma diversidade de elementos arquitetônicos apresentam configurações de celas de encarceramentos (ver Figura 13). Ainda na esteira dos quadriculamentos



domésticos, além das verticalizações mencionadas, a personagem em análise surge em constantes *mise-en-scènes* compostas por quadrados (ver Figura 14):

Figura 12: *Frames* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*

Figura 13: *Frames* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

Figura 14: *Frames* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

O mesmo sentido é dado pelas portas que funcionam não como aberturas, mas, sim, como barreiras raramente transpostas. Em diversas ocasiões, câmera e personagem encontram-se em lados opostos, em cômodos distintos (ver Figura 15). Sem que aconteça a tramitação dos corpos exibidos em cena, as frestas e as

brechas não configuram espaços de descerramento e ressignificação; os planos, dessa forma, dão a ver a impossibilidade do transitar (seja pela imobilidade da personagem ou da câmera), efetivando-se um entreaberto que não permite o devir dos devaneios e dos desejos:

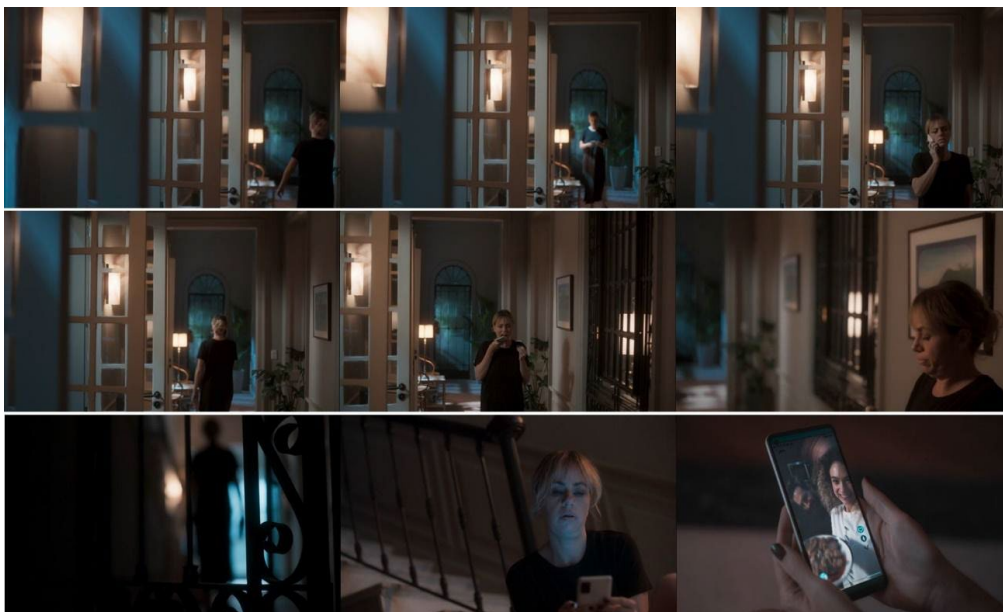
Figura 15: *Frames da telenovela Pantanal.*



Fonte: *Globoplay.*

Em uma de suas últimas atuações, antes da sequência derradeira do acidente aéreo, Madeleine tenta, sem sucesso, comunicar-se por telefone com Gustavo. Sem resposta, ela caminha de um lado para outro em um enquadramento de câmera que dá a ver um corredor em *mise en abyme* (ver Figura 16), pontilhado de retângulos e quadrados construídos por múltiplas janelas abertas; tal como as portas, entretanto não oferecem ampliações e sim fronteiras:

Figura 16: *Frames da telenovela Pantanal.*



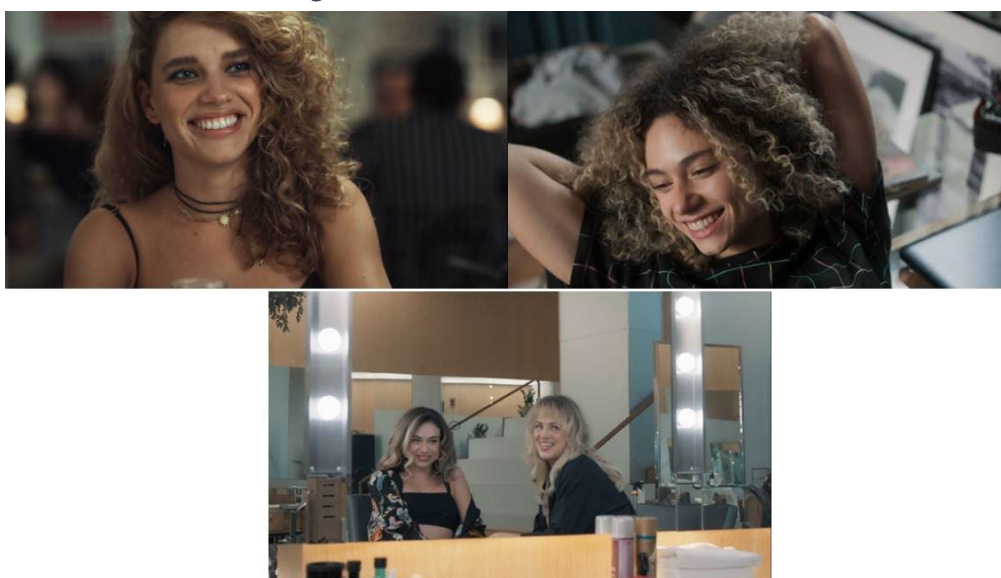
Fonte: *Globoplay.*

Finalizando a cena, Madeleine permanece estacada próxima à escadaria da casa familiar, resgatando a composição estética gradeada constantemente colocada em tela; ao acessar a rede social de Nayara (Victoria Rossetti) – sua ex-nora, ex-assessora, e então companheira de seu ex-namorado – a personagem depara-se com uma foto da garota com Gustavo. O quadro em que ela se vê refletida em uma imagem na qual talvez houvesse apreciado figurar, rima com a fala que em momento anterior da narrativa é proferida pela personagem interpretada por Caco Ciocler:

Madeleine, escuta, você tá criticando essa menina, mas no fundo você tá fazendo igual. Ela inventou que tá namorando, ela postou um monte de coisas sem pedir autorização pro Jove, mas não tô falando disso, tô falando que você não consegue perceber que você é igual, que quando você olhou pra essa menina o que você enxergou foi você<sup>18</sup> (Pantanal, 2022).

O conteúdo da fala expressa-se também nas características físicas de Nayara, que em muito assemelham-se às que se apresentam em Madeleine quando jovem – aparência, diga-se, revelada principalmente pelas cabelos cacheadas. Como se buscasse fugir de uma imagem do passado, Madeleine leva Nayara ao salão de beleza, onde a garota tem o cabelo modificado, adquirindo visual mais próximo ao da figura da influenciadora na contemporaneidade diegética. No momento em que as duas mulheres miram-se no espelho, Madeleine pode ver uma espécie de duplo daquilo que se tornara (ver Figura 17):

Figura 17: *Frames da telenovela Pantanal.*



Fonte: *Globoplay.*

<sup>18</sup> Transcrição da fala da personagem Gustavo, aos 03m35s-03m56s, do capítulo exibido em 23 abr. 2022, da telenovela *Pantanal*.

Depois de se ver encurralada em uma imagem (na tela do celular) que em certa medida a reflete, mas que não lhe pertence, a personagem de Karine Teles é colocada em cena estendida na cama e desfeita em prantos, conversando com a mãe que atribui a infelicidade da filha às consequências de suas próprias escolhas:

[...]

*Mariana.* Minha filha, você é uma mulher bonita, inteligente, saudável, faz sucesso.

*Madeleine.* O que que me falta conquistar então pra conseguir ser feliz, mãe?

*Mariana.* A felicidade não é uma conquista, a felicidade é uma escolha.

*Madeleine.* Quer dizer então que a culpa é minha?

*Mariana.* Não, não foi isso que eu disse.

*Madeleine.* Ué, se todo mundo que se afasta de mim fica feliz pra sempre, a culpa é minha então, né?

*Mariana.* Não, foram as escolhas que você fez que te levaram a isso. Primeiro você escolheu fazer do Gustavo gato e sapato, aí escolheu casar com o José Leôncio, depois escolheu fugir dele e trazer seu filho pra cá e criar como se fosse órfão.

*Madeleine.* Quando é que eu vou ter o direito de ser feliz, então?

*Mariana.* Ah, minha filha, você já foi tão feliz.

*Madeleine.* Ah tá, e aí eu estraguei tudo, né? Eu era feliz quando eu tava nos braços do Zé Leôncio e eu joguei tudo no lixo, e aí agora acabou, não é isso? Acabou, não tem mais, eu vou ter que viver o resto da minha vida com esse buraco no meu peito.

*Mariana.* Você passou a vida fugindo da felicidade. Meu bem, olha, não ouça conselho de ninguém, ninguém, ninguém, nem os meus conselhos. Meu bem, siga só o seu coração, tá bom?<sup>19</sup> (Pantanal, 2022).

Ao trazer à baila o poder da “escolha” como agente causador da infelicidade de Madeleine, Mariana impõe à filha a lógica do neoliberalismo. No plano da expressão, a coerção do corpo de Madeleine é colocada em tela de forma simbólica, por meio dos enquadramentos em que surge situado no interior dos quadriculamentos domésticos; no plano do conteúdo a propalada “liberdade de escolha” da personagem estaria atrelada aos moldes institucionais e relacionais que lhe são impostos. No aparelhamento neoliberalista o indivíduo teria a “obrigação de escolher”, o que faz com que o governo neoliberal se torne onipresente no modelo de auto governança.

A matriarca, inserida na narrativa de Madeleine, ocupa a posição de governança neoliberal. Asseverando que a filha teria realizado suas próprias escolhas, a mãe constrói o dispositivo da eficácia que, segundo Dardot e Laval

---

<sup>19</sup> Transcrição da fala das personagens Mariana e Madeleine, aos 08m25s-09m59s, do capítulo exibido em 21 mai. 2022, da telenovela *Pantanal*.

(2016, p. 330), tem, por princípio, além do “adestramento dos corpos”, a “gestão de mentes”; cada indivíduo, então, seria “obrigado a construir, por conta própria, sua ‘jaula de aço’ individual”. Isso se manifesta de forma simbólica nos *frames* em que se vê a família reunida nessa “jaula de aço” em composições estéticas articuladas por verticalizações e quadriláteros, tingidas por tonalidades douradas e pontos de luzes brancas, cujos efeitos de sentido já foram aqui apontados e analisados. Há também o posicionamento reiterado dos membros da família lado a lado, em ocasiões em que se esperaria que Madeleine liderasse as cenas ali delineadas (ver Figura 18). Nessas cenas, ao contrário, a figura de Madeleine adquire uma compleição de apatia ou descontrole, revelando-se ora intimidada, amedrontada, ora desesperada: ombros caídos, mão na cintura, braços estendidos na frente do corpo ou obstinadamente cruzados:

Figura 18: *Frames* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

Também coloca-se em tela a construção de uma espécie de triângulo formado pelas personagens. Tais composições intercalam Madeleine entre os parceiros de cena, novamente propiciando efeitos de sentido que sugerem não o acolhimento que aninha, mas, sim, o enclausuramento (ver Figura 19) que restringe; já em outras ocasiões, ocorre um deslocamento da personagem para a extremidade da triangulação (ver Figura 20). Nessa transição de dentro para fora, a personagem é desacomodada não para vivenciar o arejamento conferido pela movimentação, mas para experimentar o desconforto de quem não está dentro nem está fora, como se Madeleine não gozasse de uma posição minimamente estável na organização familiar. Assim como o vai-e-vem entre o Rio de Janeiro e o Pantanal não lhe garante efetiva mobilidade e apenas reforça seu não-pertencimento a nenhum dos sítios, o deslocamento na tríade também ressalta a dificuldade de integração no âmbito da instituição familiar. Estabelece-se, dessa forma, uma estrutura geográfica e hierárquica em que à personagem em análise não é facultada a ocupação de nem um nem outro lugar, uma economia baseada no *e* que acaba em *nem-nem*. Na casa da família no Rio de

Janeiro, Madeleine surge inicialmente como prole e termina como progenitora; é *filha* insubmissa (ou nem tanto), e é *mãe* sem mando (nem cria, posto que seu herdeiro Jove acaba trocando o domicílio materno pelo paterno). Na casa do marido no Pantanal, é a eleita e a usurpadora, a esposa que, não obstante sua reconhecida condição, jamais adquire o lugar de “dona da casa”, posição já ocupada por Filó.

Figura 19: Frames da telenovela *Pantanal*.



Fonte: Globoplay.

Figura 20: Frames da telenovela *Pantanal*.



Fonte: Globoplay.

Revela-se, nas cenas de Madeleine, o modo como a subjetivação neoliberal acaba por tornar-se uma forma de vida em que a experiência coletiva é abortada, frustrada ou minada, impedindo que a personagem persevere, evitando que a vida caminhe ‘apesar de...’. O neossujeito, auto encerrado, não pode imergir em experiências interacionais, estruturadas em “estilos figurais” (Fontanille, 2014) que destacariam o seguinte esquema: ser e fazer com > conviver > forma de vida humana. Na construção narrativa de Madeleine, não é possível manter o curso de vida, já que “perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar” (Fontanille, 2014, p. 70). Figurativizada na imagem do neossujeito, a primogênita dos Novaes não rompe com o sistema que a impede de prosseguir e tem sua história interrompida de

forma trágica. Fechada em si mesma, Madeleine encarna a alusão a um sistema que não garante saída, impondo ao sujeito a submissão a métodos de controle cristalizados, que mantêm ilusórias projeções de saída, cilada reiterada na estampa que se destaca na camiseta da personagem:

Figura 21: *Frame* da telenovela *Pantanal*.



Fonte: *Globoplay*.

Sem que as possibilidades de escapatórias – aqui no sentido greimasiano do termo (Greimas, 2002), como construções sensíveis que desautomatizam o cotidiano – venham a se concretizar em formas de vida criativa e fértil, impede-se a transformação da paisagem anestésica em espaço estésico. E impossibilita-se, assim, tanto a atualização e a resignificação da imagem do sujeito telenovélico em *Pantanal* (2022) quanto a do sujeito político que, na realidade em que se insere a ficção em tela, vê-se transformado em neossujeito.

## Considerações finais

Na sinopse original de 1990, a personagem de Madeleine, interpretada pela atriz Ítala Nandi, sofreria o acidente de avião e seu corpo ficaria desaparecido; entretanto, com a ajuda do Velho do Rio (Cláudio Marzo), ela sobreviveria e mudaria seus valores existenciais, transformada (tal qual a bíblica Madalena arrependida?) pelo convívio com o ancião encantado, defensor da natureza e detentor de uma sabedoria mística, sobrenatural. A mudança no roteiro, com a inclusão da tragédia aérea que vitimou a personagem, foi dada por Benedito Ruy Barbosa após a atriz solicitar a saída da telenovela para produzir o documentário *Índia: o caminho dos deuses* (1991), projeto ao qual havia dedicado 15 anos de

sua vida. Quando recebeu resposta positiva à solicitação de financiamento que havia enviado à Embaixada da Índia, devendo realizar as filmagens ainda naquele ano, Nandi escolheu deixar *Pantanal* (2022), decisão que diz ter sido a mais difícil de sua vida (Ítala [...], 2022).

Não fossem as interferências externas (e por que não políticas, já que Ítala Nandi buscava financiamento para seu filme?), em 1990 Madeleine teria colocado em tela uma imagem de otimismo para o espectador da época: ‘apesar de...’ perseveraria, possivelmente superando a paisagem anestésica em espaço estésico. Em 2022, Bruno Luperi manteve para ela o desfecho que foi ao ar na primeira versão. Oferecer à personagem a oportunidade de superar a morte poderia apontar ao espectador uma possibilidade de transcender os percalços de seu tempo. Não foi o que aconteceu em 1990 e não é o que Luperi, por opção, escolhe colocar em tela no século XXI.

Acasos e intenções à parte, aqui analisamos os efeitos de sentido daquilo que se manifesta nas imagens da ficção e que acaba por ecoar nos/dos tempos de produção das narrativas televisivas. Na realidade extradiegética, os dois contextos sociais de exibição das telenovelas são marcados por políticas, em alguma medida, associadas ao neoliberalismo; a falta de saída assinalada pelas estratégias estéticas que compõem as cenas protagonizadas por Madeleine aludem às características que Dardot e Laval (2016) atribuem ao neossujeito, o que se efetiva imagetivamente na clausura e na esterilidade de paisagens anestésicas.

Em um Brasil em que, nos tempos que correm, uma extensa gama de políticas neoliberais retorna à cena, o “beco sem saída” ao qual Madeleine é submetida na primeira versão da telenovela (que culmina em seu destino trágico) é visto mais uma vez em seu *remake*. É pertinente que em um país cuja história política, econômica e social de certa forma se repete – mesmo sem ser farsa –, a saga ficcional de *Pantanal* (2022) também venha a se repetir, de maneira que, guardadas as peculiaridades contextuais atinentes a cada universo, espectadores e personagem revivem restrições, impedimentos e clausuras inerentes ao neossujeito. Naquilo que é dado a ver em tela, é possível compreender que se pode existir, na paisagem anestésica, mas só se pode re-existir no espaço estésico que revela o curso da vida em suas facetas de sensibilização e perseverança. Há de se mudar o curso da história para que ‘apesar de...’ seja possível continuar como corpo ativo assumindo e sustentando relações cinestésicas e disposições afetivas. Entretanto, a história permanece a mesma na ficção televisiva e, ao que parece, também no âmbito extratela: personagem e plateia continuam sem saída, seja Madeleine cristalizada em composições estéticas de encerramento/finitude, ou o espectador embaraçado em sua vulnerabilidade a políticas neoliberais. Tanto em 1990 quanto em 2022 é a história de um país aviltado e sem saída que se coloca em cena.



Logo, constata-se que a “fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais e, ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo” (Lopes, 2009, p. 27), funcionando como campo do sintoma: “uma específica contaminação entre ficção e realidade, entre a telenovela e a sociedade” (Lopes, 2009, p. 34). Por suas temáticas e composições estéticas significativamente responsáveis por efeitos de sentido peculiares, pode-se afirmar que *Pantanal*, em 2022, absorveu do extratela aspectos sociais da contemporaneidade e revitalizou suas expressões: “a «hibridação» do gênero se afirma no tempo histórico atual” (Lopes, 2009, p. 34). No que concerne à personagem Madeleine, implicou a repetição (ou a *re*-representação?) de uma história contaminada pelos efeitos de políticas neoliberais, sentenciando o neossujeito ao enclausuramento em imagens de paisagens anestésicas. Trinta anos de Brasil não permitiram que Madeleine tivesse um final feliz na tela televisiva, no interior de seu mundo ficcional. Será possível um dia encontrarmos, aqui fora, uma saída que nos liberte da lógica neoliberal que volta e meia ressurgue e nos é imposta? ●

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. *Verso e Reverso*, v. 25, n. 58, p. 62-77, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/924>. Acesso em: 8 mar. 2024.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. In: CAMARGO, Isaac (ed.). *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemiótica, 2001. v. 1. p. 9-29.
- FONTANILLE, Jacques. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella (org.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 55-85.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FREUD, Sigmund. A transitoriedade. In: *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- ÍNDIA: o caminho dos deuses. Direção: Ítala Nandi. Produção: Bosco Viegas. Rio de Janeiro: Rio Filmes, 1991. 1 vídeo (38min 46s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_APyckXIQd4](https://www.youtube.com/watch?v=_APyckXIQd4). Acesso em: 8 mar. 2024.

ÍTALA Nandi, a Madeleine da primeira versão, fala da decisão de abandonar o elenco de Pantanal: 'A mais difícil da vida'. *Extra*, 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/itala-nandi-madeleine-da-primeira-versao-fala-da-decisao-de-abandonar-elenco-de-pantanal-mais-dificil-da-vida-25459224.html>. Acesso em: 8 mar. 2024.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239/41021>. Acesso em: 24 abr. 2021.

MARTINS, José de Souza. O senso comum e a vida cotidiana. *Tempo social*, v. 10, n. 1, p. 1-8, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20701998000100001>. Acesso em: 8 mar. 2024.

MILLAIS, John Everett. *Ophelia*. 1852. 1 original de arte.

MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Alexa Cultural, 2003.

PANTANAL. Direção: Rogério Gomes e Gustavo Fernandez. Produção: Andrea Kelly, Luciana Monteiro e Lucas Zardo. Rio de Janeiro: Globo, 2022.

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarisante. In: ODIN, Roger; LYANT, Jean Charles. (ed.). *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1985.


SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. New York: Washington Square Press/Pocket Books, 1992.

TOSTA, Rebeca. Cabelo de Madeleine tem loiro inspirado nos anos 1990 e foi tratado com algas desidratadas. *Mulher*, 2022. Disponível em: <https://www.mulher.com.br/moda-e-beleza/beleza/cabelo-de-madeleine-novela-pantanal>. Acesso em: 8 mar. 2024.

VAZ, Aline. *Nuevo cine argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras: paisagens anestésicas e espaços estésicos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero*. 2021. 205 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://tede.utp.br/jspui/handle/tede/1822>. Acesso em: 10 mar. 2024.

---

 **A no way-out Brazil scenes: images of the neoliberal subject in the soap opera *Pantanal***

 FISCHER, Sandra

 VAZ, Aline

---

**Abstract:** The study addresses the Brazilian soap opera *Pantanal* (2022) from the perspective in which the narrative presents the character Madeleine. The reiteration of aesthetic arrangements made up of elements such as water and checkered domestic environments place the character in images of anesthetic landscapes, making it possible to infer the figurativeness of the neo-subject. Considering the analysis frames of the chapters shown between March 31, 2022 and May 21, 2022 – from the first appearance of the character until the moment of the plane crash that ends the girl’s trajectory in the plot –, it is possible to assume that the investigated scenes, in terms of the produced meaning effects, function as a metaphor and metonymy of a neoliberal apparatus, allowing the audience to perceive itself housed, eventually, in places similar to those that are framed by the telenovela and occupied by the character.

**Keywords:** soap opera *Pantanal*; aesthetic arrangements; neoliberalism and neoliberal subject.

---

#### Como citar este artigo

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Cenas de um Brasil sem saída: imagens do neossujeito na telenovela *Pantanal*. *Estudos Semióticos [online]*, vol. 20, n. 1. São Paulo, abril de 2024. p. 136-161. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

---

#### How to cite this paper

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Cenas de um Brasil sem saída: imagens do neossujeito na telenovela *Pantanal*. *Estudos Semióticos [online]*, vol 20, issue 1. São Paulo, April 2024. p. 136-161. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 13/08/2023.

Data de aprovação do artigo: 28/02/2024.

---

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

