



unesp

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara – SP

Thaís Cristina Caetano de Souza

**ALMA GÊMEA, SOFRIMENTO E REDENÇÃO:
componentes do amor romântico na telenovela *Espelho da
Vida***



ARARAQUARA – S.P.

2022

THAÍS CRISTINA CAETANO DE SOUZA

**ALMA GÊMEA, SOFRIMENTO E REDENÇÃO:
componentes do amor romântico na telenovela *Espelho da Vida***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Diversidade, Identidades, Direitos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Chaves Jardim

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – S.P.
2022

S729a

Souza, Thaís Cristina Caetano de

Alma gêmea, sofrimento e redenção : componentes do amor romântico na telenovela Espelho da Vida / Thaís Cristina Caetano de Souza. -- Araraquara, 2022

98 f. : tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Maria Chaves Jardim

1. Ciências Sociais. 2. Telenovela. 3. Telenovela brasileira. 4. Amor romântico. 5. Emoção. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

THAÍS CRISTINA CAETANO DE SOUZA

**ALMA GÊMEA, SOFRIMENTO E REDENÇÃO:
componentes do amor romântico na telenovela *Espelho da Vida***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Diversidade, Identidades, Direitos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Chaves Jardim

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 05/12/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Chaves Jardim

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Renata Medeiros Paoliello

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof.^o Dr.^o Edson Farias

Universidade de Brasília – UNB

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Beatriz e Gerson, base do meu ser.

AGRADECIMENTOS

Este ciclo acadêmico que se encerra só foi possível com o apoio incondicional de meus pais, Beatriz Caetano e Gerson Aparecido de Souza. A eles, agradeço o apoio incondicional durante toda a minha trajetória acadêmica até aqui, sobretudo por me concederem a liberdade dos caminhos a serem trilhados, mesmo que estes caminhos me levem para longe dos seus olhos. Agradeço pelos pais generosos, amorosos e parceiros que são.

Agradeço à minha avó materna Iolanda Gabriel de Souza, quem me apresentou às telenovelas, pelas conversas entre a varanda e a cozinha da sua casa, sobre ser forte, saber perdoar, ter fé e cultivar sonhos. Agradeço as bênçãos e proteções da minha avó, que me zelam sempre. Agradeço a sua vida, imensamente.

Agradeço à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Maria Chaves Jardim, pela confiança depositada em mim, mesmo quando eu mesma não acreditava que poderia ser capaz; por conceder espaços e oportunidades inimagináveis à menina de dezessete anos que sonhava com a universidade pública; pelo acolhimento, amizade e formação.

Agradeço ao Lucas Flôres Vasques – com quem partilho trocas intelectuais e, prazerosamente, a vida – por trazer leveza, bom humor, paciência e autoconfiança.

Agradeço aos amigos que ofereceram conversa boa e riso solto para aliviar a tensão da vida acadêmica: Luana Estela Di Pires, Renan Augusto Carvalho, Carlos Henrique Torres, Letícia Tatanjo, e Thierry Gabriel Varela. E agradeço às amigas de infância, Ingrid Rafaela Mestre de Oliveira e Larissa Soares Ferreira.

Agradeço a todos os membros do grupo de pesquisa NESPOM pela formação e parceria.

Agradeço aos membros da banca, Prof.^a Dr.^a Renata Medeiros Paoliello e Prof.^o Dr.^o Edson Farias, pela generosidade com que olharam o meu trabalho e pelas contribuições valiosas, tanto com esta pesquisa, quanto com minha trajetória acadêmica.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*O correr da vida embrulha tudo.
A vida é assim: esquenta e esfria,
aperta e daí afrouxa,
sossega e depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem.*

Guimarães Rosa

RESUMO

A telenovela é gestada no Brasil como um fenômeno cultural *sui generis*, visto que adquire especificidades no processo de “abrasileiramento” do gênero. Em terras brasileiras, a telenovela movimentou o mercado consumidor, com a criação de tendências na moda e nos objetos de consumo, confere identidades, contribuiu para a manutenção da memória coletiva da população e constrói debates em torno de questões sociais latentes a partir do *merchandising social*. Acrescentamos ao extenso *rol* de influência da telenovela no cotidiano brasileiro, a mediação dela para construção simbólica do mundo social, por meio da (re)produção de crenças e emoções. Desse modo, compreendemos a telenovela como um bem do mercado de bens simbólicos, no que os bens produzidos por ele, de caráter imaterial, pressupõem atos de apropriação cognitiva dos consumidores, ao nível de crença. Assim, considerando a popularidade e o consumo cognitivo da telenovela no Brasil e a centralidade do amor nas histórias contadas por ela, buscamos desvelar a crença sobre o amor difundida na telenovela *Espelho da Vida*, escrita por Elizabeth Jhin, exibida às 18h, em 2018, a fim de fornecermos uma possível interpretação do substrato dóxico do amor presente nas telenovelas da TV Globo. Para tanto, consideramos o amor enquanto uma emoção construída socialmente, no que a sua *práxis*, deriva da cultura. Trata-se de uma pesquisa que mobiliza *insights* teóricos da sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu. Portanto, trata-se de um empreendimento intelectual que visa contribuir na literatura das Ciências Sociais sobre o amor tendo como interface a telenovela brasileira.

Palavras-chave: amor romântico; telenovela; telenovela brasileira; emoção.

ABSTRACT

The soap opera is conceived in Brazil as a sui generis cultural phenomenon, since it acquires specificities in the process of “Brazilianization” of the genre. In Brazilian lands, the telenovela moves the consumer market, with the creation of trends in fashion and consumer objects, confers identities, contributes to the maintenance of the collective memory of the population and builds debates around latent social issues from social merchandising . We add to the telenovela's extensive role of influence in Brazilian daily life, its mediation for the construction of the social world, through the (re)production of beliefs and emotions. In this way, we understand the telenovela as an asset of the symbolic goods market, in which the goods produced by it, of an immaterial nature, adopted acts of cognitive appropriation by consumers, at the level of belief. Thus, considering the popularity and cognitive consumption of the telenovela in Brazil and the centrality of love in the stories told by it, we seek to develop the belief about love widespread in the telenovela *Espelho da Vida*, written by Elizabeth Jhin, shown at 6 pm, in 2018, in order to provide a possible interpretation of the doxic substrates of love present in TV Globo soap operas. For that, we consider love as a socially constructed emotion, in which its praxis derives from culture. This is a research that mobilizes theoretical insights from Pierre Bourdieu's reflective sociology. Therefore, it is an intellectual enterprise that aims to contribute to the literature of the Social Sciences on love, having the Brazilian soap opera as an interface.

Keywords: romantic love; telenovela; Brazilian telenovela; emotion.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1.	Cenários.....	47
Figura 2.	Figurino das personagens do núcleo Rio de Janeiro (metrópole) e Rosa Branca (interior).....	50
Figura 3.	Figurino Cris.....	52
Figura 4.	Figurino Isabel.....	53
Figura 5.	Figurino Alan.....	54
Figura 6.	Figurino Danilo/Daniel.....	55
Figura 7.	Capa da trilha sonora volume 1.....	56
Figura 8.	Capa da trilha sonora volume 2.....	56
Figura 9.	Capa da trilha incidental.....	58
Figura 10.	Isabel olhando para a caixinha de bailarina.....	59
Figura 11.	Isabel andando atrás de Cris ao som de <i>Angústia</i>	59
Figura 12.	Isabel dopa Cris.....	73
Figura 13.	Isabel segurando livro de magia nas mãos.....	73
Figura 14.	Representação visual do arquétipo do príncipe.....	75

QUADROS

Quadro 1.	Principais estruturas de amor presentes nas telenovelas.....	19
Quadro 2.	Classificação dos <i>Plots</i>	40
Quadro 3.	Percurso metodológico da pesquisa.....	43
Quadro 4.	Características humanas básicas para composição da personagem.....	48
Quadro 5.	Músicas tema da trilha sonora volume 1.....	56
Quadro 6.	Músicas tema da trilha sonora volume 2.....	57
Quadro 7.	Trilha incidental.....	58
Quadro 8.	Arquétipos dos contos de fadas mobilizados em <i>Espelho da Vida</i>	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A regularidade discursiva-semiótica sobre o amor na telenovela brasileira: estruturas míticas e arquétipos	17
2 A construção da indústria televisiva no Brasil face a telenovela: gênero cultural de excelência	25
2.1 Estrutura narrativa da telenovela: origens, continuidades e rupturas.....	34
3 Caminhos trilhados pela pesquisa	42
4 O amor romântico como <i>doxa</i> na telenovela <i>Espelho da Vida</i>	45
4.1 Sinopse.....	45
4.2 Arranjos sociotécnicos e artísticos: a construção da narrativa e da personagem na telenovela.....	46
4.3 Alma gêmea como ideário de felicidade.....	60
4.4 Amor à primeira vista: o corpo e sua alquimia social.....	64
4.5 O ciúme como estratégia de dominação simbólica.....	66
4.6 A transfiguração do amor como sofrimento.....	70
4.7 Os arquétipos dos contos de fadas como recurso narrativo em <i>Espelho da Vida</i>	71
4.8 “E viveram felizes para sempre...”: casamento e maternidade.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82
ANEXO I – FICHA TÉCNICA DE <i>Espelho da Vida</i>	86
ANEXO II – TRILHA SONORA VOLUME 1	93
ANEXO III – TRILHA SONORA VOLUME 2	94
ANEXO IV – TRILHA SONORA INCIDENTAL	95

INTRODUÇÃO

Os caminhos trilhados até a pesquisa que se apresenta estão intimamente vinculados à biografia da pesquisadora em questão. Foi minha avó materna Iolanda quem me apresentou às telenovelas. Recordo-me das tardes na sala de sua casa em que alternávamos entre as da SBT e as da sessão do *Vale A Pena Ver De Novo*, da TV Globo. Recordo-me da comoção quando Camila, em *Laços de Família* (2000), raspou a cabeça devido ao câncer. Da reviravolta da doce e tímida Ana Francisca em *Chocolate com Pimenta* (2003), que após ser humilhada no seu baile de formatura, retorna a cidade anos depois, bela e milionária em busca de vingança daqueles que a humilharam. Ou da busca da nordestina Maria do Carmo pela sua filha roubada pela vilã Nazaré Tedesco em *Senhora do Destino* (2004).

Mas de todos os enredos que as telenovelas apresentavam, os que mais me chamavam atenção eram as histórias de amor. Ingenuamente, pensava: “por que é tão difícil o casal ficar juntos?”. Ora, não entendia que o conflito é necessário para as telenovelas – assim como para todas as narrativas ficcionais. Amores felizes e resolutos não rendem boas histórias e não vendem. O conflito, o drama, as intrigas são ingredientes necessários para uma boa história de amor. Pelo menos nas telenovelas. Foi por esse interesse cultivado na infância e na adolescência pelas telenovelas e especificamente pela forma como elas contam suas histórias de amor que talhei minha trajetória acadêmica até aqui.

Na pesquisa que se segue, concebemos a telenovela brasileira como possível mediadora na construção simbólica do mundo social. Tal mediação se dá por meio da (re)produção e difusão de crenças e emoções. Em nosso argumento, a telenovela pertence ao mercado de bens simbólicos, no que os bens produzidos por ele pressupõem atos de apropriação cognitiva, isto é, ao nível de crenças. Assim, considerando a centralidade do amor nas histórias produzidas pelas telenovelas e compreendendo o amor como uma emoção construída socialmente, em oposição às teorias que a reduzem como inatas e essencializadas, realizamos um esforço teórico e metodológico de desvelar as crenças sobre amor formuladas e difundidas pelas telenovelas da TV Globo partindo do nosso caso empírico, a telenovela *Espelho da Vida*; e um esforço pessoal, de objetivação do sujeito objetivante, de entender por que os clichês românticos me arrebatavam (e arrebatam!) tanto, e creio não estar sozinha nessa.

Para isso, fazemos uma incursão à fictícia cidade mineira de Rosa Branca, onde Vicente, prestes a morrer, pede ao neto Alan, cineasta bem-sucedido do Rio de Janeiro, para realizar um filme biográfico sobre a história da jovem Júlia Castelo, vítima de um crime passionai em situações em meados de 1930. Embora tenha prometido não retornar à cidade, pela traição de

dez anos atrás da ex-noiva Isabel com seu primo e melhor amigo Felipe, Alan retorna para realizar o desejo do avô. Ele traz consigo a atriz de teatro e sua namorada Cris, para protagonizar o papel de Júlia. Cris, em uma visita ao antigo casarão de Júlia, descobre no espelho do quarto da jovem assassinada, um portal que a permite viajar para 1930, onde descobre que é a reencarnação de Júlia. Com o suporte de Margot, esposa e viúva de Vicente, Cris viaja no tempo para desvendar o assassinato da jovem e descobrir se Danilo, namorado de Júlia na época, assassinou ela ou foi injustamente acusado. Mas, com essas viagens no tempo, Cris se apaixona por Danilo, uma fantasia da sua vida passada como Júlia, e espera reencontrá-lo na vida presente.

Escrita por Elizabeth Jhin e dirigida por Pedro Vasconcelos¹, exibida na faixa de horário das 18h em 2018, *Espelho da Vida* nos forneceu parâmetros para interpretar o substrato dóxico do amor disseminado nas telenovelas da TV Globo. A análise evidenciou elementos do que se convencionou chamar amor romântico – monogâmico, doméstico, feminilizado, projeto de felicidade, construção autobiográfica, mitos e arquétipos – como crença amorosa mobilizada pela telenovela em questão. Em proximidade com Calazans (2003), que desvelou a homologia entre a estrutura narrativa dos contos de fadas e das telenovelas, verificamos que elas mobilizam mitos e arquétipos para contar suas histórias de amor.

O enquadramento teórico da pesquisa está centrado na sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu. Os seus trabalhos sobre a produção das crenças, da dominação masculina e da televisão, nos foram úteis para a inferência do material empírico construído. Na *A Dominação Masculina* (2019), Bourdieu explorou a relação entre os gêneros na sociedade contemporânea, tendo a sociedade cabila como contraponto reflexivo. Nesta obra, desvelou as relações de dominação existentes entre os sexos, evidenciando a dominação masculina sob a figura feminina. Tal dominação se expressa na imposição de valores e regras dos dominantes (homens) aos dominados (mulheres), no que os dominados as internalizam inconscientemente, e adotam os esquemas de pensamento dos dominantes, processo denominado por Bourdieu como violência simbólica. A violência simbólica refere-se a uma violência suave e não percebida, que se exerce pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou do reconhecimento, do desconhecimento e do sentimento (BOURDIEU, 2019). Em outros termos, é a aceitação tácita do dominado à lógica da dominação. Assim, a função da violência simbólica é a de perpetuar estruturas de dominação entre dominantes e dominados no decorrer da história, tal como a dominação masculina.

¹ A ficha técnica completa da telenovela pode ser consultada no Anexo I.

Bourdieu recorre à sociedade cabila para analisar a visão androcêntrica inculcada nas estruturas cognitivas e sociais das sociedades ocidentais. Para tanto, reconstrói o percurso de construção de crenças em torno do masculino e do feminino. As crenças são fabricadas coletivamente e remetem a um jogo de forças entre agentes em diferentes posições no espaço social. Algumas, tornam-se dominantes, consensos, tidas como naturais e espontâneas. Por fim, elas orientam condutas, pensamentos e conferem sentido prático às ações dos agentes sociais. Nesse sentido, verificou que foi construído crenças que enfatizam uma suposta superioridade dos homens sobre as mulheres e que ratificam a dominação masculina. Essa dominação se expressa na divisão sexual do trabalho, na estruturação do espaço social – que reserva as assembleias e o mercado aos homens e o lar às mulheres – e no mercado de bens simbólicos, onde as mulheres são vistas como objeto de troca nas transações do mercado matrimonial, definidas conforme o interesse masculino e com fim de reproduzir o capital simbólico dos homens. O autor demonstrou que a divisão construída socialmente entre os sexos – sobretudo com base na diferença do sexo biológico – foi naturalizada, adquirindo, assim, reconhecimento, legitimidade, parecendo estar “na ordem das coisas”. A dominação masculina é, portanto, resultado de um processo de des-historicização, ou de transformação da história em natureza, do arbitrário cultural em natural.

A reprodução e a eternização da dominação masculina têm como responsáveis os homens e as instituições, tais como a família, a escola, a igreja e o Estado, vistos pelo autor como espaços de “elaboração e de imposição de princípios de dominação” (BOURDIEU, 2019, p. 16). Em nosso argumento, a mídia, especificamente as telenovelas, é um dos espaços possíveis da reprodução das crenças da dominação masculina. O conjunto de ideias acerca da dominação masculina nos auxiliou nas reflexões da relação entre os gêneros face ao amor, da difusão de crenças e performances sobre o masculino e o feminino e de uma suposta divisão sexual das emoções. Essa obra nos serviu para desvelarmos as formas de dominação e violência simbólica via arranjos afetivos, distribuídas pelas novelas estudadas.

Em *Sobre a Televisão*, Bourdieu (1997) revelou os mecanismos da violência simbólica promovida pela televisão, com ênfase no telejornalismo, e a influência da mídia na sociedade civil e nos campos jornalístico, científico e artístico. O autor expõe as relações políticas e econômicas intrínsecas à televisão, demonstrando como a articulação entre estas variáveis refletem na violência simbólica e manutenção da ordem simbólica exercida nas relações de comunicação da mídia. Segundo Bourdieu, “a televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população” (1997, p. 23).

Isto se relaciona com a orientação ideológica promovida pela televisão, em particular, pelo jornalismo televisivo. A crítica do autor direciona-se ao sensacionalismo e a dramatização do cotidiano promovido pela televisão, com informações rudimentares e consensuais, em detrimento de uma formação cidadã ativa.

No caso da telenovela, ela teria aptidão para orientar ideologicamente o telespectador, enquanto aborda nas tramas questões sociais latentes à sociedade contemporânea, como o racismo, o aborto, o feminismo, a homofobia etc. construindo crenças acerca destes temas. Agregamos a esta orientação ideológica promovida pela televisão e telenovela, a orientação emocional, visto que a telenovela veicula emoções (amor, ódio, felicidade, ressentimento, inveja etc.), fabricando crenças emocionais, como os relacionados à vivência afetiva, ao amor. Nesse sentido, a televisão é um instrumento de criação da realidade, no que “[...] o mundo social é descrito-prescrito pela televisão” (BOURDIEU, 1997, p. 29). Ela se torna o árbitro do acesso à existência social e política e à existência emocional, segundo esta pesquisa. Sendo a telenovela um programa associado à TV, ela teria a competência de descrever-prescrever o mundo social.

A prescrição de “fórmulas de amor” poderia criar realidades, no sentido de o telespectador reproduzir diálogos, práticas corporais e emocionais e situações, na realidade, orientados pela novela. A isto, fazemos um adendo: embora nos empenhamos em investigar a elaboração da crença sobre o amor na telenovela brasileira, especificamente, nas da TV Globo, nós não desconsideramos a agência do telespectador, ao contrário, consideramos que o mesmo tem agência, resignificando o conteúdo que assiste de acordo com seu *habitus*, no que as prescrições afetivas, com ênfase no amor romântico – conforme nossos dados demonstram –, só capturariam telespectadores já engajados nesse tipo de amor, com pré-disposições a essa crença. Não temos a pretensão de fixar *o como* o telespectador vivenciaria o amor com base nas crenças amorosas distribuídas pelas telenovelas, mas sustentamos que a telenovela viria construir prescrições e fórmulas de amor, que podem, em alguma medida, contribuir para construir consensos sobre o conceito de amor na sociedade.

Embora outras redes de televisão produzam e exibam telenovelas no Brasil, optamos por estudar a da TV Globo porque “falar de telenovela brasileira é falar das novelas da Globo” (LOPES, 2002, p. 8). A trajetória da telenovela no Brasil iniciou-se em 1951 com *Sua Vida Me Pertence* da extinta TV Tupi. Originária do romance de folhetim, do melodrama, da *soap opera* e da radionovela (ORTIZ et. al, 1989), a telenovela se consolida como entretenimento de notória popularidade no Brasil. Exibida em diversas redes de televisão, como as extintas TV Tupi, TV Excelsior e Rede Manchete, seguida das contemporâneas SBT e Record TV, a telenovela

consolidou-se como produto comercial da indústria cultural brasileira e penetrou nos lares brasileiros a partir da fundação da TV Globo.

Fundada por Roberto Marinho em 1965, no Rio de Janeiro, a TV Globo rompe com o “fazer televisão” característico dos anos 1950 e 1960, ocasião em que predominavam práticas amadoras com influência do rádio e do cinema. Baseada em tecnologia e profissionalização, a emissora dá início ao movimento de especificidade da televisão brasileira, em particular, das telenovelas, que culmina no “padrão Globo de qualidade”. O improvisado e a informalidade são substituídos pela padronização e a formalidade (LOPES, 2002; HAMBURGER, 2005).

Com isso, a Globo se tornou a emissora líder de audiência e mais lucrativa do Brasil. Apesar do declínio da audiência devido à emergência de novas tendências no mercado audiovisual, como o *streaming*, representado popularmente pela *Netflix*, a empresa continua a mais lucrativa do setor e a frente de suas principais concorrentes, SBT e Record TV. O alcance ao nível nacional sinaliza que cerca de 100 milhões de brasileiros assistem à Globo por dia (REDE GLOBO, 2017). Parte dessa audiência deve-se às telenovelas.

É sob domínio da Globo, em meados de 1970, que a telenovela se populariza e se torna um dos programas mais rentáveis da televisão, motivo que a torna carro chefe da programação da emissora, com a exibição de três telenovelas diárias (18h, 19h e 21h)², classificadas por faixas de audiência. A telenovela estrutura não só a grade de programação da Globo, mas de outras emissoras de TV no geral, padronizando o *prime-time* da televisão brasileira desde a década de 1970 na sequência telejornal-telenovelas-variedades (LOPES, 2002). Segundo Sadek (2008, p. 37), “as telenovelas se tornaram um dos principais programas da TV, em torno dos quais a programação gravita. Por causa das telenovelas, as TVs organizam seus investimentos e, com base nelas, disputam a audiência com os concorrentes”.

A escolha por *Espelho da Vida* obedeceu aos seguintes critérios: telenovela na faixa das 18h; bem aceita pelo público e produzida nos últimos cinco anos. Optamos por histórias na faixa das 18h, pois comumente tratam de histórias de amor ideais e apresentam enredos “enxutos”, sem diversas tramas paralelas. *Espelho da Vida* foi uma telenovela com audiência razoável e bem aceita pelo público, além de escrita e produzida por agentes com certa tradição na confecção de telenovelas no respectivo horário³.

² Para além das telenovelas das 18h, 19h e 21h, existe, na Globo, o *Vale A Pena Ver De Novo*, bloco de reprises das telenovelas consideradas de sucesso da emissora. A telenovela *teen Malhação*, exibida no horário das 17h, foi encerrada após 26 anos de exibição.

³ Elizabeth Jhin escreveu e produziu cinco telenovelas bem-sucedidas e com audiência considerável no horário das 18h.

Para tanto, considerando que as telenovelas possuem diversos personagens e enredos, estabelecemos um recorte empírico direcionado às personagens protagonistas e ao enredo central de *Espelho da Vida*. Assim, centramos a análise nas quatro personagens protagonistas, a saber, Cris, Alan, Isabel e Danilo/Daniel. A construção subjetiva e social das personagens e as narrativas amorosas concernentes às mesmas nos forneceu suporte empírico para desvelar a crença sobre o amor difundida na telenovela em questão.

Considerando as implicações teóricas e metodológicas de trabalhar com material audiovisual e suas diversas estratégias analíticas, mobilizamos parcialmente a metodologia para análise de imagens em movimento proposta por Rose (2015), que figura no manual *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*, organizado por Bauer e Gaskell. Rose constrói um método de análise para sua pesquisa sobre a loucura na televisão. Nesta pesquisa, investigou como se construiu o discurso sobre os ditos loucos e não loucos no meio televisivo britânico. Assim, propôs a análise em três etapas: 1) seleção do programa; 2) transcrição ou translado e 3) codificação. Em nossa pesquisa, utilizamos apenas as etapas 1 e 2, no que a codificação foi realizada por meio da análise de conteúdo qualitativa de Bardin (1977). Detalharemos os aspectos metodológicos da pesquisa no capítulo 3.

Dividimos este trabalho em 4 capítulos. No capítulo 1, abordamos a regularidade discursivo-semiótica do amor nas telenovelas brasileiras. Demonstramos que há cinco principais categorias de amor presentes no folhetim eletrônico, a saber, o amor cortês, o amor paixão, o amor romântico, o amor confluyente e o amor conjugal (MELO, 2015). Mas sustentamos que o amor romântico é a categoria mais abordada nas histórias de amor e a melhor recepcionada pelo público.

No capítulo 2, apresentamos a constituição da indústria televisiva no Brasil face à telenovela, seu produto por excelência. Ainda, abordamos o percurso histórico da constituição do gênero, que perpassa pelo folhetim, melodrama, *soap opera* e radionovela, com continuidades e rupturas com estes gêneros culturais de formação, constituindo-se como novidade em formato expressivo. Posteriormente, abordamos a estrutura narrativa da telenovela brasileira.

No capítulo 3, detalhamos a metodologia adotada para a pesquisa, recorrendo à análise de imagens em movimento de Rose (2015) e a análise de conteúdo qualitativa de Bardin (1977). No capítulo 4, apresentamos a telenovela *Espelho da Vida*. Partimos de uma breve análise dos arranjos técnicos e artísticos da telenovela, como cenografia, personagens, figurino, iluminação e sonoplastia e, posteriormente, apresentamos o nosso material empírico e as respectivas

análises. A análise evidenciou elementos do que se convencionou chamar amor romântico – monogâmico, doméstico, feminilizado, projeto de felicidade, construção autobiográfica, mitos e arquétipos – como crença amorosa mobilizada pela telenovela em questão.

CAPÍTULO 1: A regularidade discursiva-semiótica sobre o amor na telenovela brasileira: estruturas míticas e arquétipos

Na modernidade, o amor tornou-se um ideal, tendo a felicidade como projeto de existência. O amor – familiar e, sobretudo, conjugal – tornou-se uma das figuras que conferem sentido à existência humana (MARTUCELLI, 2016). Nesse sentido, considerando a centralidade da experiência amorosa na vivência do indivíduo moderno, o amor é constantemente mobilizado pela indústria cultural. Tornou-se terreno fértil para a cultura de massa. No cinema, popularizou romances com as comédias românticas (ROSSI, 2013). Na música, é mote para canções de contemplação e sofrimento (PORCIONATO et. al, no prelo). Na telenovela, não é diferente. No Brasil, as telenovelas são as responsáveis por divulgar crenças sobre o amor para boa parcela da população. A codificação televisual do amor se impôs como fator imprescindível na diferenciação social da televisão e na legitimação do seu principal produto, a telenovela.

Amor à primeira vista, tragédias, obstáculos, intrigas, armações, sofrimentos, reencontros e o almejado final feliz... são os componentes do amor presentes em *Espelho da Vida*. Tais semânticas estão em compasso com a regularidade discursivo-semiótica da codificação do amor na telenovela. É comum nos depararmos com histórias de amores difíceis, sofridos, mas desejados. Os personagens são construídos com a predestinação de se encontrarem e vivenciarem uma grande história de amor. São construídas para ser a alma gêmea, o amor da vida um do outro, no que, comumente, o encontro está imbuído de certa mística e o amor se dá à primeira vista. Conflitos, dramas, intrigas, discussões e separações são o mote para o desenvolvimento da trama. Amores felizes e resolutos não rendem boas histórias de amor. Pelo menos nas novelas.

Aproximando ficção e realidade, a telenovela brasileira passa a ser produzida envolvendo em suas tramas temas sociais e cotidianos. Questões como coronelismo, corrupção, desigualdade social, reforma agrária, prostituição, homofobia, racismo, vacinação, tráfico humano etc. são retratados nas tramas como formas de se referir à sociedade e se aproximar da realidade do telespectador. Este *merchandising* social, termo utilizado para designar a inserção de temas sociais nas telenovelas, mobiliza o público para refletir e debater sobre os temas em conversas no lar e na *Internet*. Mas esses temas estão sempre imbricados à família, às relações intrapessoais e às histórias de amor (LOPES, 2002). Utilizado de forma recorrente nas telenovelas – com ênfase para as da faixa das 21h –, não ofusca o foco central das tramas, isto

é, as conflituosas relações de amor, mas é utilizado, em contrapartida, para a construção de fórmulas de amor nas telenovelas (MELO, 2015).

Desse modo, as relações amorosas são sempre permeadas por conflitos de toda ordem, seja de classe social, etnia, religião, geração, familiar e, até mesmo, de terceiros buscando a separação do casal. Entre as novelas que exploraram tais conflitos, encontra-se *Sangue Bom* (2013), com o amor de infância entre a socialite Amora (Sophie Charlotte) e o floricultor Bento de Jesus (Marco Pigossi); o amor shakespeariano de Santo (Domingos Montagner) e Maria Tereza (Camila Pitanga), que se reencontram já adultos após terem o amor da adolescência interrompido por pertencerem a famílias rivais, em *Velho Chico* (2016); a história de amor de vidas passadas de Lívia (Alinne Moraes) e Felipe (Rafael Cardoso) em *Além do Tempo* (2015), que se reencontram, mas que são alvos de diversas armações e intrigas para separá-los; o amor entre a empregada doméstica negra Raquel (Érika Januza) e o patrão branco Bruno (Caio Paduan), que será marcado por intensas cenas de racismo vindas da mãe de Bruno, Nádida (Eliane Giardini), em *O Outro Lado do Paraíso* (2017), entre outras.

Os amantes se deparam com diversos obstáculos para a concretização do amor e da felicidade conjugal. E é em torno da trama amorosa que o eixo principal da telenovela se constrói. Para além do amor romântico, expresso no amor à primeira vista e amor como alma gêmea, tipos ideais, a telenovela essencializa as relações amorosas, desconsiderando as variáveis sociais, econômicas, étnicas etc. que as inter cruzam, depositando única e exclusivamente no amor a sustentação da relação. Assim, o dito final feliz é a concretização do amor dos protagonistas, em homologia com os contos de encantamento. A estrutura narrativa da telenovela se aproxima das fábulas e dos contos de encantamento, no que o casamento do herói ou heroína no desfecho da história, é comumente utilizado nas telenovelas.

Mas a abordagem do amor pelas telenovelas metamorfoseou-se nos sessenta anos de exibição em diálogo com as transformações da sociedade brasileira e da intimidade. Nas décadas de 1950 e 1960, elas remeteram-se aos romances de folhetim para falar sobre amor. Nesse sentido, as heroínas apresentavam traços das heroínas dos folhetins, eram virgens, mulheres do lar e o sexo estava prescrito apenas para após o casamento. O casamento também era tratado como forma de ascensão social (MELO, 2015).

Com as revoluções no campo dos afetos e da sexualidade nos anos 1970, a partir da invenção da pílula e da emergência da sexualidade plástica (sexo liberado da reprodução), com a relativa emancipação feminina engendrada pelo movimento feminista e a emergência de novos arranjos afetivos (GIDDENS, 1993), o texto cultural da telenovela é modificado. Há uma

nova visão em relação ao amor e ao sexo na sociedade sendo expressa na telenovela. Em diálogo com as transformações na intimidade, a desigualdade de gênero, a repressão sexual e a fragilidade feminina, outrora reproduzida massivamente nas telenovelas, cedem espaço a igualdade de gênero, a liberdade sexual e a emancipação feminina.

As heroínas não são mais virgens e puras, mas mulheres maduras e, em alguns casos, divorciadas. Isso não quer dizer que jovens virgens e puras não são mais retratadas nas telenovelas a partir de 1970, mas que as personagens femininas que fazem sexo antes do casamento não são mais punidas (MELO, 2015). Os relacionamentos são tratados de forma mais flexível. Embora as telenovelas contemporâneas apresentem o empoderamento financeiro, político e social da mulher no século XXI, elas ainda “popularizam uma determinada narrativa sobre o amor, que o coloca como objetivo último da vida” (JARDIM, 2019, p. 54).

Para Melo (2015), no desenrolar da trama diversos modelos de amor são apresentados ao público, operando o discurso sobre o amor a partir de cinco principais estruturas, a saber: do amor cortês, do amor paixão, do amor romântico, do amor confluyente e do amor carnal (Quadro 1). Os modelos de amor mobilizados baseiam-se em modelos preexistentes na literatura, nos romances folhetins, no cinema e nas radionovelas. São estruturas míticas que perpassam as narrativas ficcionais de massa.

Quadro 1 – Principais estruturas de amor presentes nas telenovelas

Tipologias	Características	Contexto narrativo na telenovela
Amor cortês	Amor platônico, contemplativo. Exaltação de um amor que não se concretiza.	Amigos que se tornam par romântico.
Amor paixão	Intensidade do sentimento atrelado à sexualidade.	Associado ao relacionamento dos vilões.
Amor romântico	Duas pessoas que lutam contra qualquer obstáculo para estarem juntas. Exclusivo e para sempre.	Vivido pelos heróis e heroínas.
Amor confluyente	A possibilidade de vivenciar vários amores. Busca do relacionamento ideal, em detrimento da pessoa ideal.	Divórcio. Envolvimento em dois ou mais relacionamentos.
Amor conjugal	Relativo ao casamento.	O casamento é abordado de forma ambígua. Da mesma forma que é o ápice da relação amorosa,

		é visto como desgaste e causa da morte do relacionamento.
--	--	---

Fonte: MELO, 2015. Elaborado pela autora.

O amor cortês surge durante a Idade Média em meados do século XI. Refere-se aos ideais cavaleirescos. Pressupõe a exaltação carnal e espiritual das relações amorosas. No entanto, tal exaltação é mais idealizada do que praticada. O principal tema dos romances medievais foi o amor proibido entre um jovem rapaz e uma mulher casada. Uma das características desse tipo de amor é a devoção do homem a mulher, vista como uma entidade superior, que não está ao alcance das cortesias destinadas a ela. As histórias de amor baseadas no amor cortês são vivenciadas em um plano mais espiritual do que carnal. A impossibilidade de realização desse amor será o mote principal dessas histórias de amor.

Para Rougemont (1988), a castidade vivenciada no casamento no século XVI, teria constituído o amor paixão, fora do casamento. Segundo o autor (1988), os moralistas e eclesiásticos auxiliaram na constituição do amor paixão ao censurarem o erotismo e a paixão no casamento, no que os indivíduos foram impelidos a vivenciar os afetos fora do casamento, nas relações extraconjugais. O amor paixão define-se pela paixão arrebatadora vinculada a sexualidade. No amor apaixonado, o envolvimento emocional com o outro é de consumação total – os envolvidos fundem-se um no outro e tendem a negligenciar as obrigações habituais do cotidiano. Por ser avesso à ordem social, propõe opções radicais e sacrifícios, motivo que diversas sociedades foram refratárias a ele. Na literatura romântica, a paixão vincula-se a histórias de tragédia e morte, como nas obras de *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*. “A maior parte das civilizações parece ter criado histórias e mitos que carregam a mensagem de que aqueles que buscam criar ligações permanentes devido a um amor apaixonado são condenados” (GIDDENS, 1993, p. 49-50).

Já o amor romântico torna-se uma possibilidade histórica a partir de diversas transformações na dinâmica social – industrialização, urbanização e modernização – que afetaram profundamente a vida emocional dos ocidentais, aliadas as influências filosóficas e literárias, que colaboraram para a formulação do novo mito do amor.

O amor romântico se manifesta em consonância com o processo de industrialização e urbanização da Europa a partir do século XVIII e se consolida como forma de amar dos ocidentais no século XIX (DEL PRIORE, 2015). Este ideal de amor revolucionou a afetividade ocidental ao fazer a fusão entre amor e casamento, tendo o sexo e a felicidade como preceitos para a união conjugal, em detrimento das obrigações sociais e do ascetismo cristão. Essa nova

concepção de amor instaurada na Europa operou transformações na organização familiar, no relacionamento entre pais e filhos e na construção biográfica do indivíduo, e endossou, em contrapartida, desigualdades relacionadas ao gênero.

A fusão do amor com o casamento é recente na história da intimidade e dos afetos. O amor até meados do século XVIII era vivenciado apenas nas relações extraconjugais. O casamento se concretizava por arranjos familiares orientados por interesses econômicos e políticos e em função da reprodução biológica e do patrimônio, na aristocracia, e da subsistência e organização do trabalho agrário (GIDDENS, 1993), nas classes populares. A partir do século XVIII, as classes nobres empreenderam uma revolução afetiva no ocidente, difundindo o ideal do amor romântico na sociedade burguesa (DUBY, 1998).

Para Toledo (2012), a ordem econômica capitalista estabeleceu uma nova configuração familiar. O êxodo rural e a concentração populacional nos centros urbanos fabris dissolveram as comunidades rurais constituídas por grandes contingentes familiares. Tal processo consolidaria a família nuclear, formada por pai, mãe e filhos. Segundo Lasch (1991), a família nuclear isolou-se do sistema de parentesco e da sociedade em geral, no que o lar se tornou um “refúgio emocional” frente à sociedade fria e competitiva. Em contrapartida, tal isolamento permitiu o estreitamento do laço conjugal, possibilitando o desenvolvimento do amor entre os cônjuges, em detrimento da racionalização dos arranjos matrimoniais.

Tal esfacelamento das relações de parentesco desvinculou o indivíduo do ideal de comunidade, e as obrigações sociais vinculadas à família foram, gradativamente, relativizadas, em particular, no campo afetivo, cedendo espaço aos ideais de amor transgressores, postos nos romances e nos mitos, em detrimento das transações comerciais que caracterizavam o casamento. Os clássicos da literatura europeia *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta* estão situados no *rol* de influências para a constituição dos ideais do amor romântico. Tais clássicos enaltecem os amores incontroláveis e a transgressão às convenções sociais, assim como trazem a noção de amor vinculado à concepção individualista. *Romeu e Julieta* aborda o indivíduo como categoria central na relação indivíduo e sociedade. O indivíduo está liberto dos laços e absorto nas relações interindividuais. “O amor é visto como uma relação entre indivíduos, seres despidos de referência ao mundo social, e mesmo contra este mundo” (VIVEIROS DE CASTRO; ARAUJO, 1977, p. 131).

As concepções de amor difundidas nestes clássicos instigaram o desejo de liberdade dos indivíduos, que em meio às censuras afetivas e sexuais instauradas pelas normas sociais e o ascetismo cristão, almejavam vivenciar histórias de amor eloquentes com os seres amados. A

modernização da sociedade ocidental cristã trouxe a possibilidade de se vivenciar histórias de amor à luz do dia, libertos de proibições e constrangimentos, de forma legítima – a escolha do par romântico, outrora de responsabilidade coletiva, familiar, tornou-se individualizada, com base nos sentimentos e afeições dos envolvidos.

Giddens (1993) vê no amor romântico uma força social mobilizadora, pois está imbricado às transformações no matrimônio e no âmbito pessoal do indivíduo. Para o autor, o amor romântico permite o autoquestionamento do ser. De forma distinta do *amor passion*, que extirpa os laços sociais, o amor romântico desliga o indivíduo de processos sociais mais amplos de forma mais sutil. Permite a construção de uma trajetória com futuro previsível e maleável: cria uma “história compartilhada”, apartada do grupo social e da organização familiar. Nesse sentido, o romance é uma história individual, que insere “o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos” (GIDDENS, 1993, p. 50).

Assim, o amor romântico presume uma comunicação psíquica com o outro. O indivíduo, outrora fragmentado, torna-se completo na relação com o outro. Esta incompletude do ser relaciona-se com a autoidentidade. Giddens aponta que o amor romântico está vinculado à identidade pessoal, a uma idealização de si e do outro. Estar com o outro possibilita a construção do Eu e de uma biografia mútua em direção ao futuro. A busca do outro está vinculada à validade da identidade do sujeito. Os homens estariam à margem do amor romântico e da intimidade, no que a autoidentidade masculina se construiu externamente, no espaço público, em detrimento do espaço privado do lar. O amor romântico tem como componentes o outro e a idealização do outro, e a projeção a um futuro, a construção de uma biografia mútua.

Chaumier (1999) se refere ao amor romântico como um “ideal de fusão”, em que as identidades dos amantes se fundem, em espécie de amálgama, e se tornam um só. Segundo o autor (1999, p. 39), “o amor consistiria em um desejo irrepreensível de se fundir, seja de se apropriar do outro a ponto de querer lhe devorar para tornar-se uma só carne, seja de desaparecer nele, para, ao fim, não existir mais separadamente”. Contudo, o autor ressalta que esse ideal de se fundir ao outro, está posto, sobretudo, às mulheres, ávidas leitoras dos romances do século XIX. O discurso do sacrifício por amor refere-se ao sacrifício da individualidade feminina, que se funde ao homem, sem reciprocidade, visto que a biografia masculina é construída externamente, no espaço público.

O amor confluyente foi elaborado por Giddens. Para Giddens (1993), a transformação da intimidade a partir da emancipação sexual e afetiva que a sexualidade plástica (sexo liberado

da obrigatoriedade da reprodução) e o amor puro promove, assegura a possibilidade da democratização radical da esfera privada. Dessa forma, inaugura o conceito de amor confluyente, ou puro, que se contrapõe ao amor romântico. “O amor confluyente é um amor ativo, contingente, e por isso entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” da ideia do amor romântico” (GIDDENS, 1993, p. 72). A busca que antes era da “pessoa especial” entra para segundo plano em detrimento da busca pelo “relacionamento especial”. Nesse sentido, o amor puro agrega princípios democráticos no relacionamento, no que os parceiros determinam as bases e condições da associação e da continuidade da relação. Os envolvidos estão e continuam na relação enquanto se possam obter benefícios e se é saudável a continuidade. Segundo Vandenberghe (2006, p. 70), “Giddens dá boas-vindas ao advento da democracia emocional como um passo adiante na busca pela autorrealização, considerando as negociações quase-políticas que constituem e definem as relações de hoje”.

Embora o amor na telenovela seja constituído por diversos modelos, a abordagem que é mais bem recepcionada pelo público é a do amor romântico. Almeida (2001, p. 47) constatou em seu estudo de recepção da telenovela *Rei do Gado* (1996) que as “cenas de sexo são mais incômodas na novela, ao passo que as cenas que representam o sexo dentro de um grande amor romântico são mais aceitas e vistas como cenas de amor”. Ainda, “Ela [Laura] não se incomodava com cenas de sexo que pareciam ser a representação correta do amor, uma cena romântica [...], mas nesta cena em que se enfatizava a loucura dos dois e uma desigualdade entre os sentimentos e envolvimento amoroso de Liliana e de Marcos, Laura se incomodava.”

Espelho da Vida dá ênfase ao amor romântico a partir da história de amor dos mocinhos Cris e Danilo/Daniel. Eles vivenciam os mais diversos obstáculos, intrigas e armações para concretizarem o amor apenas nos capítulos finais da telenovela. O amor paixão está relacionado ao relacionamento de Isabel e Alan. É um envolvimento amoroso que prevê a atração sexual como fator principal. Nos casais secundários da trama, nota-se o amor cortês, não correspondido. Daniela é apaixonada pelo seu amigo Bola, que só se dará conta de sua paixão nos capítulos finais. Pat nutre uma paixão platônica pelo astro Mauro César.

Nota-se que o modelo de amor valorizado pela telenovela em questão – e de forma geral, por todas as telenovelas – é o do amor romântico. O amor paixão é visto como carnal e sexual, portanto, “não verdadeiro” como dos mocinhos. Nos moldes da trama analisada, para o amor ser verdadeiro pressupõe-se uma conexão psíquica e espiritual com o parceiro amoroso, que está estritamente vinculado à noção de amor romântico, conforme já sinalizado por Giddens (1993). Desse modo, o amor romântico também opera excluindo e opondo o que não é visto

como verdadeiro na relação. Esse tipo de amor também é valorizado socialmente por seus telespectadores, que têm como preferência as histórias de amor que trabalham com esses elementos.

Assim, há uma confluência entre as estruturas de amor nas telenovelas e os gêneros culturais próximos a ela, como a linguagem do cinema, no que as estruturas são empregadas usualmente nas comédias românticas, e nos seriados, popularizados recentemente pelas plataformas de *streaming*. Rossi (2013; 2016) demonstrou como o cinema de Hollywood contribuiu para difundir o amor romântico. O cinema hollywoodiano participou ativamente das “construções sociais de referências para a vida amorosa [...] enquanto difusor de discursos, imagens e modelo de realização pessoal” (Ibidem, p. 5). O cinema hollywoodiano teria contribuído para criar prescrições e modelos específicos de realização amorosa, com ênfase exclusiva para o amor romântico. Para Rossi (2016), o cinema nos condicionou a amar de acordo com normas afetivas, sexuais e emocionais, que estariam situadas no domínio do amor romântico.

Além das estruturas de amor já observados por Melo (2015), acrescentamos que as telenovelas mobilizam mitos fundadores do amor romântico e arquétipos para contar suas histórias de amor, que estão presentes no inconsciente coletivo, ou imaginário social, motivo que são sucesso de público. Abordaremos de forma aprofundada tal hipótese no capítulo 4 que sucede o material empírico da pesquisa.

CAPÍTULO 2: A construção da indústria televisiva no Brasil face à telenovela: gênero cultural de excelência

A telenovela entra em cena no Brasil em 1951, com *Sua Vida Me Pertence*, da extinta TV Tupi, em consonância à emergência da televisão no país, em 1950. Conforme Hamburger (2005, p. 30), “a história da novela se confunde com a história da própria televisão”, visto que o gênero se consolidou na grade de programas televisivos a partir da década de 1970, concomitante à expansão geográfica do sinal televisivo, ao *boom* na aquisição da televisão pela população e a consolidação da indústria televisiva brasileira.

A televisão foi inaugurada no Brasil em 1950 pela TV Tupi, fundada por Francisco de Assis Chateaubriand, em São Paulo. Todavia, a evolução do novo meio de comunicação ocorreu de forma gradual no Brasil. A sociedade da época, majoritariamente rural, pobre e desigual, foi um entrave para o progresso da televisão. O período de 1950 a 1969 da televisão brasileira é descrito como “incipiente” ou “elitista”, devido ao baixo número de aparelhos televisivos disponíveis no território nacional, no que o acesso à televisão se restringia a uma diminuta elite do eixo centro-sul, e pela fragilidade da indústria televisiva brasileira (HAMBURGER, 2005).

Hamburger (2005), considerando a relação entre Estado, indústria de televisão, anunciantes e público, sistematizou três períodos da televisão brasileira. O primeiro período, que corresponde a década de 1950 a 1969, foi conduzido pela TV Tupi. É caracterizado pelo improvisado e pela informalidade. Práticas amadoras, baixo investimento do Estado e dos anunciantes, demarcaram esse período. Em 1965, é fundada a TV Globo, que viria a se tornar a emissora líder na segunda metade da década de 1960, introduzindo o segundo período da televisão brasileira, que se caracterizou pela gestão administrativa, racional e tecnológica da televisão. O terceiro período corresponde à fase de diversificação da indústria televisiva a partir dos anos 1990, na qual a Globo ainda detém posição privilegiada, mas já não possui a hegemonia experimentada nos anos 1960. “O lugar da novela em cada um desses períodos varia: é incipiente no primeiro, central no segundo, e mantém sua posição de líder de audiência, embora com uma queda sensível de força, no terceiro” (HAMBURGER, 2005, p. 27).

O primeiro período é caracterizado pela influência do rádio nacional e do cinema estrangeiro no fazer televisivo, em decorrência da migração de radialistas e cineastas para a televisão. Para Ortiz (1989), o cinema tem grande importância para os profissionais da televisão em seu início. O cinema se constituiu como referência estética. A experiência com câmeras, ângulos, tomadas, iluminação e efeitos especiais, buscavam reproduzir o que era visto nos

filmes. Assim, enquanto o rádio auxiliou no plano sonoro, o cinema auxiliou na construção do plano imagético da telenovela.

Devido a estas influências, é possível distinguir na televisão dos anos 1950, dois polos de produção cultural. De herança do rádio, os programas de auditório, *shows* de calouros e telenovelas, e de herança do cinema, o teleteatro (ORTIZ, 1989). O teleteatro contava com adaptações de obras literárias estrangeiras e nacionais e as emissoras dispensavam longos horários em sua grade de programação para ele. Era considerado o “cartão de visitas” das empresas televisivas. Ortiz (1989) aponta que havia uma tensão entre estes dois grupos oriundos do rádio e do cinema. Enquanto o teleteatro gozava de certo prestígio social, os programas derivados do rádio eram considerados gêneros inferiores.

No início da telenovela, até meados de 1954, o “dramalhão” do melodrama predominava nas suas produções. A partir de 1954, ocorre uma mudança no seu eixo dramático, com adaptações de produções estrangeiras. Nessa época, a telenovela não era diária, indo ao ar apenas duas vezes por semana. As filmagens eram transmitidas ao vivo dos estúdios para o público. É apenas com a inserção do *videoteipe*, em 1960, que foi possível a gravação e o corte, horizontalizando as cenas em sequências, que ela se tornou diária. A primeira telenovela diária que foi ao ar foi *2-5499 Ocupado*. Foi produzida pela TV Excelsior e exibida de 22 de julho a 7 de setembro de 1963 no horário das 19h30, totalizando 42 capítulos (RAMOS; BORELLI, 1989). No entanto, Ortiz (1989) salienta que a telenovela até meados de 1960 não obteve grande sucesso, no que os profissionais da televisão e o público consideravam a telenovela como gênero menor, sendo os programas de auditório e o teleteatro os programas mais populares da televisão. Isto porque a televisão brasileira operava na improvisação, com dificuldade financeira e cuja gestão não estava pautada no modelo administrativo racional moderno. Essa precariedade empresarial e financeira acarretava implicações técnicas e artísticas. Não havia aparatos tecnológicos e profissionais especializados para produzir telenovelas, no que os atores montavam seus próprios figurinos para gravação. Os cenários eram ocupações pouco elaboradas dentro dos estúdios. O texto verbal era o principal instrumento da telenovela brasileira dos anos 1950, motivo que foi considerado pelos profissionais e pelo público até mesmo como uma radionovela na televisão, impondo-se a ela um sinal de desqualificação perante o teleteatro (ORTIZ, 1989).

Devido a essa improvisação, não havia departamentos especializados para gerir a produção da telenovela. É apenas com a inserção da TV Excelsior no mercado televisivo em 1960, emissora fundamentada em uma administração mais técnica e empresarial, em vista das

demais emissoras, como a TV Tupi, que decorre uma especialização das funções no interior da televisão e da produção novelística. O tempo de tela passa a ser regrado, com horários fixos e sem atrasos na programação. A programação passa a obedecer a uma sequência de programas, buscando fixar o telespectador em um único canal. Esta racionalização do trabalho na televisão refletiu na forma de confeccionar a telenovela. Além dessas inovações na organização da grade de programas da televisão, a TV Excelsior cria os departamentos de figurino e de cenografia, estabelecendo uma profissionalização crescente no interior da produção da telenovela. A mentalidade empresarial da emissora rompe com a produção artesanal e institui uma divisão de trabalhos e funções na televisão (RAMOS; BORELLI, 1989).

Na medida em que o acesso à televisão se expande das capitais para as cidades de porte médio do interior, em meados de 1965, impondo-se como um veículo de massa, a preferência pelos programas culturais, como o teleteatro, cede espaço a telenovela. A partir da inserção da telenovela diária – que reorganizou a rotina dos brasileiros de classe média a partir do horário fixo de exibição das telenovelas – e da sua boa recepção pelo público, ela passa a compor a maior parte da programação das emissoras. O teleteatro vai sendo gradativamente extinto das programações. Dá-se início a hegemonia da telenovela. Isso foi possível pelas inovações gestadas no seio da indústria televisiva, como o advento do *videoteipe*, possibilitando a exibição diária da telenovela, em conjunto com as inovações introduzidas pela TV Excelsior, momento em que a telenovela se redefine nos termos da indústria cultural e desponta como principal produto da televisão brasileira (ORTIZ, 1989). Embora a TV Excelsior tenha sido pioneira nas inovações da indústria televisiva e do gênero cultural, é com a TV Globo que a telenovela passa a ser massivamente produzida e se torna o carro chefe da televisão brasileira.

É apenas no período que corresponde a ditadura militar (1964-1985), que a televisão se estabelece como prioridade do Estado. Este período coincide com a emergência da TV Globo no mercado televisivo. Fundada por Roberto Marinho em 1965, no Rio de Janeiro, a TV Globo rompe com o “fazer televisão” característico dos anos 1950 e primeira década dos anos 1960. Nesse sentido, a TV Globo conduziu a televisão brasileira a um novo período, ou ao seu segundo período, caracterizado pela industrialização, consolidando-se como emissora líder de audiência e mais lucrativa do Brasil. Mas o crescimento da emissora se deu em compasso com as exigências do Estado militar. “Ao combinar administração profissionalizada e suporte político ao governo, o grupo multimídia cresceu em proximidade com o regime, tornando-se o maior beneficiário dos novos recursos tecnológicos” (HAMBURGER, 2005, p. 32).

O interesse dos governos militares pela televisão estava relacionado a uma estratégia política de integração nacional. Assim, os militares investiram massivamente em infraestrutura e tecnologia para a televisão, como a expansão do sinal de televisivo e a aquisição da televisão pela população brasileira. A mentalidade modernizadora do regime autoritário conduziu políticas econômicas que visaram modernizar o país por meio da urbanização e do consumo (KEHL, 1986).

Segundo Almeida (2003), a televisão efetuou o projeto de modernização do governo militar ao veicular a modernização por meio de programas e telenovelas, colaborando com o consumo de bens e serviços a partir da publicidade. As telenovelas passaram a influenciar na construção da individualidade do telespectador. Estilo de vida, gírias, visual, penteados, gestos, são incorporados das personagens pelo público. A propaganda contida na telenovela, de roupas, carros, casas, cosméticos, serviços, também serviram para orientar o consumo. Segundo Almeida (2003, p. 31), “a novela permite a exposição constante de vários estilos de vida e produtos que podem ser consumidos para a construção destes estilos”. Para a autora, a TV Globo contribuiu diretamente para a constituição do mercado consumidor e publicitário no Brasil, sendo beneficiária direta destes. Ainda, segundo Mattelart e Mattelart (1998), o Brasil, assim como outros países latino-americanos, obteve os próprios segmentos de mercado por meio da telenovela nacional.

O regime autoritário ajudou a implementar o que talvez simbolize o empreendimento modernizador mais bem-sucedido da segunda metade do século XX, ou seja, a indústria brasileira de televisão, construída com o estímulo da infraestrutura tecnológica disponibilizada pelo governo e sob forte censura política. (HAMBURGER, 2005, p. 31)

Pioneira no campo da pesquisa de mercado na televisão, a TV Globo cria, em 1971, o Departamento de Pesquisa de Audiência, para fins publicitários. Segundo Hamburger (2005, p. 31), “pesquisas de mercado, dados de publicidade e revistas giram em torno da programação da emissora, especialmente das novelas”. O dito “milagre econômico brasileiro” (1968-1973) e a implantação da venda a prazo, dentre outros fatores, colaboraram para instaurar um mercado consumidor no Brasil. Neste período, “[...] a presença forte do Estado não inibiu o desenvolvimento de um mercado de consumo, e a televisão se tornou uma atividade econômica lucrativa, intrinsecamente implicada no “desenvolvimento” dos anos do “milagre econômico” (HAMBURGER, 2005, p. 30).

É entre as décadas de 1970 e 1989, concomitante à emergência do mercado consumidor brasileiro, que ocorre o *boom* na aquisição do aparelho televisivo pela população, seguido da

expansão e consolidação da indústria televisiva, sob monopólio da TV Globo, sendo a telenovela o programa central da sua grade, que variava entre telenovelas e noticiários. Nesse período, a telenovela passa a ser produzida envolvendo em suas tramas temas do cotidiano, estabelecendo um regime de verossimilhança com a realidade brasileira. Questões como coronelismo, corrupção, desigualdade social, reforma agrária, prostituição, homofobia, racismo, adoção, vacinação, tráfico de mulheres etc., são incorporadas às narrativas como forma de se referir à sociedade, de se aproximar do telespectador. Mas, esses temas estão sempre imbricados ao romance, família, amor, separação. No que se refere a censura da época, a emissora adotou protocolos de autocensura, no que o roteiro da programação se adequava às orientações do regime militar, principalmente, o telejornalismo. Contudo, as telenovelas foram objeto de constantes conflitos e negociações.

É a lógica das relações pessoais, familiares que preside a narrativa dos problemas sociais. E aí parece residir o poder dessa narrativa, traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia a dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética etc. (LOPES, 2002, p. 13)

Em meados de 1970, a TV Globo se torna a emissora líder do mercado televisivo, desbancando a TV Excelsior e a TV Tupi, com suas concessões canceladas pelo governo em 1970 e 1980, respectivamente. A trajetória de hegemonia da TV Globo após os anos 1970, demonstra que a posição da emissora na indústria televisiva, dentre outros fatores, é reflexo da comunhão com os regimes militares; seja por se beneficiar diretamente do investimento do Estado militar em infraestrutura e tecnologia para a telecomunicação, seja pela neutralidade política adotada (HAMBURGER, 2005).

Calcada em tecnologia e profissionalização, a TV Globo deu início ao movimento de especificidade da televisão brasileira, sobretudo, das telenovelas. “Essa especificidade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo nível estético e artístico e pela preocupação com o texto e convergem no chamado “padrão Globo de qualidade” (LOPES, 2002, p. 8). O improvisado e a informalidade são substituídos pela padronização e a formalidade. É pelo “padrão Globo de qualidade” que se desenvolveram técnicas de filmagem, iluminação, edição, sonoplastia e efeitos especiais mais rebuscados e elaborados, conferindo maior verossimilhança às telenovelas. Além da inovação no gênero conduzida pela produção de *Beto Rockfeller* (1968), de autoria de Bráulio Pedrosa, que fez referência direta ao universo do telespectador com base em características tipicamente brasileiras, trazendo a linguagem coloquial e referências do cotidiano brasileiro para as telas,

em conjunto com a inserção de pautas sociais na trama a partir da década de 1970, o realismo promovido pelas telenovelas apoia-se também na produção cênica. É a partir da revolução técnico científica na sua produção, que as cenas externas, gravadas fora dos estúdios, passam ser necessárias para trazer realidade à tela.

Hamburger (2005, p. 32) descreve como se deu a transição da hegemonia da TV Tupi para a TV Globo no projeto industrial da televisão:

Os logotipos das duas emissoras sintetizam as diferenças entre as duas fases da história da televisão brasileira por elas representadas. O símbolo da Tupi [...] conecta a população nativa local a instrumentos tecnológicos capazes de captar e apreender o mundo exterior, ao passo que o logo da Rede Globo – a imagem eletrônica do globo em tons metálicos girando ao som do célebre “plim-plim”, também eletrônico – não faz referência a signos locais. Enquanto o símbolo da Tupi é um personagem desenhado a mão, artesanal, que aparece em situações, cenas e posições diferentes, de acordo com o objetivo da vinheta, o logo da Globo expressa o avanço tecnológico, adotando a computação gráfica com integração de som e imagem.

E é sob domínio da TV Globo, na década de 1970, que a telenovela se populariza e se torna um dos programas mais rentáveis da televisão. A emissora adota a estratégia da transmissão de três telenovelas ao dia, classificadas em faixas de audiência. Assim, as telenovelas são divididas em três horários, direcionadas a públicos específicos, com o intuito de atender a diversidade dos telespectadores. As telenovelas do horário das 18h são adaptações da literatura romântica, dirigidas aos adolescentes, domésticas e donas de casa. O horário das 19h apresenta histórias leves, românticas e temperadas com algum humor, direcionadas aos adolescentes, donas de casa e para as mulheres que trabalham fora. Já o horário das 20h (atual 21h), é direcionado a mulher e ao homem adulto, ao núcleo familiar, retratando histórias que enfocam o cotidiano brasileiro, os dramas familiares e as questões sociais (CAMPEDELLI, 1987).

Essa divisão da telenovela por faixas de audiência estrutura não só a grade de programação da Rede Globo, mas das emissoras de televisão em geral, padronizando o horário nobre da televisão brasileira desde a década de 1970 na sequência telejornal-telenovelas-variedades (LOPES, 2002). Segundo Sadek (2008, p. 37), “as telenovelas se tornaram um dos principais programas da TV, entorno dos quais a programação gravita. Por causa das telenovelas, as TVs organizam seus investimentos e, com base nelas, disputam a audiência com os concorrentes”.

A partir da década de 1970, as telenovelas passam a ser escritas considerando o mercado internacional. O *Bem-Amado* (1973) foi a primeira telenovela brasileira a ser exportada. Já nos anos 2000, *Avenida Brasil* (2012) é exportada para 130 países, sendo a telenovela mais

exportada da história da teledramaturgia brasileira. Nas palavras de Sadek (2008, p. 39), “o mundo inteiro compra telenovelas brasileiras. Plateias de todos os continentes, de inúmeras nacionalidades e línguas, são encantadas por elas”. Desse modo, a TV Globo torna-se conhecida mundialmente por exportar suas telenovelas, que penetram, inclusive, nos países socialistas e nos países potências mundiais, fator que distingue a indústria nacional brasileira do panorama global (HAMBURGER, 2005).

Assim, o Brasil fabricou um formato próprio de fazer televisão, discutido, sobretudo, na literatura estrangeira (STRAUBHAAR, 1982; 1983; VARIS, 1988; MATTELART e MATTELART, 1998). A indústria televisiva brasileira se organizou sob a propriedade comercial com diferentes formas de intervenção estatal (a censura⁴, na Ditadura Militar, e as concessões⁵). Segundo Hamburger (2005, p. 23), “embora a indústria brasileira de televisão tenha surgido na égide da indústria norte-americana, ela demonstrou a possibilidade da autonomia nacional”. Para Straubhaar (1982; 1983), a referida autonomia da televisão brasileira está vinculada a critérios de produção, gêneros e recursos locais. O autor aponta que “a TV brasileira produzia a maior parte da programação exibida, ficando o produto importado [...] com horários menos nobres, índices de audiência não tão significativos e importância financeira secundária” (HAMBURGER, 2005, p. 23).

Ainda, segundo Varis (1988), a indústria televisiva brasileira inverteu os fluxos transnacionais da mídia – em geral, advindos dos países desenvolvidos para os subdesenvolvidos –, na medida em que o Brasil, em meados da década de 1970, passa a exportar telenovelas sob domínio da TV Globo. “Em 1979, a Globo era a nona exportadora mundial de programas de televisão, vendendo para 83 países” (HAMBURGER, p. 34). Esse protagonismo dos produtos nacionais na indústria brasileira foi reforçado pela legislação. Conforme previsto no Art. 222 da Constituição Federal, o Estado brasileiro limita em 30% o controle estrangeiro do rádio e da imprensa.

O Estado brasileiro defendeu suas fronteiras nacionais contra a influência do vídeo estrangeiro, controlando a porcentagem de programas nacionais exibidos pelas emissoras, reforçando a exclusividade do capital nacional nas empresas de comunicação, impondo a língua portuguesa como língua oficial e única e definindo

⁴ No período do regime militar (1964-1985), a televisão esteve sob censura e controle político do Estado. O Ato Institucional n.º 5 (1968) ilustra o cerceamento da liberdade de discurso no governo da época, que se estende aos meios de comunicação, como o rádio, revistas, jornais e a televisão.

⁵ A concessão se caracteriza pela licença do Estado para determinados serviços do qual é titular. No caso da televisão, não há uma emissora estatal, mas concessões (autorizações) para emissoras privadas, comerciais, existirem. Portanto, é cedido a titularidade que pertence ao Estado para o meio privado por determinado período. As concessões televisivas são renovadas (ou não) a cada 15 anos.

sistemas tecnológicos próprios, como o PAL-M, uma combinação do sistema de cor alemão, PAL, com o sistema norte-americano. (HAMBURGER, 2005, p. 22)

A década de 1990 em diante é responsável pela diversificação da televisão, redemocratizada, pós-regime militar. Neste terceiro período da televisão brasileira, embora a TV Globo se manteve (e se mantém) como líder no mercado televisivo, novas emissoras despontaram para disputar o mercado e a audiência com ela, como o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), a Record TV, entre outras. Essas emissoras inserem nas suas grades telenovelas importadas, sobretudo as mexicanas, mas também contam com produções próprias, embora incipientes, em audiência e em recursos de técnicos de produção, se comparadas a da TV Globo. As telenovelas do período até as contemporâneas vão tratar de situações vivenciadas por homens e mulheres brasileiras, inserindo fortemente o cotidiano nas tramas, movimento iniciado, timidamente, na década de 1970, com a inserção de temáticas sociais nas telenovelas.

Além disso, a telenovela, assim como a televisão, se tornou espaço por excelência da memória da nação. A telenovela se destaca como “forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira” (MOTTER, 2001, p. 76, citado por LOPES, 2014, p. 9). Também pode atuar como rememoração, ou como documentação do presente que logo se tornará passado. Assim, opera armazenando dados sobre certa temporalidade. Como rememoração⁶, entendemos as telenovelas ditas de época, que vão reviver nos telespectadores memórias, sentimentos, experiências, relativas à determinada época. Insere-se aqui, tramas como *Terra Nostra* (1999), que conta sobre os primeiros imigrantes italianos e o momento de ascensão e queda dos barões do café e *Senhora do Destino* (2004), que na sua primeira fase, a personagem nordestina Maria do Carmo (Carolina Dieckmann), ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1968, se vê em meio à revolta contra o regime militar. Logo, a telenovela é um documento de época e ocupa, na cultura brasileira, o lugar da memória coletiva, onde suas produções carregam marcas, documentos, das transformações culturais e históricas da sociedade (LOPES, 2014).

A telenovela é um repertório comum de diálogo. Ela guarda e também faz guardar como registro de uma memória compartilhada, de um repertório compartilhado. Por isso, a entendemos como um lugar de construção e de arquivamento da memória coletiva. É, ao mesmo tempo, memória e arquivo. Pensar a telenovela como um lugar

⁶ Como rememoração se insere, também, o programa *Vale a Pena Ver de Novo*, da TV Globo. Ao reprisar telenovelas já transmitidas pela emissora e que tiveram destaque em outras épocas, tece-se uma rede de memórias, “tanto ao ver como eram no passado atores e atrizes quanto ao ver como a ficção era feita no passado; tanto ao recordar um tempo da própria vida passada [telespectador] quando se assistiu à ficção original quanto ao sentimento experimentado de ver a sua reprise nos dias de hoje” (LOPES, 2014, p. 13). Assim, permite ao telespectador ressignificar a história contada, resgatando, também, as experiências e sentimentos anteriormente vividos com a teledramaturgia. O canal fechado *Canal Viva* também trabalha com rememorações.

de memória é dar a ela, claramente, o papel de recurso comunicativo no trabalho da memória coletiva e um lugar de importância na narrativização do imaginário sobre a nação. (LOPES, 2014, p. 15)

A noção de comunidade imaginada cunhada por B. Anderson (1991) auxilia para a compreensão da contribuição da telenovela para a construção da identidade nacional brasileira. O conceito foi cunhado para ilustrar a emergência da imprensa e das línguas nacionais e de como elas consolidaram um sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada. O ritual da leitura diária do jornal é apontado como exemplo de ritual que contribuiu para a consolidação do sentimento de comunidade nacional. Da mesma forma ocorre com a telenovela. Sendo ela transmitida diariamente, consolida, entre os telespectadores, o ritual de assisti-la, diariamente, em um horário fixo (LOPES, 2002). “Ao se ritualizarem, as narrativas se tornam cerimoniais, institucionalizam um narrador, estabelecem um local e um horário para sua expressão, sacralizam-se e separam-se do fluxo natural dos acontecimentos” (COSTA, 2000, p. 45). Esse ritual é compartilhado por pessoas em todo o território nacional.

Para Hamburger (2005, p. 144), “ao interagir com a novela em assuntos que [...] estariam situados no domínio do feminino, doméstico e privado, os telespectadores experimentam a sensação de pertencer a certa comunidade imaginária”. Os modelos de homem, mulher e família representados na telenovela constitui-se como referência para os telespectadores, que compartilham esses modelos com outros telespectadores brasileiros. “As novelas provêm um repertório através do qual os telespectadores mobilizam seus dramas pessoais em termos que são reconhecíveis publicamente” (HAMBURGER, 2005, p. 145).

No estudo de recepção sobre a telenovela *O Rei do Gado* (1997), especificamente no tema da infidelidade feminina e da violência contra a mulher que a trama aborda, Hamburger aponta que a opinião dos telespectadores, femininas e masculinos, em torno do tema, estava relacionada à história pessoal de cada um, no que passavam às histórias das telenovelas sem muita mediação. Assim, “as novelas provêm um repertório através do qual os telespectadores mobilizam seus dramas pessoais em termos que são reconhecíveis publicamente” (HAMBURGER, 2005, p. 145). Ao contrapor a telenovela com a história pessoal, os telespectadores revelavam as suas representações de gênero e estrutura familiar.

Da noção de comunidade imaginada, deriva o repertório comum aos telespectadores veiculado pelas telenovelas. Na base desse repertório, está calcada a noção de comunidade nacional imaginada, que a televisão e as telenovelas captam, expressam e atualizam (LOPES, 2002). Isto é, as telenovelas captam o senso comum, ou modelos hegemônicos de homem, mulher e família presentes na mentalidade brasileira e os expressam, os resignificando – com

a construção de personagens femininos e masculinos contra hegemônicos, ou fora dos padrões sociais de virilidade e feminilidade e de estética corporal; com a inserção de famílias constituídas por comunidade de amigos, mães solas e casais homoafetivos – ou não, ou apenas reproduzem o senso comum vigente sobre arranjos afetivos e familiares, com ênfase para a família nuclear.

E assim, com a trajetória imbricada à da televisão, a telenovela se tornou, gradativamente, gênero de excelência da indústria televisiva brasileira. Em compasso com as inovações gestadas na produção e no trabalho no interior da televisão e com a busca pela audiência e do mercado publicitário, a telenovela se consolidou como bem cultural expressivo na sociedade brasileira, capaz de mobilizar público diverso em frente às telas e de movimentar o mercado consumidor. Ainda, é uma das instâncias de produção de políticas que se deslocam da macropolítica (temas coletivos) para a micropolítica (intimidade). Se os Estados Unidos são reconhecidos pela sua indústria cinematográfica, a *Hollywood brasileira*, gerida majoritariamente pela TV Globo, é “respeitada e reconhecida no mundo inteiro” pela produção e exportação das telenovelas (SADEK, 2008, p. 16).

2.1 Estrutura narrativa da telenovela: origens, continuidades e rupturas

A telenovela brasileira tem como influência diversos gêneros culturais. Tem como matriz o folhetim, o melodrama, a *soap opera* e a radionovela (ORTIZ, 1989). Todavia, a telenovela estabelece continuidades e rupturas com os gêneros de formação, visto que está inserida em outro contexto estético e social, com outras estratégias de produção e consumo (MATTELART; MATTELART, 1998).

O formato seriado e diário da telenovela baseia-se na estrutura de organização do folhetim, gênero literário desenvolvido na França, em meados de 1940. O folhetim se estruturava em capítulos publicados diariamente em jornais. A princípio, o conteúdo dramático do gênero teve influência do romantismo. Posteriormente, influenciado por peças populares à época, agregou o gosto pelo excessivo e excêntrico, representado em temas como a sedução, violência, adultério etc. (SILVA, 2012). As telenovelas tipicamente folhetinescas passam por “uma pluralidade de assuntos que circulam pelo amor, o dever, a família, numa rede de polarização entre o bem e o mal, ricos e pobres, justos e injustos, felicidade e tristeza” (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 70).

Para Ortiz (1998), o advento do folhetim deve ser compreendido no seio das transformações em curso da sociedade francesa do século XIX. A expansão da informação

possibilitada pelas inovações tecnológicas com o advento da imprensa, em conjunto com o crescimento da escolarização, possibilitou à classe popular o acesso à leitura. Portanto, o folhetim se constitui como gênero destinado, sobretudo, às classes populares. Apesar do seu caráter comercial, o folhetim sinalizava o processo de democratização da literatura na França.

No Brasil, embora o folhetim tenha surgido simultâneo ao da sociedade francesa, o seu desenvolvimento se deu de forma distinta. Os romances eram obras fechadas publicadas de forma seriada, sendo a maioria traduções de folhetins franceses. Contrário à França, o folhetim não se popularizou no Brasil, devido à baixa escolaridade da sociedade da época, ficando restrito à elite letrada. Assim, ele é absorvido pela elite como elemento de distinção cultural. Já com o advento da República, no início do século XX, a classe popular tem relativo acesso à imprensa, no que o gênero foi estendido a outros meios de comunicação, como as revistas, tendo como público-alvo as mulheres. Além dos temas já tratados, o folhetim brasileiro mesclou elementos do gênero melodramático nos seus romances.

O melodrama, gênero teatral com origem na França e na Inglaterra na Idade Moderna, é um dos principais recursos adaptados pelos meios de comunicação em massa. Originariamente, este gênero está vinculado à classe popular e contém denso conteúdo emocional (MARTÍN-BARBERO, 1997). Tratava-se de peças teatrais relacionadas às vivências dos pobres na Revolução Francesa, priorizando temas como injustiça, traição e histórias de amor. Segundo Silva (2012), o melodrama se faz presente na telenovela com personagens que representam o povo, mesclando elementos de outras classes sociais, como a burguesia e a aristocracia. “A oposição absoluta entre bons e maus, aliada à excessiva exploração das emoções, é fator que se mantém parcialmente nas adaptações televisivas” (SILVA, p. 162). O fato de as telenovelas oferecer soluções ‘mágicas’ para a complexidade das relações sociais é uma herança do melodrama. Isso se torna nítido na forma como são tratadas relações amorosas em que há uma grande distância social entre os amantes.

Para Hauser (1982, citado por Silva, 2012), a classe popular é capturada pelo melodrama em função do teor moralizante e emocional dele. A estrutura melodramática está baseada no tripé “antagonismo, confronto violento e desfecho, representado pelo triunfo da verdade e pelo banimento dos vilões da vida social, amparado em um forte esquema moral e conciliador” (SILVA, 2012, p. 162). Este gênero é apropriado pelos meios de comunicação de massa, como o cinema, o rádio e a televisão, por meio da telenovela, sobretudo, na sua fase inicial, na década de 1950. Nas telenovelas brasileiras, criou-se um melodrama tipicamente brasileiro, com referências ao cotidiano, aos conflitos vigentes na sociedade local (RAMOS; BORELLI, 1989).

O melodrama foi apropriado pelo rádio, desenvolvendo-se, sobretudo, nos Estados Unidos e na América Latina. O rádio foi utilizado como veículo de difusão de tramas seriadas pelos Estados Unidos, com duração, aproximadamente, de 15 minutos. Em meados de 1930, as indústrias financiadoras do rádio comercial produziram as “óperas de sabão”, com o intuito de vender os seus produtos às donas de casa norte-americanas. Segundo Ortiz (1988), as *soap opera* se caracterizavam por conter diversos personagens, localizados em determinado espaço, que vivenciavam diversos dramas, sem desfecho definido. *The Guilding Light* exemplifica a longevidade do gênero, com início em 1937 no rádio e adaptada para a televisão em 1982, sem interrupção. Embora as “óperas de sabão” se relacionem com a telenovela, estas se distinguem no formato, visto que as telenovelas contêm enredo principal, isto é, o fio condutor da narrativa, e tramas secundárias, com desfecho definido.

Devido à proximidade geográfica de Cuba com Miami, cidade estadunidense da Flórida, os Estados Unidos expandiram o capital radiofônico para a ilha, fornecendo condições para a consolidação do rádio em Cuba. Assim, as *soap operas* foram exportadas para Cuba – e, posteriormente, para a América Latina em geral –, no entanto, sob a conotação de radionovela, mas o modelo de financiamento (indústrias de sabão), o objetivo (vender mercadorias) e o público-alvo (donas de casa) permaneceram semelhantes aos das “óperas de sabão”. Dessa forma, as radionovelas estabeleceram parceria com as agências de publicidade, parceria esta que perduraria no meio televisivo, sobretudo nas telenovelas, que se constituíram como vitrine de estilos de vida e indumentárias. Empresas como a *Lever* e a *Colgate-Palmolive* foram responsáveis pela produção de diversas telenovelas latino-americanas da década de 1960 e, inclusive, pela contratação do elenco delas. Mas enquanto as “óperas de sabão” permaneceram sob domínio das indústrias de higiene, voltadas para o mercado interno, com transmissões no período da tarde, tendo as donas de casa norte-americanas como público-alvo, no caso brasileiro, as produções se desassociaram das indústrias no final da década de 1960.

No Brasil, a radionovela é introduzida tardiamente, devido à inexistência do rádio comercial até meados de 1930. A partir da década de 1940, radionovelas com roteiros importados de Cuba e da Argentina eram transmitidas no Brasil. É apenas em 1947, com a transmissão de *Fatalidade*, de roteiro brasileiro, que as produções se nacionalizam. Na década de 1950, ocorre o apogeu da radionovela no país, transmitindo até 14 novelas por dia. As radionovelas traziam uma dimensão lacrimosa e feminina nas suas novelas. “Mas as radionovelas latino-americanas não se resumem as lágrimas, um tema importante passa para o primeiro plano: o amor” (ORTIZ, 1989, p. 24). Esse tipo de novela estava baseada em uma

literatura sentimental fundada no amor. Temas como o casamento, o divórcio, o adultério, o aborto, a prostituição, que estão situados no domínio feminino, eram abordados frequentemente nas histórias contadas.

Embora características dos gêneros culturais tratados estejam pulverizados na estrutura narrativa da telenovela brasileira, Pallottini (2012) aponta que não se sabe ainda o que é a telenovela brasileira. Não há termos e conceitos para defini-la. A hibridização e a intertextualidade do gênero não permitem definições. Além dos gêneros formativos, ela agrega elementos da cultura popular, os quais são gestados no seio da própria indústria cultural. A presença de narrativas culturais como o cordel evidencia que na América Latina “a indústria cultural não tende necessariamente a pasteurizar repertórios ao ponto de colonizar consciências com conteúdo exógenos” (HAMBURGER, 2005, p. 23). Elementos tipicamente brasileiros, produzidos na base da sociedade, tem possibilidade de se expressar em um gênero comercial como a telenovela. Exemplo disso é a obra *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, com *remake* de Bruno Luperi em 2021, que trata da cultura e do folclore da região pantaneira do Brasil.

No formato da telenovela consumida no século XXI, há diversos profissionais envolvidos na sua produção. Autor, diretor, roteirista, ator, figurinista, cenografista, sonoplasta, câmera, editor etc.⁷. Essa divisão do trabalho na produção da telenovela é reflexo da industrialização da televisão nos anos 1980, que reorganizou o trabalho no interior desta mídia. Ortiz (1989) aponta que o trabalho se fragmentou para atender ao ritmo industrial, possibilitando a criação diversos departamentos. Assim, o produto é visto como uma *bricolagem*, montado por diversos setores de forma independente.

No entanto, tais profissionais estão postos de modo hierarquizado na estrutura da produção da telenovela. O produtor é o responsável por articular “uma multiplicidade de opiniões e profissionais em torno de objetivos e projetos” (HAMBURGER, 2005, p. 41). O autor é quem escreve a telenovela. É o profissional central para o desenvolvimento dela. A telenovela brasileira tornou-se reconhecida mundialmente devido à originalidade da escrita. Autores como Aguinaldo Silva, Benedito Ruy Barbosa, Glória Perez, Walcyr Carrasco, João Emanuel Carneiro, entre outros, são considerados símbolos da teledramaturgia brasileira, responsáveis por diversas telenovelas de sucesso. A autoria pode desenvolver-se de duas formas, por adaptações de obras existentes ou por escritos autorais. Segundo Filho (2001, p. 172), “o autor de novelas é muito mais dono da história [da novela] do que qualquer outro profissional que participe de sua execução”. Os autores são comumente convocados e escalados

⁷ Ver no Anexo I a ficha técnica completa de *Espelho da Vida*.

para escrever determinada telenovela (FILHO, 2001; NEGRÃO, 2004). Assim, a dita “novela por encomenda” considera a pesquisa de audiência. São telenovelas feitas para preencher horários da grade programática e para atender a um público específico. Para Pallottini (2012), embora as exigências do mercado submetam a criatividade do autor, as suas convicções, concepções e visões de mundo são as raízes da obra. Mas é possível, também, que o autor apresente um texto para aprovação da emissora.

Em relação ao texto, a telenovela é entendida como obra aberta (FILHO, 2001; LOPES, 2004; HAMBURGER, 2005), visto que é escrita enquanto é exibida. Ela tem início na televisão sem estar fechada. São escritos seis capítulos por semana entregues para o diretor para as filmagens. Por isso, ela é constantemente influenciada pelas opiniões do público. Se uma personagem é bem recepcionada, dá-se mais tempo de tela para ela. É o caso de personagens e pares românticos secundários que se tornam os mais esperados para se ver na tela. Da mesma forma, se uma personagem não agrada o público, o seu tempo de tela diminui, ou ela é retirada da telenovela, seja pela morte da personagem ou por uma viagem inesperada.

No caso da TV Globo, o Departamento de Pesquisa da emissora age diagnosticando “gostos, expectativas e reações dos telespectadores” (HAMBURGER, 2005, p. 48) sobre a trama exibida. Segundo Negrão (2004), a TV Globo realizava as *group discussion*, pesquisa qualitativa que reunia cerca de doze a treze mulheres para consultar suas opiniões sobre determinada telenovela. Atualmente, o recurso da *Internet*, como as redes sociais Twitter, Facebook e Instagram são as ferramentas utilizadas para as pesquisas de recepção. Verificamos (pesquisa nossa) que as telenovelas de 2012 em diante integram à equipe de produção a *Equipe de Internet*, responsável por gerenciar a telenovela nas redes sociais⁸.

O diretor é o profissional que conta a história escrita. É o profissional responsável por montar a equipe de profissionais que atuarão na produção da telenovela, tais como cenógrafos, figurinistas, fotógrafos, elenco etc. O diálogo entre o autor e o diretor é direto, pois o autor escreve e o diretor “adapta a obra para a televisão, ou seja, conforme as linguagens próprias do meio televisivo” (BRIZOLA e MATTES, 2016, p. 60). Cabe ao diretor o trabalho intelectual da preparação e desenvolvimento do espetáculo.

Os atores são os profissionais que interpretam as personagens. Segundo Filho (2001, p. 160), a escalação dos atores está próxima a uma “psicologia”, visto que “existem signos, símbolos, que os atores representam para o público”. Em razão disso, alguns autores escrevem

⁸ Pesquisa realizada na ficha técnica das telenovelas da TV Globo. Observamos que apenas as telenovelas produzidas a partir de 2012 integram a *Equipe de Internet* à equipe de produção. Está disponível no Anexo III quem compõem tal equipe na produção de *Espelho da Vida*.

personagens para que determinado ator o vivencie. A escolha do ator para interpretar uma personagem é crucial: eles devem expressar o personagem e o construir a partir de sua interpretação. Assim, o personagem se constrói de forma técnica, amparado pela equipe de caracterização, e de forma artística, baseada na interpretação do ator. Segundo Pallottini (2012), os atores são vistos socialmente como “ídolos” na sociedade brasileira. A ingerência do carisma do ator na ficção televisiva faz com que ele se funda ao personagem e vice-versa.

Ainda, a escalação do elenco obedece à algumas regras. A escalação do elenco de *Espelho da Vida* previa Paolla Oliveira interpretando a personagem Cris, repetindo o arco da telenovela *Além do Tempo*, na qual a personagem de Paolla Oliveira rivalizava com a de Alinne Moraes, no entanto, com os papéis de mocinha e vilã trocados. Especulou-se a repetição de Alinne Moraes e Rafael Cardoso como par romântico em *Espelho da Vida*. No entanto, do ponto de vista da indústria televisiva, deve-se considerar uma pausa entre uma telenovela e outra e dos papéis interpretados para a escalação do elenco. A personagem deve “esfriar” no imaginário do público, ou interpretar outros papéis, em outras posições. A frequência de um mesmo ator no ar – estar em duas telenovelas simultaneamente – ou em uma sequência, não é usual, justamente porque o ator deve se despir da personagem interpretada – assim como o público –, para encarnar outra personagem.

Assim, a telenovela brasileira é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas. Elas se baseiam em diversos personagens e espaços de ação – os sets (PALLOTTINI, 2012). São reconhecidas por serem longas, com as chamadas barrigas, momento em que a trama não se desenrola para os acontecimentos finais. Dá-se a impressão de que se está assistindo ao mesmo capítulo por dias. Esse recurso é utilizado para gerar expectativa para o desfecho da telenovela, além de fixar a trama para o telespectador, pois nem todos assistem a trama diariamente. Caso se perca um capítulo, a continuidade da história pelo telespectador não está comprometida.

A telenovela tem início mesmo antes de entrar em cena. As chamadas de elenco, transmitidas antes do início de uma telenovela, apresentam os personagens e os atores que vão interpretá-los, ambientando o telespectador da história que será contada, dos heróis e dos vilões. Com *Espelho da Vida* não foi diferente. Na chamada de elenco, a apresentação da personagem Isabel, interpretada por Alinne Moraes, revelava ao telespectador o que esperar dessa personagem. Isabel foi construída como um obstáculo entre Alan e Cris e rival dela. “Tomara que a Cris Valência saia do seu caminho, Alan. Para sempre.” Essa frase dita por Isabel já na chamada é sugestiva para o público entender quem são os mocinhos e vilões da trama.

Geralmente, a telenovela tem em torno de 200 capítulos. Os capítulos têm duração de aproximadamente sessenta minutos, dos quais quarenta e cinco são de ficção e os demais de intervalos comerciais. Cada novela tem entre trinta e quarenta personagens, das quais de seis a dez podem ser consideradas protagonistas (PALLOTTINI, 2012). Para Pallottini (2012), a estrutura da telenovela se assemelha a de uma árvore:

As raízes, escondidas sob a terra, correspondem às concepções básicas do autor, sua filosofia e visão do mundo, sua ideologia; o tronco é a história central, aquela que, na sinopse, é a coluna mestra, a espinha dorsal; e os ramos, sempre muitos, são as consequências da história central, as outras histórias, linhas de ação, conflitos menores, secundários.

Os conflitos se desenrolam por *plots*. O *plot* é o nome técnico utilizado pelos teóricos da teledramaturgia para designar os enredos que compõem uma telenovela. Segundo Doc Comparato (1995), os *plots* se classificam em alguns eixos temáticos (Quadro 2), que se inter cruzam no desenrolar da trama. Há uma alternância entre os *plots* principais e os *multiplots*, isto é, os *plots* secundários.

Quadro 2 – Classificação dos *Plots*

<i>Plot Amor</i>	Um casal que se ama e se separa por algum motivo volta a se unir-se, e tudo acaba bem.
<i>Plot Êxito</i>	Histórias de um homem que procura o êxito; com final feliz ou não.
<i>Plot Gata Borralheira</i>	Transformação de uma personagem humilde em personagem ilustre, segundo as condições sociais vigentes.
<i>Plot Triângulo</i>	Um novo membro interfere na relação do casal.
<i>Plot Regresso</i>	Parte da ideia da parábola evangélica do filho pródigo que volta para a casa dos pais, o marido que regressa da guerra ou qualquer outro retorno.
<i>Plot Vingança</i>	Comete-se um crime ou uma injustiça, e o herói – ou o anti-herói – resolve fazer justiça por sua conta. Uma variável é a busca da verdade por parte do herói.
<i>Plot Conversão</i>	Baseia-se na possibilidade de um bandido se tornar um herói, de uma sociedade injusta se transformar etc.
<i>Plot Sacrifício</i>	Um herói se sacrifica por alguém ou uma causa.
<i>Plot Família</i>	Relação entre famílias ou grupos relacionados por alguma coisa.

Fonte: DOC COMPARATO, 1995. Elaborado pela autora.

O *plot* principal da telenovela analisada é o da Vingança. Cris retorna para sua vida como Julia Castelo para desvendar a verdade sobre o crime que culminou no assassinato de Júlia. Esse *plot* também está associado ao drama do “quem matou?”, reconhecido e mobilizado nas telenovelas após *Vale Tudo* (1988), obra de Gilberto Braga, e o mistério em torno da morte de Odete Roitman. Assim como em *Vale Tudo*, o mistério de “quem matou Julia Castelo?” só foi respondido nos seus últimos capítulos. É por meio do *plot* da Vingança, que o do Amor é acionado na história de amor de Cris e Danilo. Os jovens foram separados por uma tragédia ocorrida em 1930, mas se reencontram na encarnação presente com o final feliz decretado.

O *plot* Triângulo refere-se a Cris, Alan e Danilo. Cris vivencia um triângulo amoroso ao retornar em sua vida passada e se apaixonar por Danilo e tentar buscá-lo no presente. Os *plots* da Conversão e do Sacrifício são comumente apresentados nos capítulos finais. É o caso do vilão que se redime, ou da morte de um personagem em prol do bem maior. No caso de *Espelho da Vida*, o pai de Cris, Américo, morre em seu lugar em uma armação feita por Isabel. Esse acontecimento aciona os dois *plots* simultaneamente: Américo, enquanto Eugênio na vida passada, foi quem assassinou Julia, mas ele a salva no presente, se sacrificando por ela e, simultaneamente, se redimindo. A vilã Isabel, ao final da trama, revê seus erros e se redime, após se entregar para a polícia pela tentativa de assassinato de Cris.

Ainda, os *plots* são seguidos de uma expectativa. É comum que se encerre os capítulos com uma situação expectativa, que motive o público a continuar assistindo. É o chamado gancho, que existe em menor escala nos intervalos comerciais, e de forma mais profunda no final dos capítulos. O gancho faz com que o público continue engajado na narrativa, e que volte para assistir a sua continuação no dia seguinte.

CAPÍTULO 3: Caminhos trilhados pela pesquisa

Considerando nosso interesse sobre os aspectos sociopolíticos e culturais da telenovela, pensamos essa pesquisa em uma abordagem qualitativa de análise. Na rubrica da pesquisa qualitativa, reúnem-se diversas abordagens teóricas e metodológicas, dentre as quais optamos pela sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu. Essa abordagem objetiva a realidade como um espaço social multidimensional repleto de simbolismos.

Com isso, consideramos a telenovela como orientadora de consensos sobre a existência e os sentidos das coisas e dos corpos. Para mensurar esses consensos, em termos metodológicos, considerando os desafios e limites da pesquisa qualitativa e audiovisual, utilizamos parcialmente a metodologia proposta por Rose (2015) para análise de imagens em movimento. Trata-se de um método desenvolvido para investigar como se constituiu representações sobre os ditos loucos e não loucos na televisão britânica. Embora não seja um método de análise para as telenovelas, as propriedades referidas possuem similitudes, que nos permite adotar as estratégias de análise empregadas por Rose em *Espelho da Vida*, pois se trata de um conjunto de conceitos e técnicas que possivelmente auxiliam na análise das representações sociais em materiais audiovisuais.

Rose propôs a análise em três etapas: 1) seleção do programa; 2) transcrição ou translado e 3) codificação. Em nossa pesquisa, utilizamos apenas as etapas 1 e 2, no que a codificação foi realizada por meio da análise de conteúdo qualitativa de Bardin (1977). Na primeira etapa é feito uma amostra para selecionar o material para análise. É recomendável fazer um panorama dos programas apresentados no horário nobre para escolher um tópico de interesse segundo a teoria que orienta o pesquisador. Outros dois passos é quando e quanto tempo registrar. Em nosso estudo, consultamos o acervo de telenovela da TV Globo, obedecendo aos critérios estabelecidos, como telenovela na faixa das 18h, bem aceita pelo público e produzida nos últimos cinco anos. Partindo disso, selecionamos *Espelho da Vida*, e optamos por estudar todos os seus capítulos, transcrevendo os capítulos que tratavam da temática do amor.

A segunda etapa tem como finalidade gerar um conjunto de dados para análise e codificação. Ela translada e simplifica a imagem complexa da tela. Rose estabelece como unidades de análise a dimensão visual e a dimensão verbal da televisão. Em relação à dimensão visual, argumenta que é impossível descrever tudo o que está na tela, e que as decisões sobre a transcrição devem ser orientadas pela teoria. Assim, a transcrição é feita em duas colunas: a coluna da esquerda descreve o aspecto visual, e a da direita, é uma transcrição literal do texto verbal. Nas análises seguintes sobre a telenovela, utilizamos as mesmas unidades de análise,

organizadas em colunas. Da mesma forma que Rose, optamos por enfatizar o conteúdo semântico dos diálogos situados no domínio do amor. A terceira etapa, da codificação, não mobilizamos a proposta por Rose, que estaria situada nas representações sobre loucura, optando por utilizar a análise de conteúdo qualitativa, de Bardin (1977).

A análise de conteúdo (AC), no que lhe concerne, emerge como um método para a análise textual e opera de modo estatístico (sintaxe) e qualitativo (semântico), sendo possível operacionalizar apenas um dos meios ou utilizá-los de forma mista, a critério das demandas do pesquisador e do objeto de pesquisa. Assim, a análise de conteúdo (AC) permite a reconstrução de opiniões, valores, atitudes e crenças (BAUER, 2015). Em nossa pesquisa, nos interessa a análise qualitativa, semântica, para análise do conteúdo verbal – diálogos e monólogos – e não verbal da telenovela.

Segundo Rose (2015, p. 344), “nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto [...] não há um modo de coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados que seja “verdadeiro” com referência ao texto original”. Propõe-se, então, ser o mais explícito possível sobre as técnicas e recursos adotados para seleção, transcrição e análise dos dados, possibilitando que o leitor julgue a análise empreendida. Explicitamos o nosso percurso metodológico no Quadro 3, constituído por seis etapas.

Quadro 3 – Percurso metodológico da pesquisa

Etapa	Descrição
1) Seleção dos capítulos analisados da telenovela	Realização de uma leitura flutuante de todos os capítulos da telenovela; Seleção dos capítulos que tratam da temática do amor.
2) Seleção dos personagens	Seleção e recorte das personagens que compõem o núcleo principal da telenovela.
3) Construção da dimensão visual	Construção de um banco de imagens da pesquisa, que enfatizem vestimentas, expressões corporais e ambientação.
4) Construção da dimensão verbal	Construção de um banco textual da pesquisa, com diálogos das personagens.
5) Categorização e codificação do material empírico	Categorização e codificação do material visual e verbal da pesquisa em eixos temáticos.
6) Inferência junto à sociologia reflexiva	Inferência dos dados construídos junto a sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu, enfatizando o conceito de crença e seus produtores simbólicos.

Fonte: Elaborado pela autora.

Após a apresentação de nosso percurso metodológico, a fim de conferir maior compreensão das tramas amorosas presentes na novela *Espelho da Vida*, verificamos, no próximo capítulo, seus nexos com o conceito de crença (*doxa*) de Pierre Bourdieu (2018).

CAPÍTULO 4: O amor romântico como *doxa* na telenovela *Espelho da Vida*

Para a análise do amor na telenovela *Espelho da Vida*, realizamos um recorte empírico que compreende as quatro personagens protagonistas, a saber, Cris, Alan, Isabel e Danilo/Daniel, e as abordagens acerca do amor recorrentes na telenovela. A seguir, visando facilitar o entendimento das análises empreendidas nessa pesquisa, apresentamos a sinopse de *Espelho da Vida*. No tópico seguinte, apresentamos as quatro personagens analisadas.

4.1 Sinopse⁹

Ao pisar pela primeira vez na cidadezinha mineira de Rosa Branca, a atriz Cris Valência (Vitória Strada) sente que já viveu algo e parece estar passando pela mesma situação novamente. O lugar é a cidade natal de seu namorado Alain Dutra (João Vicente de Castro), diretor de cinema e televisão que pretende filmar lá o seu primeiro longa-metragem, no qual Cris será Júlia Castelo, a protagonista. Na pesquisa para interpretar sua personagem, Cris vive uma experiência de viagem no tempo, em que vai se deparar com uma de suas vidas passadas.

Vicente (Reginaldo Faria), o avô doente de Alain, tem um último pedido ao neto: lhe deixa em testamento o dinheiro para financiar o filme desde que ele conte a história de Júlia Castelo, uma jovem que foi vítima de um crime passionnal em um casarão da cidade no início da década de 1930. Porém, voltar à cidade natal desperta sentimentos complexos em Alain. Anos atrás, quando foi traído por Isabel (Alinne Moraes), sua antiga namorada, e Felipe (Patrick Sampaio), seu primo e melhor amigo, ele jurou que jamais colocaria seus pés lá novamente.

Assim que Cris chega a Rosa Branca ganha, inesperadamente, uma joia que foi de Júlia Castelo. Logo depois, Margot (Irene Ravache), viúva de Vicente, lhe mostra o diário que pertenceu à jovem. Cris fica envolvida pela história e por todos esses sinais. Em uma visita ao casarão em ruínas onde Júlia viveu, Cris volta ao passado na pele da própria Júlia. Com a ajuda de Margot, ela quer desvendar o assassinato que abalou a cidade há quase um século. Tudo indica que Júlia foi morta por seu amado, Danilo (Rafael Cardoso), mas Cris não acredita nessa hipótese.

Cris reencontrará pessoas do presente que fizeram parte também de sua outra vida. Cada encontro será uma revelação para ela, que se vê envolvida em intrigas, tanto no passado quanto no presente. Enquanto isso, Alain trabalha na realização de seu filme, o que mexe com o

⁹ Sinopse disponibilizada pela TV Globo no site <http://teledramaturgia.com.br/espelho-da-vida/>, gerido por Nilson Xavier, autor de *Almanaque da telenovela brasileira*.

cotidiano de Rosa Branca, com a chegada do elenco e da equipe de filmagem. E Isabel, agora com uma filha criança, Priscila (Clara Galinari), fará de tudo para ter o amor de Alain de volta, primeiro lhe revelando que a menina é filha dele e, depois, tentando tirar Cris de seu caminho.





4.2 Arranjos técnicos e artísticos: a construção da narrativa e da personagem na telenovela

O cenário da telenovela é o local onde as histórias acontecem. Ele é quem vai ambientar o público com as histórias e as personagens. Ainda, deve-se seguir a proposta do texto feito pelo autor. Se a telenovela se passa em uma cidade grande, o cenário deve contar com prédios, avenidas movimentadas, *shopping centers* etc. Se se passa no campo, as paisagens naturais devem ser predominantes no conteúdo visual. No caso de *Espelho da Vida*, ela se passa em uma fictícia cidade mineira, com viagens no tempo aos anos 1930. Com isso, a telenovela teve como cenário quatro cidades históricas de Minas Gerais, como Ouro Preto, Mariana, Tiradentes e as cachoeiras de Carrancas.

A cenografia é composta por ruas de pedra, casarões com arquitetura colonial, com móveis e objetos antigos. Os cenários são a pensão da Gentil, o casarão de Vicente e Margot, a livraria Cavaco, a casa de Isabel, a praça da cidade e o casarão de Júlia Castelo. O casarão da Júlia foi ambientado de duas formas; enquanto representação do passado, se encontrava intacto; como representação do presente, abandonado e destruído. É no casarão de Vicente e Margot e no casarão de Júlia Castelo que se desenvolveram a maior parte das cenas, tornando-se um espaço comum para todo elenco.

Para o telespectador compreender onde se passa cada cena, as fachadas dos locais (cenários) são visualizadas antes delas iniciarem (Figura 1). As cenas filmadas no Casarão de Júlia Castelo utilizaram filtro azul na fotografia, para corroborar o aspecto misterioso do casarão abandonado e do assassinato que ali ocorreu em 1930. Já nos outros cenários, as cenas são mais iluminadas, brancas.

Figura 1 – Cenários

Local	Fachada
Pensão da Gentil	
Casarão da Margot e Vicente	
Casa da Isabel	
Livraria Cavaco	

Praça de Rosa Branca



Casarão de Júlia Castelo



Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

A caracterização do personagem na narrativa ficcional audiovisual agrega diversas técnicas de construção. É a criação do dramaturgo agregada aos recursos televisivos, como cenário, figurino, penteado, maquiagem, iluminação e paleta de cores (PALLOTTINI, 2012). A sua composição perpassa por fatores físicos, psicológicos e sociais. Por fator físico, entende-se a idade, altura, peso, cor da pele etc. O fator psicológico refere-se aos aspectos subjetivos, como sexualidade, sensibilidade, ambições, percepções, perturbações etc. Já o fator social, engloba a classe social, religião, profissão, escolaridade etc. (DOC COMPARATO, 1995).

Segundo Doc Comparato (1995), a personagem sente e age segundo as suas características psíquicas. Assim, a personagem possui características humanas, comumente criadas em pares de oposição. O dramaturgo Ben Brady elaborou algumas características básicas da personalidade humana para criação da personagem.

Quadro 4 – Características humanas básicas para composição da personagem

Parciomonioso – pródigo

Sujo – imaculado

Gentil – violento

Inteligente – estúpido

Alegre – lânguido	Gracioso – apático
Delicado - bruto	Valente – covarde
Generoso - avaro	Fanfarrão – humilde
Claro – confuso	Obstinado – dócil
Gregário – solitário	Justo – Injusto
Moral – imoral	Otimista – pessimista
Crédulo- incrédulo	Leal – desleal
Saudável – doente	Loquaz – taciturno
Ingênuo – malicioso	Tranquilo – nervoso
Vulgar – nobre	Sensível – insensível
Lúcido – alienado	Arrogante – cortês
Misterioso – evidente	Extravagante – comedido
Impetuoso – sereno	Simplex – complexo
Egoísta - altruísta	Pretensioso – modesto
Natural – afetado	Galante – rude
Torpe – hábil	Ativo -preguiçoso
Astuto – franco	Histérico – plácido

Fonte: DOC COMPARATO, 1995, p. 131.

Tal quadro trata-se de uma orientação aos dramaturgos para composição das personagens. Mas a personalidade não se restringe a tipos puros ou ideais, a personagem totalmente boa ou totalmente má, na medida em que o dramaturgo constrói personagens que tratam da complexidade humana, com suas contradições e conflitos, conferindo maior verossimilhança a ela e a seus dramas. É o caso de alguns vilões terem conquistado o público, como Carminha, de *Avenida Brasil* (2012), que abandona sua enteada Nina, ainda criança, no lixão. E Félix, de *Amor à Vida* (2014), que abandona em uma lata de lixo a sua sobrinha recém-nascida Clara. Embora tenham sido vilões nas telenovelas que protagonizaram e tenham cometido crimes e atos imorais relacionados à criança, no desenrolar da trama eles conquistaram o público pelo alívio cômico que traziam e por seus momentos de bondade, fazendo o telespectador torcer por eles no final.

No que se refere ao aspecto visual, a equipe de caracterização e figurino são os responsáveis por realizar pesquisas de indumentárias e estilos de vidas que estão situados no espaço social da personagem retratada. Se a personagem for mulher da classe popular, será frequentemente retratada com traje básico, como calça jeans, bermudas, camisa regata, vestido estampado, sandália, rasteirinha e tamanco, com penteado preso em laço ou faixa e maquiagem forte. Enquanto o vestuário sofisticado, glamourizado, com composições de seda, pedraria, salto fino, terno, gravata e sapato social representa, usualmente, as personagens ricas da telenovela. Nesse sentido, Leite e Guerra (2002) destacam que o vestir a personagem associa-se a

estereótipos incrustados na sociedade. A questão do traje como revelador de posições sociais já foi tratada na sociologia por Elias (2011) e Bourdieu (2007; 2019).

Para Elias (2011), a forma da vestimenta se constitui como um processo social dentro do bojo da etiqueta e das representações sociais. Objetivando as figurações sociais na corte francesa do século XVIII, notou que as formas de vestimenta conseguiam revelar a posição social do indivíduo dentro da corte. Desse modo, as vestimentas serviam como uma forma de representar-se socialmente e demonstrar a sua posição na figuração social cortês. Elias também destaca que a visualização das vestimentas dos servos pelos soberanos era uma forma de distribuição de poder e de regalias no interior da corte. Assim, notou-se que o traje estava inscrito em um ordenamento social, enraizado cultural e politicamente. A exemplo de Elias, Bourdieu (2007) buscou interpretar os sentidos sociais da vestimenta. Concretamente, o autor considera a vestimenta como geradora de distinção, funcionando como um circuito de (auto)representação dos agentes em determinados universos sociais. No argumento do autor, a posição social é intrinsecamente relacionada à originalidade e distinção das vestimentas.

Em *Espelho da Vida*, o figurino foi um instrumento para distinguir os personagens da metrópole e do interior (Figura 2). A figurinista da telenovela, Júlia Ayres, revelou que houve uma distinção entre os personagens do Rio de Janeiro, que compõem a trupe do cinema, e os residentes da fictícia cidade mineira de Rosa Branca: “O pessoal do filme tem mais preto na paleta e peças mais geométricas, estampas mais gráficas. E no interior é mais romântico, estampas *liberty*, por exemplo. A diferenciação quando eles chegam na cidade do interior precisava ser óbvia já no figurino”¹⁰.

Figura 2 – Figurino das personagens do núcleo Rio de Janeiro (metrópole) e Rosa Branca (interior)

Núcleo Rio de Janeiro



¹⁰ Entrevista para o Gshow.

Núcleo Rosa Branca



Fonte: Divulgação Globo, 2018.

Do mesmo modo, a indumentária demarca, também, os heróis e os vilões da telenovela. A imagem da heroína como inocente e pura foi criada no cinema e perpetuada nas telenovelas brasileiras. Usualmente, usam tons claros, como branco e rosa, com estampas, babados e bordados, sem explorar as curvas do corpo e recorrem à maquiagem básica. Como contraponto a heroína, a vilã é apresentada no *ethos* da mulher moderna, que agrega estilo e independência. A paleta de cores da vilã traz tons escuros, com ênfase para o vermelho. Ela porta vestimentas que valorizam suas curvas. É vista como sexy, despojada e desinibida (LIMEIRA et al., 2016).

O primeiro capítulo da telenovela comumente apresenta os personagens protagonistas da trama. Do mesmo modo, ambienta o telespectador de quem serão os heróis e os vilões. Essa identificação é feita pela forma como a personagem é apresentada em cena, mobilizando recursos já reconhecidos pelo público como o espaço do herói e do vilão na telenovela, sendo o figurino e, sobretudo, o som, os elementos que os definem e os distinguem, simultaneamente.

A personagem Cris, interpretada por Vitoria Strada, aparece no primeiro capítulo com paleta de cores de seu figurino em tons claros, como branco, rosa e azul, com a vestimenta composta por camiseta, calça jeans, cinto, tênis, bolsa de couro e camisa com estampa xadrez. Os acessórios são discretos, recorrendo a relógio, brinco, colar e anel. O seu visual transmite praticidade e leveza. O penteado é feito por corte de cabelo fio reto, liso, de comprimento mediano e cor castanha (Figura 3).

Figura 3 – Figurino Cris



Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

Cris é amada por seus pais, Ana e Flávio (padrasto). Embora a personagem seja retratada visual e subjetivamente com características típicas das heroínas indefesas, ela não é submissa ao noivo Alan, constantemente o contrariando e desobedecendo às ordens que ele lhe atribui. No relacionamento com Alan, representa maturidade em relação a ele, se mostra confiante e é compreensível com seus traumas afetivos. Embora seja construída como no *ethos* da mulher moderna, Cris viaja no tempo, para sua vida passada como Júlia Castelo, para vivenciar uma história de amor transcendental com Danilo, sua alma gêmea. Ela renuncia a sua vida presente, ao noivado com Alan, a sua carreira de atriz, aos seus pais e amigos, para se aventurar em uma fantasia do passado.

Da mesma forma que o primeiro capítulo anuncia a heroína, anuncia, também, a suposta vilã. Isabel, interpretada por Alinne Moraes, é a personagem que rivaliza com Cris. Jornalista de Rosa Branca, Isabel é ex-noiva de Alan. É sexy e sedutora e não mede esforços para conseguir o que quer. De modo distinto de Cris, a sua paleta de cores é de tons escuros, como o preto, vermelho e azul. O seu figurino é composto por blusa de alcinha (com decote), sutiã à mostra, saia longa com recorte lateral, vestido longo de tecido liso ou estampado com fenda e bolsa de couro marrom. Os seus acessórios são relógio, anel em formato de coração, colar e brinco longos. O penteado é cabelo solto, mediano e com cachos, com coloração próxima ao loiro (Figura 4). Isabel representa um amor possessivo por Alan, fazendo uso até mesmo de magia para reconquistá-lo e fazer mal a Cris, por quem nutre um sentimento de inveja e ódio.

Figura 4 – Figurino Isabel

Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

Interpretado por João Vicente de Castro, Alan é um cineasta bem-sucedido do Rio de Janeiro e noivo de Cris, contudo não resolvido emocionalmente, devido ao trauma da traição de Isabel com seu primo Felipe. Ele se mostra arrogante e desconfiado. O seu figurino é formado por uma paleta de cores em tons escuros, com um guarda-roupa praticamente todo na cor preta. Camiseta, calça jeans, jaqueta de couro com zíperes, coturno, cinto e anel são a indumentária que expressam a subjetividade conflituosa de Alan (Figura 5). No relacionamento com Cris, tende a se desculpar constantemente por suas grosserias e personalidade explosiva, constantemente não respeitando as opiniões e os desejos da noiva. Em relação à Isabel, nutre um desejo reprimido pela ex-noiva, que está camuflado no ódio e repulsa por ela.

Figura 5 – Figurino Alan

Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

Danilo/Daniel é interpretado por Rafael Cardoso e é uma representação da vida passada de Júlia Castelo. Na vida passada, Danilo é um pintor renomado de Paris. Ele vem ao Brasil de passagem, mas resolve se estabelecer em Rosa Branca ao se apaixonar por Júlia. Ele mora em uma cabana na floresta em torno da cidade e se denomina desapegado de bens materiais. No relacionamento com Júlia, ele é romântico e, em última análise, é construído sob a ótica do “príncipe encantado”. Já na vida presente, ele encarna como Daniel, e reside em Lisboa. Daniel é fotógrafo, faz terapia com foco em vidas passadas e visita museus. Ele é representado na veia artística e sensível em ambas as personagens. O encontro dele com Cris, sua alma gêmea, ocorre apenas nos capítulos finais, sendo Danilo o mais abordado na telenovela.

O figurino de Danilo traz roupas de época, já que ele é uma representação da vida passada de Cris como Júlia Castelo na década de 1930. As suas vestimentas trazem tons claros, como paletós, camisetas, calças e gravatas nas cores caramelo, creme e branco. Já Daniel, tem as cores branco e azul na sua paleta. Nota-se o contraponto que há entre a paleta de cores de Daniel e Alan. Alan traz tons escuros, como o preto, no seu figurino, que em última análise, reflete o estado emocional da personagem, de conflito e rancor. Já Daniel, visto como sensível, afetuoso e delicado, traja uma paleta de cores que condiz com seu estado romântico (Figura 6).

Figura 6 – Figurino Danilo/Daniel

Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

Outro aspecto importante para a construção da personagem são os sons. O som confere ritmo à narrativa e promove a venda de canções no mercado fonográfico da indústria cultural. Determinada música toca para retratar certo personagem ou grupo de personagens, conhecida como música tema. Segundo Pallottini (2012), o uso do som para caracterizar as personagens, ou momentos da narrativa, foi herdado do melodrama teatral e das óperas, assinalando as origens da telenovela. No melodrama, as melodias marcavam os personagens e acontecimentos. Ainda, a trilha sonora de uma telenovela cria memória afetiva para os consumidores desse bem simbólico, pois ao ouvir uma determinada música, o telespectador se remeterá a uma época da sua própria vida, na qual passava essa ou aquela telenovela.

Sgrilli (2017) considera que a trilha sonora que compõe uma telenovela é o conjunto de vozes, ruídos e músicas. No caso das músicas, elas são as canções e os instrumentais utilizados na trama. Dessa forma, a trilha de canções é conhecida comercialmente como trilha sonora – nacional e internacional –, que está intimamente relacionada com a venda de discos no mercado fonográfico. Essa coletânea é formada por artistas que compõem letras de músicas para a trama, ou músicas preexistentes selecionadas para integrar a trilha sonora da telenovela. A capa dos discos estampa os atores protagonistas da trama. Em *Espelho da Vida*, os atores e atrizes João Vicente de Castro, Rafael Cardoso, Alinne Moraes e Vitória Strada figuram na capa das

coletâneas (Figuras 7 e 8). As músicas que são tema dos atores centrais da trama estão dispostas nos Quadros 5 e 6¹¹.

Figura 7 – Capa da trilha sonora volume 1



Fonte: Teledramaturgia, 2018.

Quadro 5 – Músicas tema da trilha sonora volume 1

Música	Tema
ALWAYS – Gavin James	Alan e Cris
CLEARLY – Grace Vanderwaal	Cris
JOÃO DE BARRO – Leandro Léo	Alan

Fonte: Teledramaturgia, 2018. Elaborada pela autora.

Figura 8 – Capa da trilha sonora volume 2



Fonte: Teledramaturgia, 2018.

¹¹ A trilha sonora de canções na íntegra do volume 1 e volume 2 da telenovela encontra-se no Anexo X.

Quadro 6 – Músicas tema da trilha sonora volume 2

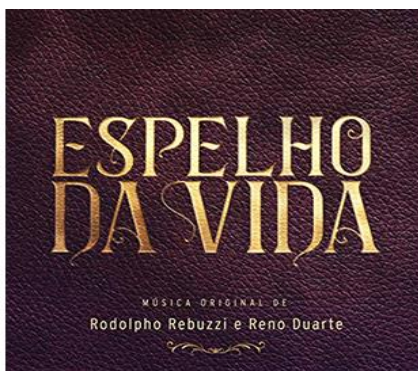
Música	Tema
SAVE ME NOW – Andru Donalds	Alan e Isabel
LOVIN´ YOU – Minnie Riperton	Cris e Danilo
A TIME FOR US – Nino Rota, Cliff Eidelman And Royal Scottish National Orchestra	Cris e Danilo

Fonte: Teledramaturgia, 2018. Elaborada pela autora.

As músicas instrumentais, ou trilha incidental, são variações das canções, ou temas próprios compostos para momentos específicos da narrativa (SGRILLI, 2017). A trilha incidental é transposta do cinema para as produções televisivas. No cinema, está diretamente vinculada à construção emocional das personagens e à do receptor, acionando suas emoções. Por um som, melodia, o receptor capta o que se quer passar, se é drama, amor, tristeza, horror. Visualiza-se o conteúdo da cena pela melodia, pela música introduzida. Ela pode descrever cenas tristes, alegres, românticas. Desse modo, a sonorização incidental das telenovelas tem como função conferir emoção às cenas e ao telespectador. Assim, a trilha incidental auxilia na condução psicológica do telespectador. No entanto, a função mais importante da sonorização na telenovela, é a compreensão dos dramas da personagem, conferindo identidade aos momentos culminantes da história (REGHINI, 2004).

Em *Espelho da Vida*, os produtores musicais Reno Duarte e Rodolpho Rebuszi produziram a trilha incidental da telenovela (Figura 9). O Quadro 7¹² expõe a relação dos sons com as personagens e a intencionalidade dos profissionais ao produzirem as trilhas incidentais. A nomenclatura e o tema dos sons dispostos no quadro foram designados pelos produtores. Em entrevista para o Gshow, os produtores relataram que optaram por trazer cordas, orquestras, flauta e clarinete para construir o instrumental da trama, tendo em vista que a telenovela tem como pano de fundo o espiritismo, e estes instrumentos se aproximam do assunto (GSHOW, 2018).

¹² Para consultar a trilha incidental completa, ver Anexo III.

Figura 9 – Capa da trilha incidental

Fonte: Teledramaturgia, 2018.

Quadro 7 – Trilha incidental

Trilha incidental	Tema
Mirror	Cris e Danilo
Angústia (Lago dos Cisnes)	Isabel
Dreams	Cris

Fonte: Teledramaturgia. 2018. Elaborada pela autora.

O som de *Angústia (Lago dos Cisnes)* é acionado quando Isabel está em cena. A primeira cena de Isabel, no capítulo 1, já sugere ao público que ela será a vilã da telenovela, devido a sua construção sonora. As cenas solo de Isabel são fechadas em seus olhos e boca, para corroborar o seu aspecto sedutor. São pouco iluminadas e tem como pano de fundo o som de *Angústia*. Esse som é expresso pela caixinha de bailarina, com notas de piano e ruídos de trovão. Na primeira cena da personagem no capítulo 1, ela está deitada sobre os braços e há um ruído de porta se abrindo lentamente ao fundo enquanto a caixinha de bailarina toca (Figura 10). No mesmo capítulo, a risada da personagem vem acompanhada de ecos, com identificação as risadas maléficas das bruxas.

Figura 10 – Isabel olhando para a caixinha de bailarina



Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

Paralelo ao cinema de horror, o uso do instrumental *Angústia* atua como *leitmotiv*, conceito criado por Richard Wagner no século XIX, que consiste em associar determinado som a um personagem, sentimento ou situação dramática (CARREIRO, S/A). Nesse sentido, *Angústia* possui vínculos com Isabel e com situações de desconforto e perigo iminente na narrativa. No cinema de horror, a antecipação dos eventos é feita por efeitos sonoros que prenunciam a presença do vilão. Carreiro (s/a) exemplifica que o filme *Suspiria* (1977) demarca o som representativo do vilão sendo acionado sempre que a bruxa está próxima da heroína. O telespectador sabe dos perigos que a heroína corre, mas ela não. De modo similar, esse som prenuncia a presença de Isabel em cena, sobretudo, nas cenas próximas a Cris (Figura 11). Segundo Carreiro (s/a), canções de ninar e melodias com timbres de caixinhas de música sugerem na música de horror à personificação de monstros.

Figura 11 – Isabel andando atrás de Cris ao som de *Angústia*



Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

A trilha incidental *Amor Ideal* não foi indicada pelos produtores como tema específico de determinado personagem ou momento narrativo, mas ela é acionada nas cenas de Margot e

Vicente, que representam um amor elevado espiritualmente. É acionada também, em cenas de Cris como Júlia, ao se encontrar com Danilo na vida passada. E ainda, quando o tema é esse mesmo amor.

Após o estudo do material empírico, isto é, das personagens e das cenas, identificamos que a telenovela trata o amor a partir de seis principais categorias, a saber: *alma gêmea*; 2) *amor à primeira vista*; 3) *ciúme*; 4) *amor como sofrimento*; 5) *conto de fadas*; 6) *casamento e maternidade*. Informamos, ainda, que essas categorias fazem parte do que se convencionou chamar de amor romântico. Abaixo, descrevemos e analisamos os dados coletados no material.

4.3. Alma gêmea como ideário de felicidade

O mito da alma gêmea, formulado por Aristófonos, em *O Banquete* (2011) de Platão, é frequentemente reproduzido na teledramaturgia brasileira. No Brasil, há uma aproximação entre telenovela e religiosidade, com ênfase no espiritismo, no caso da Globo. Isso fez com que se produzissem novelas sob a rubrica “espírita”, que tratam, comumente, sobre a crença em vidas passadas e o desejo do reencontro de seres que se amam. Essas novelas são usualmente bem aceitas pelo público. Os sucessos no segmento foram de Elizabeth Jhin, autora de *Amor Eterno Amor* (2012), *Além do Tempo* (2015), e da telenovela estudada por nós, *Espelho da Vida*. Nessas novelas, a autora aborda o espiritismo a partir de histórias de amor de vidas passadas.

O enredo central de *Espelho da Vida* é o amor de vidas passadas vivenciado por Cris Valência e Daniel. Cris e Daniel viveram uma história de amor como Júlia Castelo e Danilo Breton na vida passada, em 1930. Mas, o amor dos jovens é interrompido tragicamente com o assassinato de Júlia. No século XXI, a alma de Júlia retorna como Cris e a alma de Danilo como Daniel. Cris mora no Rio de Janeiro e Daniel em Lisboa. Ela é noiva de Alan. Alan é um cineasta que retorna à Rosa Branca com Cris, para gravar a história de Júlia Castelo, a pedido do seu avô Vicente, que possui fragmentos do diário de Júlia, onde fora narrado a história de amor com Danilo. Assim, ao vir para Rosa Branca na companhia de Alan, Cris reconhece a cidade da vida passada como Júlia, e se encanta.

Em suas incursões na cidade, Cris encontra o antigo casarão que pertencia a Júlia Castelo. Ao adentrar no casarão, ela vai até o quarto da jovem, e encontra o espelho que servirá como portal entre as dimensões temporais do passado e do presente. Assim, Cris dá início às viagens no tempo, e retorna à vida passada como Júlia. A princípio, Cris viajava ao passado para decifrar o misterioso assassinato de Júlia, pois não acreditava que Danilo a havia assassinado. Mas, ao reencontrar Danilo na vida passada, Cris se apaixona por ele.

Denunciando a veia romântica e idealizadora de Cris, a mesma fantasiava que Alan poderia ser Danilo e, assim, ter encontrado a sua alma gêmea: “Se ele [Danilo] e a Júlia se amavam tanto, o Danilo pode ter voltado a essa vida como Alan Dutra [...] E se fosse possível voltar a viver? E se for verdade que um grande amor não termina com a morte? E se existe mesmo um amor infinito?” (Capítulo 06); “Eu fico fantasiando... se eu sou mesmo a reencarnação da Júlia Castelo, o Alan deve ser a reencarnação do Danilo, que ela tanto amava. Só que nessa vida, tudo vai dar certo pra gente” (Capítulo 09). É apenas no Capítulo 19 que Cris conhece Danilo.

Dessa forma, Cris vivencia a experiência de ser Cris e Júlia sincronicamente. Ela retorna ao passado para reviver a história de amor dos jovens, mas ela sente como Cris, e se apaixona por Danilo, como não havia se apaixonado por Alan, seu noivo. Ela descreve o sentimento por Danilo como um “amor fulminante”, instantâneo, em oposição à Alan, que fora um amor construído, e sente que Danilo é o amor de sua vida, conforme explicitado nos diálogos abaixo, respectivamente, entre Cris e Margot¹³ (Capítulo 20).

Cena 1

Dimensão visual

A cena se inicia mostrando retratos de Vicente e Margot em uma cômoda e ao fundo toca o som incidental *Amor Ideal*. Margot passa a mão sob o retrato de Vicente.

Margot está sentada em uma poltrona e Cris está em pé, enrolada em um cobertor. Elas estão na casa de campo de Vicente.

A câmera está aberta, captando todo o ambiente da cena, e vai se aproximando – se fechando – delas lentamente.

Cris se senta em outra poltrona de frente para Margot.

Cris começa a falar sobre sua viagem ao passado para Margot e a câmera foca e fecha nela. Ela está assustada e confusa.

Dimensão verbal

Cris: Margot, eu tenho a sensação, de que o homem que eu vi, que eu conheci no passado, na vida da Júlia, é o amor da minha vida.

Margot: Você esteve com o Danilo?

Cris: Margot, eu tive a certeza que eu ia ver o rosto do Alan no Danilo. Quando me aproximei dele, meu coração foi parar na boca, mas aí ele se virou e era outro homem, Margot.

Margot: Cris, querida, presta atenção, raramente as pessoas reencarnam com a mesma aparência que tiverem, então, o Alan pode sim ter sido o Danilo em outra vida. O seu amor de hoje é o amor do passado.

Cris: Sim, eu me apaixonei pelo Alan, não foi de repente, eu fui gostando dele, me sentindo atraída..., mas com o Danilo foi fulminante, Margot, foi como se de repente tudo fizesse sentido, sabe?

¹³ Interpretada por Irene Ravache.

Ao falar de Danilo, ela se emociona. A cena expressa sua confusão, mas, simultaneamente, sua felicidade por estar se apaixonando por Danilo.

Cris não tem sua resposta de Margot, que a olha com afeto, mas não sabe respondê-la.

A vinheta para o comercial é rodada.

Margot: Mas Cris, o Danilo não é real...

Cris: Isso, o Danilo não é real, o Alan é real e é o Alan que eu amo. Foi como se a Júlia tivesse sentido aquilo e não eu, Cris. Mas estou péssima, sentindo como se tivesse traído o Alan.

[...]

Cris: Meu coração disparou quando eu vi o rosto do Danilo, eu parecia uma adolescente descobrindo o primeiro amor. O que tá acontecendo comigo Margot?

Cena 2

Dimensão visual

A cena se inicia com Cris falando ao celular com Alan sobre o andamento do filme *Amor Infinito*.

Cris está sentada em uma mesa de madeira na cozinha da casa de campo de Vicente. Ela desliga o celular. Margot se aproxima. A câmera está aberta captando todo o ambiente da cena.

Cris vê a foto de um homem no celular e a encara. Nesse momento, ela começa a chorar. Margot a indaga. Ela fala, mas com o olhar fixo na tela do celular. Ela volta o rosto para Margot apenas quando cita o nome de Danilo. Chorando, Cris recita para Margot o que está escrito do diário de Julia.

A câmera rotaciona entre Cris e Margot, segundo as falas do diálogo.

Ao fundo, toca o som incidental *Amor Ideal*.

Há um corte de cena.

Dimensão verbal

Margot: O que aconteceu? [...] Cris, por que é que você está chorando?

Cris: Uma espécie de dor, uma saudade...

Margot: Uma saudade... saudades de quem? Do Alan?

Cris: Uma saudade absurda do que eu senti...

Margot: Do que você sentiu...?

Cris: Quando eu vi o Danilo... Lembra o que a Júlia escreveu no diário? “Hoje eu conheci o grande amor da minha vida, por ele vou viver e morrer até os fins do dia”. Eu não estou me reconhecendo, Margot, mas eu me senti assim.

Desse modo, Cris confia à Margot que gostaria de reencontrar Danilo no presente, conforme explicitado no diálogo abaixo (Capítulo 20). Neste diálogo, a novela traz uma crítica à idealização romântica de Cris, no que Margot busca trazê-la à realidade, sinalizando que Alan é o homem real, de carne e osso, da sua vida presente, e que mesmo não sendo a sua ambicionada alma gêmea, ele poderá fazê-la feliz.

Cena 3

Dimensão visual

A cena se inicia com Cris na sala da casa de campo de Vicente desenhando o retrato de Danilo em um caderno.

A câmera fecha no desenho. Em seguida, a câmera se abre visualizando a sala toda.

Cris está sentada em um sofá e Margot em outro. Elas estão de frente uma para outra.

A câmera vai se fechando lentamente, enquadrando as duas personagens, enquanto elas conversam.

Cris rasga o desenho que fez de Danilo após a conversa com Margot.

Dimensão verbal

Cris: Margot, e se o Danilo existir, de verdade, em algum lugar do mundo? Desse mundo.

[...]

Margot: Cris, eu acho que você não devia tentar esse tipo de busca, porque pode se machucar muito e acabar machucando outras pessoas também. Deixa as coisas acontecerem... [...] O Alan pode não ter feito parte da sua vida passada, mas ele pode ser o homem da sua vida de agora e da sua vida real.

De volta ao presente, após diversas incursões ao passado, Cris rompe o noivado com Alan, por se sentir confusa em relação aos seus sentimentos entre ele e Danilo, e por se sentir culpada de estar traindo o noivo com uma fantasia. No diálogo abaixo, Cris confia o seu sentimento à Margot, que retruca dizendo que Danilo não é real e que ela fantasiou um “triângulo amoroso interdimensional” (Capítulo 45).

Cena 4

Dimensão visual

Cris e Margot estão conversando em pé no quarto de Alan no casarão de Vicente.

A câmera está fechada nelas, rotacionando entre uma e outra segundo as falas do diálogo.

Dimensão verbal

Cris: Margot, eu não posso mais continuar com o Alan, vivendo, pensando, sonhando com outro homem. Eu não posso, eu estou sendo traidora, sendo infiel. E não importa também se o Danilo só existe em outra dimensão, como você diz.

Cris gesticula, nervosa e confusa. Sua expressão denuncia que está preocupada.

O som incidental *Dream* toca ao fundo.

Margot: Cris, o Danilo não é real! Cris, ele não existe! Você está imaginando um triângulo interdimensional: você, um homem real e um homem que não existe.

Cris: Mas o que importa é o que está acontecendo dentro do meu coração, Margot, é isso que importa, tá. E o que eu sinto, quando o Danilo me olha, quando ele sorri para mim é muito forte. É intenso demais. Eu estou sendo infiel com meu coração, Margot. E é isso que eu não estou mais conseguindo suportar.

Dessa forma, Cris renuncia ao presente, ao noivado com Alan, à carreira de atriz e protagonista do filme do noivo, aos seus pais e amigos, para embarcar nesta história de amor do passado, para resolver os mistérios da sua vida como Júlia e vivenciar o amor de Danilo. Assim, a novela faz a identificação da alma gêmea como chave para felicidade, no que Cris “vê sentido” na vida e é plenamente feliz como Júlia, quando encontra Danilo, e ao encontrar Danilo como Daniel, sua alma gêmea, no presente.

4.4 Amor à primeira vista: o corpo e sua alquimia social

O dito amor à primeira vista é frequentemente retratado nas comédias românticas hollywoodianas e nas telenovelas. No senso comum, o amor à primeira vista é relatado como paixão instantânea por outrem no momento do primeiro encontro, tido como mágico. Este amor instantâneo está situado no *rol* do amor romântico.

Em *Espelho da Vida*, o amor à primeira vista é explicado em relação à alma gêmea. No site fictício da telenovela, acessado pelas personagens Margot e Cris, a explicação se dá da seguinte forma: “O chamado amor à primeira vista é explicável quando se leva em conta a teoria da reencarnação... Ele pode despertar tão logo encontramos uma pessoa pela primeira vez. É um sentimento superior, forte, quase divino. Como se já nos conhecêssemos desde sempre” (Capítulo 34). Assim, a telenovela traz a reencarnação, sobretudo, o amor de vidas passadas, como a explicação para o amor à primeira vista. Este encantamento instantâneo, é o reconhecimento da alma gêmea, e só o é possível tal encantamento com este amor de outras vidas, conforme explicitado no diálogo a seguir (Capítulo 41).

Cena 5
Dimensão visual

Elas estão conversando em pé em frente ao balcão da Livraria Cavaco.

A câmera está fechada nelas, rotacionando entre uma e outra segundo as falas do diálogo.

Quando Cris começa a falar de Danilo, o som incidental Mirror começa tocar ao fundo.

A expressão de Cris é de tristeza e angústia, por não ter se encontrado ainda com a encarnação de Danilo na vida presente.

Dimensão verbal

Cris: Mas como é que eu vou reconhecer? Como é que eu vou saber que é o Danilo?

Margot: Se forem realmente almas gêmeas que se buscam através dos tempos, ah, você vai reconhecê-lo. Vocês vão se reconhecer pelo olhar, por um sorriso, por um jeito de ser.

Refletindo a partir das ferramentas conceituais de Bourdieu, sinalizamos que o amor à primeira vista não é mágico, divino e transcendental, como pensa o senso comum e a novela analisada, mas trata-se de uma alquimia social, intermediada pelo corpo, *hexis corporal*, dos agentes sociais. Nos inspiramos, ainda, nos achados de Jardim e Moura (2017), autores que mostraram, em seu estudo sobre aplicativos para afeto, que o amor à primeira vista não existe. Nos aplicativos Tinder e Badoo, as fotografias com exibição de corpos nos padrões ditos belos facilitam a ilusão do amor à primeira vista. Mas ao analisar os dados empíricos, os autores afirmam que essas primeiras impressões só se sustentam quando existe orquestração de *habitus* entre os amantes.

Ainda, para Bourdieu (2007; 2019), o corpo não é meramente constituído por processos bioquímicos, mas agrega-se a isto, a dimensão simbólica. Assim, o corpo é lido socialmente, pois está vinculado a um gênero, raça, classe social, nível de escolaridade e temporalidade. É por intermédio do corpo que o agente se apresenta ao mundo social. Segundo Bourdieu (2007; 2019), o *habitus* está inscrito, IN-corporado, no corpo, e “a partir da *hexis corporal* o agente social se expressa para o mundo, expressando, também, a sua posição [no mundo] e as suas disposições” (JARDIM, 2020, p. 11).

Portanto, o amor à primeira vista é mais um dos elementos da narrativa do amor romântico, produzido e reproduzido no senso comum. Em uma perspectiva sociológica, o amor está estruturado na raça, classe, gênero e na geração, assim, para além de algo mágico, é necessário que os agentes compartilhem códigos culturais, *habitus*, para que a atração corporal

à primeira vista se mantenha a longo e médio prazo, tornando-se um relacionamento afetivo durável.

4.5 O ciúme como estratégia de dominação simbólica

O ciúme é manifestado desde os primórdios da Idade Antiga, com relatos, a princípio, entre os hebreus. Mas, segundo Bringle (1991), existem diversas formas de ciúme manifestada em diversos contextos interpessoais. Na psicologia, embora haja divergências entre teóricos sobre a concepção do termo, o ciúme está calcado na mesma tríade conceitual: “ser uma reação frente a uma ameaça percebida”; “haver um rival real ou imaginário” e “a reação visa eliminar, ou ainda, diminuir os riscos da perda do objeto amado” (ALMEIDA; LOURENÇO, 2011, p. 19). Nos interessa, para esta análise, o ciúme na sua faceta romântica.

Na sociedade contemporânea, “algumas manifestações de ciúme são altamente valorizadas, sobretudo pela sociedade brasileira como sinônimos de amor, ou ainda, de qualidade/investimento para a relação” (ALMEIDA; LOURENÇO, 2011, p. 19). O ciúme romântico é visto como a exteriorização ao outro do amor sentido. É “prova de amor”, “demonstração de amor”, e a ausência do ciúme é visto como desinteresse.

O ciúme é retratado em *Espelho da Vida* a partir das personagens protagonistas Alan e Isabel e das personagens secundárias Flávio¹⁴ e Ana¹⁵. Embora tenhamos centrado a análise da pesquisa nas quatro personagens centrais, o casal Flávio e Ana vivenciam o ciúme de forma recorrente na novela, razão pela qual os inserimos na análise.

Nos capítulos iniciais (01-20), o ciúme não se fazia presente na relação de Alan com a noiva, Cris Valência. Mas, a ausência de Cris, em decorrência das suas viagens no tempo, faz com que Alan se torne ciumento. Ao viajar para 1930, para viver como Júlia Castelo, Cris passa a se ausentar da sua vida presente. Enquanto vive como Júlia, Alan liga no celular de Cris, pergunta sobre o seu paradeiro para seus pais e amigos, mas sem sucesso. Assim, Alan passa a desconfiar que Cris o está traindo, pois ela se ausenta constantemente sem aviso, não atende às suas ligações e, ao ser questionada, mente sobre onde esteve enquanto viajava no tempo.

No Capítulo 46, Cris rompe o noivado com Alan, por estar confusa entre os sentimentos por ele e Danilo, mas oculta isto do ex-noivo, não dando explicações concretas para o término. Dessa forma, Alan sente-se traído por Cris, insinuando para a mesma que ela tem outro e passa

¹⁴ Interpretado por Ângelo Antônio.

¹⁵ Interpretada por Júlia Lemmertz.

a desconfiar que o amante de Cris seja Jorge Benício¹⁶, ator que contracena com ela nas gravações de *Amor Infinito*, filme sobre a história de Júlia Castelo. Nos Capítulos 57 e 59, respectivamente, Alan tem “crise de ciúme” de Cris com Benício, e o ensaio de ambos é interrompido por Alan, que agride o ator no ensaio do beijo em Cris, por pensar que ele seja o amante de sua ex-noiva.

No caso da personagem Isabel, esta nutre um amor não correspondido por Alan, seu ex-noivo da juventude, que retorna à cidade de Rosa Branca com a atual noiva, Cris. Com o retorno de Alan à cidade, ela busca se reaproximar dele, mas é rejeitada, pois Alan tem repulsa por Isabel, devido à traição dela com seu primo Felipe, na juventude. Então, ela se aproxima de Cris, como “amiga”, mas com intenções de se reaproximar de Alan e afastar o casal. Em cenas dos Capítulos 08 e 24, que mostram o casal feliz, trocando carícias, Isabel está ao fundo os espreitando, insatisfeita. Movida por ciúme e inveja, ela apela à magia para se vingar de Cris e reconquistar o amor de Alan. Ela furta o livro de magia de sua mãe, Grace¹⁷, e invoca alguns feitiços para tais fins. Em cenas dos Capítulos 20 e 35, respectivamente, Isabel fala para si mesma, com o livro de magia em mãos: “Ah, mas eu vou acabar com você, Cris! E com essa sua maldita felicidade”; “Você é meu, Alan. Meu!”.

Para Bourdieu (2019), embora o apelo à magia seja estratégia simbólica das mulheres investida contra os homens, tal estratégia não escapa à dominação masculina, visto que “o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado) têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas” (BOURDIEU, 2019, p. 59). A magia resulta na “confirmação da representação dominante das mulheres como seres maléficis” (BOURDIEU, 2019, p. 59).

Dessa forma, tanto a magia como o amor possessivo, praticada pelas mulheres, são vistas como forma de violência não declarada que busca se opor à violência física e simbólica exercida dos homens sob as mulheres. A *doxa* androcêntrica atribui as mulheres uma “essência maléfica”, que se justifica em tais práticas (re)produzidas pelas mulheres, favorecendo o “preconceito contra o feminino” justificando, em contrapartida, o preconceito, as sanções sociais e a violência física e simbólica direcionada à mulher (BOURDIEU, 2019). Assim, *Espelho da Vida* personifica em Isabel esta “essência maléfica”, na prática da magia e do amor

¹⁶ Interpretado por Miguel Coelho.

¹⁷ Interpretada por Patricya Travassos.

possessivo por Alan, reproduzindo a visão androcêntrica da mulher como essencialmente má e, no nosso caso empírico, capaz de cometer atrocidades a favor do amor, da vaidade e da inveja.

Já as personagens Flávio e Ana são casados a aproximadamente vinte anos, e são pais de Cris – Flávio é padrasto. O ciúme de Flávio é manifesto com a aproximação do ex-marido de Ana e pai biológico de Cris, Américo¹⁸. As primeiras “crises de ciúmes” de Flávio são vistas por Ana como “zelo”, “amor”, e recebidas de forma amistosa, com risos, abraços e beijos, conforme explicitado no diálogo abaixo (Capítulo 38):

Cena 6	
Dimensão visual	Dimensão verbal
Ana e Flávio estão em pé conversando em sua marcenaria.	Flávio: Eu sinto ciúmes da minha mulher, ué. Sou louco por ela. Eu tenho direito de sentir ciúmes, não tenho? Ou não?
A câmera está fechada em Ana e Flávio. Ele se aproxima de seu rosto e a beija. Ela retribui.	Ana: Tem, tem.
Ana faz uma expressão de concordância com o que foi dito por Flávio, aquiescendo com a cabeça.	

O amor romântico, ao vincular o amor e casamento, autoriza o ciúme como parte do relacionamento. O ciúme é autorizado e naturalizado. Dessa forma, no nosso caso empírico, há uma cumplicidade de Ana para com o ciúme do marido, o autorizando. O ciúme de Flávio é legítimo, pois Ana é sua esposa, e é legítima a sua fúria. No entanto, o ciúme de Flávio torna-se possessivo, fazendo com que Ana se imponha e o repreenda, trazendo uma guinada à personagem. Ele proíbe Ana de ter contato com Américo, e ela passa a contatá-lo escondida, para se informar sobre Cris, pois Ana mora no Rio de Janeiro, e a filha está em Rosa Branca, na mesma cidade do pai biológico. No Capítulo 90, Américo visita Belo Horizonte e compra presentes para os filhos, alguns amigos e para Ana e Flávio. Ele presenteia Ana com uma echarpe. Flávio tem uma “crise de ciúme” quando Ana conta do presente de Américo, é agressivo com a mesma e rasga a echarpe na frente dela, furioso, conforme mostra o diálogo a seguir (Capítulo 90):

¹⁸ Interpretado por Felipe Camargo.

Cena 7

Dimensão visual

Ana está sentada lendo na escrivaninha do quarto da Pensão de Gentil. Flávio está sentado na poltrona e se levanta, se dirigindo a echarpe pendurada na cadeira.

A câmera está fechada em Ana e Flávio. Ela rotaciona entre eles segundo o diálogo.

Flávio grita com Ana e ela retribui gritando também.

A expressão de Flávio e de uma raiva profunda, rasgando a echarpe de forma odiosa e desesperada, a arremessando na cama.

Flávio sai do quarto batendo a porta.

Ana fica sozinha no quarto com uma expressão de tristeza e acuamento.

Dimensão verbal

Flávio: Bonita essa echarpe. É nova?

Ana: É o Américo que me deu.

Flávio: Como é que é? Não entendi. Quem te deu?

Ana: Amor, o Américo foi à Belo Horizonte, trouxe presente pra todo mundo... Olha, tem até presente pra você! [Ana estende o presente para Flávio].

Flávio: Eu lá quero presente do Américo! Como é que você teve coragem de aceitar alguma porcária dele? [Flávio esbraveja, dando um tapa no presente nas mãos de Ana, o jogando no chão].

Ana: Olha, eu tentei, pensei em recusar, mas eu fiquei com pena e aceitei.

Flávio: Ah, tadinho... Tão bonzinho. Safado!

Ana: Que que há? Chega dessa história, desse ciúme doentio, pelo amor de Deus! Até eu estou ficando impregnada com ele. Que inferno! Eu pensei em esconder isso aqui de você, você acredita nisso? Olha o absurdo!

Flávio: Absurdo?

Ana: É!

Flávio: Absurdo é você aceitar presente desse cara. Ele vai chegando de mansinho, como quem não quer nada. Eu não quero essa intimidade com a minha mulher. Vai devolver essa porcária e a porcária desse presente que ele mandou pra mim também.

Ana: E desde quando você manda em mim?

Flávio: Desde quando esse sujeito mostrou as garras.

Ana: Ah é? Ah, Flávio, então eu sou uma mulher do século passado, que tem que ficar obedecendo o marido, é isso mesmo? Escuta aqui, eu te amo, eu te respeito, mas isso está indo longe demais.

Flávio: Eu sei muito bem quem é esse cara!

Ana: Sabe? E eu? Você sabe quem eu sou ou esqueceu?

Flávio: Olha aqui, que bonita essa echarpezinha, né? Muito linda! Olha o que eu faço com essa porcaria dessa echarpe. Tá resolvido.

Se a dominação masculina estava, outrora, explicitada na opressão sexual, emocional, política, social e financeira feminina, o amor romântico traz em seu bojo novas estratégias de dominação simbólica, sobretudo, sob a mulher. O ciúme viria camuflar a compreensão histórica da mulher como propriedade masculina, pois é entendido, no senso comum, como “prova de amor”, “demonstração de amor”, sendo essencialmente naturalizado. Assim, o amor romântico viria dissimular e reafirmar, sob a face do ciúme, a posse e o controle do feminino, no que a mulher se torna cúmplice desta dominação, ao se sentir “zelada” e “amada” sob este sentimento.

Entendemos que a valorização social do ciúme está calcada na prática do amor romântico, praticada coletivamente, onde o ciúme é inegociável e bem-vindo ao relacionamento, pois sinaliza amor e interesse. Ademais, na perspectiva de Bourdieu (2019), entendemos o ciúme como uma das estratégias de dominação simbólica do amor romântico.

4.6 A transfiguração do amor como sofrimento

A narrativa do amor como sofrimento vem sendo perpetuada há séculos. Esta narrativa é corroborada, em particular, nas diversas modalidades da arte. Na literatura, com histórias de amor e tragédia como *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*; na pintura, com a obra de arte *As Duas Fridas*, de Frida Kahlo; na música, em seus variados estilos musicais, da MPB ao sertanejo sofrência; e no cinema, com a clássica história de amor entre Jack e Kate em *Titanic*. Assim, há um entrelaçamento do amor com o sofrimento. Sofrer por amor é digno de honrarias e consagrações na nossa arte. É a máxima de que não há amor sem sofrimento.

Na dramaturgia televisiva, tal máxima é reiterada. A narrativa central das telenovelas, comumente, é de um casal destinado às variadas situações de sofrimento para, enfim, viverem o almejado “final feliz”. Este sofrimento pode estar vinculado às questões familiares, sociais, econômicas, raciais e de incompatibilidade de personalidade dos amantes. Assim, o sofrimento do casal e a vontade de “estarem juntos” é o fio condutor da telenovela.

Em *Espelho da Vida*, o sofrimento é constante no amor de Júlia e Danilo, classificado pelas personagens como um “amor trágico” (Capítulos 03 e 159). A dimensão temporal passada remonta à história de amor clássica *Romeu e Julieta*. Eugênio Castelo, pai de Júlia, e Hildegard Breton, mãe de Danilo, são rivais. A inimizade entre as famílias e, sobretudo, o ódio de Eugênio

por Danilo, é empecilho para o amor dos jovens. Tanto Eugênio, como Hildegard, agem para afastá-los.

O amor dos jovens tem de superar a rivalidade entre as famílias e as artimanhas de Gustavo Bruno, Dora, Eugênio e Hildegard¹⁹ para separá-los. Gustavo Bruno é amigo de Danilo e apaixonado por Júlia. Dora é amiga de Júlia, apaixonada por Gustavo Bruno, mas que por inveja e ciúme de Júlia, alia-se a Gustavo Bruno para prejudicar o amor dos jovens. Dessa forma, Júlia e Danilo vivem um amor proibido, às escondidas. Esta rixa familiar e armadilhas para separá-los, resulta no assassinato de Júlia Castelo, pelo próprio pai, Eugênio, tiro destinado a Danilo, mas que Júlia se lança em sua frente para salvá-lo. De volta ao século XXI, Cris sofre com a possibilidade de não reencontrar Danilo, sua alma gêmea, no presente. O reencontro dos amantes ocorre apenas no penúltimo capítulo da novela, após Cris ter sofrido vivendo entre o passado e o presente, desvendando os mistérios do assassinato de Júlia Castelo e esperando por seu amor, sua alma gêmea, no presente.

Dessa forma, tal como as outras modalidades da Arte, a telenovela nos mostra o sofrimento como sentimento constituinte do ato de amar. Há uma constante inspiração das histórias de amor clássicas nas novelas. Em adição a *Romeu e Julieta*, citamos *O Crime do Padre Amaro*. Nos remetemos à obra de Eça de Queiroz em razão do amor proibido de Piedade, mãe de Júlia e casada com o coronel Eugênio, e o padre Luiz, jovem padre da cidade de Rosa Branca. Tal como Júlia e Danilo, ambos sofrem por se amar, mas não concretizarem a união por represálias sociais e morais. Assim, para ser feliz no amor, é necessário sobreviver aos sofrimentos vindouros.

4.7 Os arquétipos dos contos de fadas como recurso narrativo em *Espelho da Vida*

Assim como as novelas têm como referência a literatura clássica para contar suas histórias, elas se inspiram, também, nos contos de fadas. Os contos de encantamento é um gênero literário destinado ao público infantil. Tratam de príncipes e princesas e têm a audiência, em especial, das meninas. Tal gênero vem corroborar o amor romântico, pois traz em seu bojo a idealização do par romântico e do romance. Assim, inspirada em argumentos recorrentes nos contos de fadas e nos seus arquétipos, a novela utiliza recursos narrativos reconhecíveis ao público.

¹⁹ Esses personagens são interpretados pelos mesmos atores e atrizes de Alan, Isabel, Américo e Margot.

Calazans (2003) demonstra que a telenovela utiliza personagens e temas dos contos de fadas em suas narrativas, sobretudo no que refere aos arquétipos, como a inveja, a vingança, a busca pelo par ideal etc. Ela analisa as relações interdiscursivas presentes nos contos de fadas e nas telenovelas. Seguindo o exemplo de Calazans (2003), elaboramos um quadro que facilita a compreensão dos arquétipos presentes na telenovela e sua relação com os personagens e os contos de fadas.

Quadro 8 – Arquétipos dos contos de fadas mobilizados em *Espelho da Vida*

Arquétipo	Personagem	Contos de Fadas
Bruxa	Isabel	<ul style="list-style-type: none"> ● Branca de Neve ● Cinderela
Princesa	Cris	<ul style="list-style-type: none"> ● Branca de Neve ● Cinderela ● Bela Adormecida ● Pequena Sereia
Príncipe	Danilo/Daniel	<ul style="list-style-type: none"> ● Branca de Neve ● Cinderela ● Bela Adormecida

Fonte: Elaborada pela autora.

Desse modo, observamos que *Espelho da Vida* mobiliza mitos fundadores do amor romântico, a exemplo da história de amor shakespeariana da literatura clássica, *Romeu e Julieta*, e mobiliza recursos narrativos e arquétipos dos contos de fadas, como o arquétipo da bruxa, da princesa e do príncipe.

A bruxa é a personificação do mal e está comumente associada às madrastas nos contos de fadas. Ela tem ódio da heroína da história (princesa) e busca eliminá-la. Na telenovela, a bruxa é representada por Isabel. À semelhança de *Branca de Neve*, em que a madrasta má tem inveja da beleza da princesa e deseja eliminá-la com uma maçã envenenada, para ser a mais bela do reino, Isabel tem inveja de Cris por ter o amor de Alan, homem que Isabel ama, portanto, busca eliminá-la para ter o amor de Alan.

As perversidades de Isabel visam desfazer o noivado de Cris e Alan, para ela ter o acesso livre para conquistá-lo (Figura 12). Para isso, ela apela à magia, resgatando a natureza feiticeira da bruxa, que se utiliza da magia para realizar seus propósitos maléficos (Figura 13). Em *Cinderela*, a madrasta não age sozinha, mas conta com as três filhas para ser cúmplices da crueldade com a jovem. Na novela, para pôr em prática seus planos malignos contra Cris, Isabel

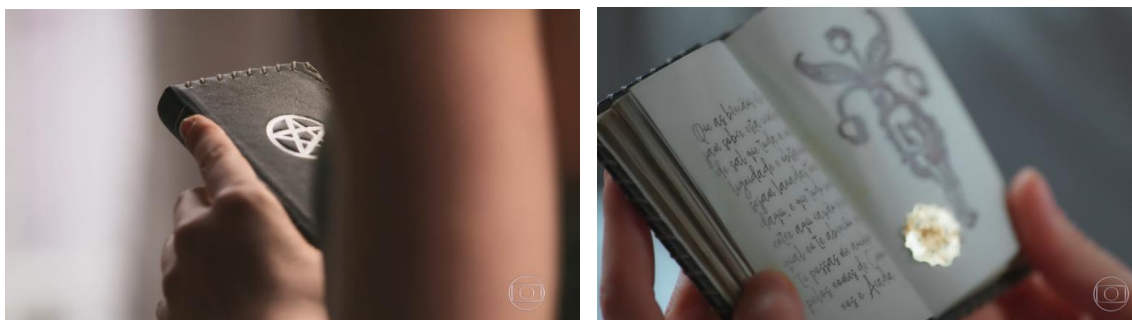
conta com a colaboração de três personagens secundárias: Josi²⁰, Mariane²¹ e Sheila²². Assim, igualmente à história de *Cinderela*, temos a vilã mor e as suas cúmplices, no que a representação da bruxa está dispersa nestas quatro personagens.

Figura 12 – Isabel dopa Cris



Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

Figura 13 – Isabel segurando livro de magia nas mãos



Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

Isabel busca eliminar Cris em dois momentos na novela: ao descobrir que Cris viaja no tempo através do espelho, ela o quebra, esbravejando “*Você não vai voltar nunca mais! Nunca mais*”, assim, prendendo Cris no passado; e no capítulo final, ao atentar contra a vida de Cris, forjando a arma do ensaio da história de Júlia Castelo, que iria disparar no coração de Cris e matá-la, literalmente. O uso mesmo do espelho como portal nos remete ao espelho mágico da madrasta má em *Branca de Neve*. Nos contos de fadas, a bruxa tem como o destino o perdão da princesa e a sua redenção ou a morte. No caso de Isabel, ela tem sua redenção admitindo o crime contra Cris, que não a mata, mas mata o seu pai, Américo, que se lança em frente ao tiro para salvá-la. Assim, o desfecho da Isabel é a prisão.

²⁰ Interpretada por Thati Lopes.

²¹ Interpretada por Kéfera Buchmann.

²² Interpretada por Dandara Albuquerque.

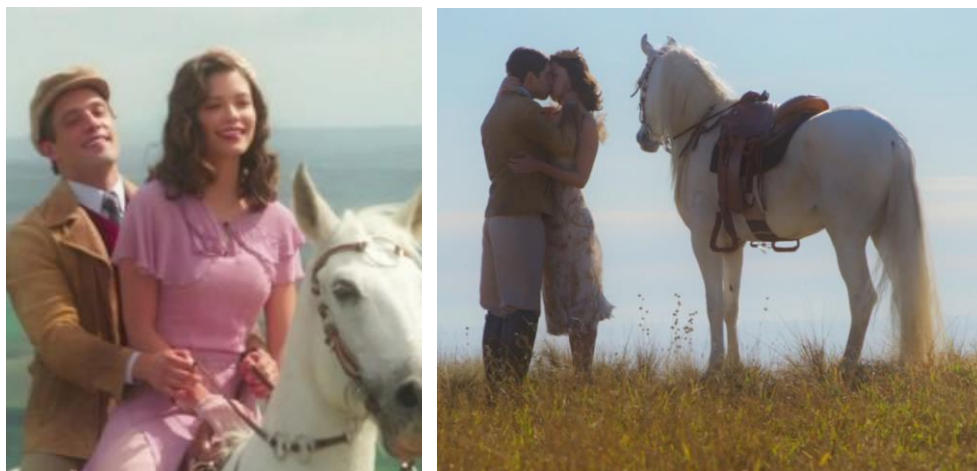
Características como ingenuidade, sonhadora, sensível, romântica, são características de Cris e das princesas. A princesa é construída em oposição a bruxa. Ela é a heroína da história, invejada e odiada pela bruxa, que deseja eliminá-la e a quem recai sua perversidade. Cris não vê malícia em Isabel sendo inocente às suas perversidades. No entanto, há uma guinada na personagem: Cris não deixa de conservar suas virtudes e pureza, mas se mostra menos ingênua em relação à Isabel. O sacrifício da princesa por amor é característico dos contos de fadas. *Pequena Sereia* sacrifica a sua vida nos mares, com seu pai Tritão e seus amigos, se transformando em humana, em prol do amor por um humano, Eric. Do mesmo modo, Cris sacrifica a sua vida com Alan, seus pais e seus amigos e sua carreira de atriz, para viver a história de amor com Danilo, uma fantasia.

Branco, loiro, olhos claros, de origem nobre e montado em um cavalo branco: este é Danilo e os príncipes das fábulas. Em geral, o príncipe cumpre a função de salvar a princesa. Assim, é comum o príncipe ter relevância apenas no final da história, sendo incumbido de salvar a heroína e assegurar o “final feliz” dela. O beijo apaixonado do príncipe na princesa para trazê-la à vida é emblemático nos contos de *Branca de Neve* e *Bela Adormecida*: apenas um beijo de amor romperia os feitiços da maçã envenenada e do sono de cem anos.

Na telenovela, o príncipe é retratado em dois momentos: no aspecto visual, em Danilo, com as características físicas que remetem à figura do príncipe e montado em um cavalo branco (Figura 14); e em Daniel, na figura do príncipe-herói, incumbido do final feliz da princesa. Nos capítulos finais, Cris se encontra presa na vida passada, visto que o espelho, que funciona como portal entre as dimensões, é quebrado por Isabel, impossibilitando Cris de retornar ao presente. Ela é resgatada por Daniel, que vem de Lisboa para Rosa Branca, enquanto Cris está presa no espelho.

Ao vir para a cidade, Daniel é levado por Margot à loja de antiguidades de Rosa Branca, onde ele encontra um novo espelho que pertencia ao antigo casarão de Júlia Castelo. Ao se posicionar em frente ao espelho, Daniel vê Cris do outro lado do espelho e ela o vê. Assim, ele abre um novo portal. Estendendo as mãos para Cris, Daniel a resgata do passado, trazendo-a de volta ao presente. Igualmente a *Branca de Neve* e *Bela Adormecida*, o beijo de Daniel em Cris, após resgatá-la da prisão do espelho, ceta o “final feliz” da mocinha.

Figura 14 – Representação visual do príncipe



Fonte: Elaborada pela autora via Globo Play.

4.8 “E viveram felizes para sempre...”: casamento e maternidade

O desfecho da telenovela é aguardado avidamente pelos telespectadores, pois os capítulos finais são responsáveis por desvendar mistérios, assassinatos, sequestros e traições, e selar o destino das personagens e dos romances. No geral, o desfecho traz a redenção ou morte do vilão e o dito “final feliz” para os mocinhos. Para as heroínas das histórias contadas, este “final feliz”, habitualmente, é retratado via casamento e maternidade. Tal desfecho se assemelha às fábulas e aos contos de encantamento, com intertextualidade com estes gêneros culturais.

O casamento e a maternidade estão situados no que se convencionou chamar amor romântico. A distinção entre a castidade do matrimônio e a concupiscência e paixão dos relacionamentos extraconjugais eram comuns entre aristocracias não europeias. Mas, específica da Europa, foi a formulação dos ideais de amor vinculados a moral cristã (GIDDENS, 1993). Em meados do século XVI, o catolicismo centralizou o rito matrimonial na Igreja. O casamento, convertido em sacramento pela Igreja, configurou-se como instituição substancial para os católicos. Os ritos matrimoniais tradicionais das diversas regiões da Europa foram substituídos pelo rito cristão, com o altar e a presença da autoridade eclesiástica, o padre, para a consolidação da união conjugal (DEL PRIORE, 2007).

O rito matrimonial católico não presumia sentimentos e afeições entre os cônjuges. A Igreja sustentou-se no moralismo estoico – recusa dos excessos dos sentimentos e desejos, tidos como perturbações da alma –, e na ascese – autocontrole do corpo e do espírito –, para fundar os códigos morais do matrimônio. Para a Igreja, o casamento tornou-se um meio de proteção

contra a fornicação e preservação da alma dos cristãos. A moral cristã concebia a sexualidade como dádiva divina, orientada exclusivamente para a procriação. E no casamento, o ato sexual atendia a este propósito, o da procriação – o sexo era contido, higiênico e cirúrgico –, em detrimento dos prazeres da carne, salvaguardando a alma dos esposos. Utilizar-se da sexualidade para outros fins, como o prazer, era condenável e visto como tentação diabólica e perversão da obra divina (DEL PRIORE, 2007).

Assim, a Igreja rejeitava a paixão e os desejos da carne como motivação do casamento, motivo que eles eram contraídos por obrigações sociais. A Igreja prescrevia o amor casto, contido, e devoto a Deus, entre os esposos. O marido existia para governar o lar, tal como um rei, e a esposa existia para se submeter ao governo do marido. Conforme Santo Agostinho, no século V, o casamento justificava-se em prol da procriação e do cuidado com os filhos (DEL PRIORE, 2007).

Segundo Del Priore (2007), a exaltação do amor conjugal pela Igreja é recente na história. O amor ágape ou caritas, baseado na renúncia, no sacrifício e na doação de si, deveria prevalecer sobre o amor erotizado, a Eros. A devoção a Deus como forma de conhecê-lo e de autoconhecimento tornou-se o elo místico entre o homem e a mulher em matrimônio (GIDDENS, 1993). Mas Del Priore (2007) aponta que o amor não estava obrigatoriamente excluído dos arranjos matrimoniais de outrora e presente apenas fora deles, no entanto, o casamento estava submetido a diversos constrangimentos, especificamente, referente a sexualidade. O rechaço da Igreja – e pela sociedade da época em geral – do casamento movido pelos sentimentos justificava-se pelo risco da subversão da função desta instituição, o da transmissão do patrimônio, da formação de alianças familiares e políticas e da manutenção dos grupos na sociedade.

O amor romântico vem justamente subverter as regras de associação do casamento, elegendo o amor como requisito primordial para a união conjugal, em detrimento das prerrogativas sociais. Para Giddens (1993), o caráter transgressor do amor romântico está na associação entre amor, liberdade e autorrealização – o indivíduo torna-se livre das amarras sociais para construir a sua própria biografia, especificamente, no campo afetivo. Portanto, é a partir do individualismo, substrato do amor romântico, que o amor se torna requisito para o casamento.

Com isso, os casamentos por amor ganham as telas. Em *Espelho da Vida*, em seus capítulos finais, o desfecho de Cris e Daniel, com o final feliz com o encontro de Cris com sua alma gêmea e a gravidez dela. Assim, é apresentado a felicidade vinculada ao casamento (com

a alma gêmea!) e a maternidade, fruto deste amor. Cris estaria inquieta, sentindo-se incompleta, com o noivado com Alan e sua vida anterior às viagens no tempo. Ao viajar para sua vida passada como Júlia Castelo e com ela, conhecer a sua alma gêmea, Cris se sente completa. Ao reencontrar Danilo como Daniel na vida presente, Cris se sente realizada afetivamente, pois teria a “fórmula da felicidade”, difundida pelo amor romântico: o casamento com Daniel, sua alma gêmea, e o filho André, fruto desse amor, sendo gestado.

Esta referência de “final feliz” não é restrita apenas à mocinha da novela, mas se destina, também, às personagens secundárias: Carmo²³, mulher madura, que se casa de véu e grinalda na igreja com o amor da juventude, Dalton²⁴; e Mariane, que pede o advogado Marcelo²⁵ em casamento, no tribunal. Outras personagens secundárias não se casam de fato, mas tem o “final feliz” identificado com o “estar em um relacionamento”, como o caso de Bola²⁶ e Daniela²⁷ e Josi e Cláudio²⁸.

A maternidade é um dos destinos sociais reservado à mulher no amor romântico. No período repressivo vitoriano, a relação entre pais e filhos modifica-se substancialmente, em todas as classes. Em meados do século XIX, o poder da figura masculina entra em declínio no âmbito doméstico, que passa a ser comandado pela mulher. O enfraquecimento da autoridade masculina na família se deu pela separação entre o lar e o local de trabalho, no que o homem não é mais o centro do sistema de produção. A invenção da infância, que previa a educação da criança com base em preceitos emocionais, em conjunto com a retração das famílias, transmitiu à mãe o poder da criação da prole, deslocando o centro da família da “autoridade patriarcal para a afeição maternal” (GIDDENS cita RYAN, 1993, p. 53).

A idealização da figura materna foi fundamental para a construção da maternidade moderna e alimentou os ideais do amor romântico. A imagem da “esposa e mãe” sustentou a crença de “dois sexos” das funções e sentimentos. Associou-se à maternidade com a feminilidade, como qualidades da personalidade. A promoção e manutenção do amor estava incumbida a mulher. Os ideais do amor romântico presumiram a subordinação da mulher ao lar e ao relativo isolamento do espaço público. Assim, o amor romântico se revela como um amor essencialmente feminilizado.

²³ Interpretada por Vera Fischer.

²⁴ Interpretado por Marcelo Escorel.

²⁵ Interpretado por Nikolas Antunes.

²⁶ Interpretado por Robson Nunes.

²⁷ Interpretada por Renata Tobelem.

²⁸ Interpretado por Pedroca Monteiro.

Dessa forma, o casamento e a maternidade como via de realização afetiva e de felicidade, sobretudo, para as mulheres, é disseminada nas novelas, como demonstra nosso caso empírico. Entendemos que o argumento narrativo do casamento e da maternidade como desfecho da heroína e de outras personagens secundárias, é efeito da influência do amor romântico no gênero televisivo, visto que o amor romântico está associado à criação do lar e a “invenção da maternidade”, sendo “essencialmente um amor feminizado” (GIDDENS, 1993, p. 54), pois faz a fusão entre maternidade, feminilidade e a personalidade da mulher, no que o casamento e a maternidade seria o destino social das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto teve como objetivo desvelar a crença sobre o amor fabricada e disseminada na telenovela *Espelho da Vida*, da TV Globo. Baseados na teoria da dominação masculina de Bourdieu (2019), no que o amor romântico estaria inscrito na *doxa* androcêntrica e posto no fluxo cultural e geracional do grupo social, nas teorias contemporâneas sobre o amor e nos estudos contemporâneos de Jardim (2017; 2019; 2021) e Jardim e Paoliello (2022), que constata o amor romântico como *ilussio* dominante no domínio do amor, assim como na análise das quatro personagens centrais (Cris, Isabel, Danilo/Daniel e Alan) e nas abordagens sobre o amor recorrentes na telenovela, trabalhamos com o argumento que há um consenso sobre a performance do amor, especificamente no nosso caso empírico, sendo a do amor romântico.

Nosso argumento confirmado durante a pesquisa indica que o amor prescrito em *Espelho da Vida* está vinculado a repertórios reconhecíveis do amor romântico, a saber: o ideal da alma gêmea como chave para a felicidade vivenciado por Cris; a magia do amor à primeira vista, entendido por nós como orquestração de *habitus*, logo, socialmente explicado; o ciúme como “demonstração de amor”, “prova de amor”, entendido por nós como estratégia de dominação simbólica do amor romântico; a associação do amor com o sofrimento; os arquétipos da bruxa, da princesa e do príncipe a partir das personagens Isabel, Cris e Danilo/Daniel, respectivamente, inspirados nos contos de fadas, situados no *rol* do amor romântico, com semelhanças narrativas aos contos da *Branca de Neve*, *Bela Adormecida*, *Cinderela* e *Pequena Sereia*; a identificação da felicidade, o dito “final feliz”, e a autorrealização de Cris e de outras personagens femininas secundárias com o casamento e a maternidade.

Baseados na perspectiva teórica de Bourdieu (2019, p. 16), concebemos a telenovela como espaço de “elaboração e de imposição de princípios de dominação”, como os do amor romântico. Contudo, essa afirmação não pretende negar a capacidade reflexiva dos consumidores, os quais assimilam essas crenças sobre o amor de acordo com suas trajetórias de vida e sua socialização afetiva. Uma pesquisa sobre o consumidor de telenovelas deverá aprofundar essa afirmação.

Por outro lado, é inegável que “a televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população” (BOURDIEU, 1997, p. 29). Isto se relaciona com a orientação ideológica promovida pela televisão. No caso da telenovela, ela tem aptidão para orientar ideologicamente o telespectador, enquanto aborda questões sociais latentes na sociedade, o *merchandising social*, como racismo, aborto, feminismo, homofobia etc. elaborando crenças acerca destes temas. Agregamos a esta

orientação ideológica promovida pela televisão e telenovela, a orientação emocional, visto que a telenovela veicula emoções (amor, ódio, felicidade, ressentimento, inveja etc.), fabricando crenças e códigos emocionais, como o do amor, no caso empírico da telenovela estudada, *Espelho da Vida*.

Da mesma forma que o jornalismo televisivo impõe perspectivas dicotômicas da realidade, a telenovela opera do mesmo modo, abordando nas narrativas, o vilão e o herói, o rico e o pobre, o negro e o branco, o bem e o mau, o amor e o ódio. Desse modo, a televisão exerce “uma forma particularmente perniciosa de violência simbólica” (BOURDIEU, 1997, p. 22), nas relações de comunicação pela mídia.

Para Bourdieu (1997, p. 29), a televisão seria um instrumento de criação da realidade, no que “[...] o mundo social é descrito-prescrito pela televisão. A televisão se torna o árbitro do acesso à existência social e política” e à existência afetiva, segundo esta pesquisa. Sendo a telenovela um programa associado à TV, ela teria a competência de descrever-prescrever o mundo social e fabricar realidades.

De acordo com nosso caso empírico, a novela descreve o tipo de amor em ação na sociedade, o amor romântico, ao mobilizar os seus mitos fundadores, como *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*, e os arquétipos dos contos de fadas. Tais mitos e arquétipos fornecem o substrato para a prescrição do amor romântico. A prescrição de “fórmulas de amor” pode fabricar a realidade, no sentido de o telespectador reproduzir diálogos, práticas corporais e emocionais e situações, na realidade, baseados na novela.

Como já sinalizado anteriormente, embora nosso trabalho tenha se empenhado em investigar a elaboração da crença sobre o amor na novela, nós não desconsideramos a agência do telespectador, ao contrário, consideramos que ele tem agência, clivando o conteúdo que assiste de acordo com seu *habitus*, no que as prescrições do amor romântico só capturariam telespectadores já engajados neste tipo de amor, com pré-disposições a essa crença. Não temos a pretensão de fixar o *como* o telespectador vivenciaria o amor a partir desta novela, mas assumimos que a telenovela construiria um campo dos possíveis, na medida em que impõe os limites possíveis para o amor ao telespectador, limites estes situados no amor romântico.

Desse modo, concluímos que o substrato dóxico do amor na novela *Espelho da Vida* é o amor romântico. Inspirados na concepção de amor romântico em Bourdieu, sistematizada por Jardim, e em seus estudos empíricos (2017; 2019; 2021), argumentamos no artigo que as prescrições de amor na novela viriam corroborar a visão androcêntrica. Isabel, retratada do ponto de vista da bruxa, reforça o imaginário social da bruxa como essencialmente má e vilã.

Esta associação da mulher com a bruxa e da bruxa com a perversidade, em última análise, remeteria a misoginia. Cris estaria submersa no ideário romântico do amor como chave para a felicidade, especificamente, do encontro da alma gêmea, que a faria viajar entre dimensões temporais para viver uma história de amor com o fantasma de Danilo. A *ilussio* do amor romântico faria Ana autorizar as “crises de ciúme” do esposo Flávio, visto que, sob a faceta romântica, o ciúme é visto como “prova de amor” e bem-vindo no relacionamento. Desse modo, antes da guinada da personagem em confrontar o ciúme de Flávio, ela estaria colaborando para a sua própria dominação, uma vez que na chave de Bourdieu, compreendemos que o ciúme, sobretudo, o excessivo e direcionado à mulher, se posta como estratégia simbólica da dominação masculina.

Por fim, a sequência dessa agenda de pesquisa prevê uma pesquisa de campo com consumidores de telenovelas, para aprofundamento de questões relacionadas aos receptores desse bem cultural, largamente consumido no Brasil e que, em alguma medida, pode influenciar a visão de mundo dos consumidores em diversos temas, sendo que aqui enfocamos o tema do amor.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2004.

ALMEIDA, H. B. Telenovela, consumo e gênero: “muitas coisas mais”. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

_____. "Muitas mais coisas": telenovela, consumo e gênero. 2001. 320p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280367>>. Acesso em: 19 de set. 2020.

ALMEIDA, T.; LOURENÇO, M. L. CIÚME ROMÂNTICO: UM BREVE HISTÓRICO, PERSPECTIVAS, CONCEPÇÕES CORRELATAS E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA OS RELACIONAMENTOS AMOROSOS. **Revista de Psicologia, Fortaleza, v. 2 - n. 2, p. 18-32, jul./dez. 2011.**

BAUER, M. **Análise de conteúdo clássica: uma revisão.** In: Bauer, M.; Gaskell, G. (Orgs.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis, Editora Vozes, p.189-217, 2015.

BARDIN, L. Análise de Conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1977.

BOURDIEU, P. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. Sobre a Televisão. Tradução Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2007.

_____. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2018.

_____. A Dominação Masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

_____. **O Senso Prático.** Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

BRINGLE, R. G. (1991). Psychosocial aspects of jealousy: A transactional model. In P. Buss, D. (2000). A paixão perigosa: Por que o ciúme é tão necessário quanto o amor e o sexo. (Trad. M. Campelo). Rio de Janeiro: Objetivo.

CALAZANS, Janaína de Holanda Costa; Teixeira Vieira de Melo, Cristina. O cotidiano fabuloso : os temas recorrentes e o uso de arquétipos dos contos de fada nas telenovelas brasileiras. 2003. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

CAMPEDELLI, S. Y. A telenovela. Editora Ática. São Paulo. 2e.d. 1987.

CARREIRO, R. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. Revista Ciberlegenda. S/a.

CHAUMIER, S. *La déliaison amoureuse*. Paris: Armand Colin, 1999.

COSTA, C. (2000), A milésima segunda noite São Paulo, Annablume.

DEL PRIORE, M. História do Amor no Brasil. Editora Contexto. São Paulo: 2015.

_____. Pequena história de amor conjugal no Ocidente Moderno. Estudos de Religião, Ano XXI, n. 33, 121-135, jul/dez 2007.

DUBY, G. Amor e sexualidade no Ocidente. Lisboa: Terramar, 1998.

ELIAS, N. O Processo civilizador - uma história dos costumes (vol. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GIDDENS, A. A transformação da intimidade. Editora Unesp. São Paulo. 1993.

HAMBURGER, E. O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HAUSER, A. *Histoire sociale de l'art et de la littérature III: l'époque moderne*. Paris: Le Sycomore, 1982.

JARDIM, M. A. C.; MOURA, P. C. A construção social do mercado de dispositivos de redes sociais: a contribuição da sociologia econômica para os aplicativos de afeto. Revista TOMO. N. 30 JAN./JUN. | 2017

JARDIM, M. A. C. PAOLIELLO, R. M. Abandono, solidão e desistência do amor: o racismo como elemento excludente de mulheres pretas no mercado do afeto. Revista Tomo, 2022.

JARDIM, M. A. C. Para além da fórmula do amor: amor romântico como elemento central na construção do mercado do afeto via aplicativos. Política & Sociedade - Florianópolis - Vol. 18 - Nº 43 - Set./Dez. de 2019.

_____. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO MERCADO DE AFETO: O CASO DAS AGÊNCIAS DE CASAMENTO EM CONTEXTO DE CONSOLIDAÇÃO DOS APLICATIVOS. Rev. Pós Ciênc. Soc., São Luís, v.18, n.1, 43-62, jan/abr, 2021.

KEHL, M. R. “Eu vi um Brasil na TV” in: Costa, Simões, Kehl: Um país no ar: história da TV brasileira em três canais, São Paulo, Brasiliense, 1986.

LOPES, M. I. V. V. Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002.

_____. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.

MARTÍN -BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

MATTELART, A. ; MATTELART, M. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MELO, M. C. B. Telenovela: o amor em doses diárias. Curitiba, Appris, 2015.

ORTIZ, R.; BORELLI, S.; RAMOS, J. Telenovela: história e produção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PLATÃO. O Banquete. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

REGHINI, R. R. A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização. São Paulo, 2001. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: Bauer, M.; Gaskell, G. (Orgs.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis, Editora Vozes, 2015.

ROSSI, T. C. PROJETANDO A SUBJETIVIDADE: A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO AMOR A PARTIR DO CINEMA. 2013. 326f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

_____. AMOR ROMÂNTICO E CINEMA HOLLYWOODIANO: CONSIDERAÇÕES SOCIOLÓGICAS SOBRE IMAGENS, GÊNERO E EMOÇÕES. IX Congresso Português de Sociologia. Portugal, território de territórios, 2016.

ROUGEMONT, D. O Amor no Ocidente, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SADEK, J. R. Telenovela: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SILVA, R. M. Percursos históricos da produção do gênero telenovela no Brasil: continuidade, rupturas e inovações. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 11, n. 21, jan./jun. 2012.

SGRILLI, M. E. P. A dimensão sonora da televisão: o percurso do som nas telenovelas da TV Globo. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais para obtenção do título de Mestre em Ciências. Linha de pesquisa: Poéticas e Técnicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

STRAUBHAAR, J. D. (1982) “The development of the telenovela as the paramount form of Brazilian popular culture.” *Studies in Latin Amer. Popular Culture* 1: 138-150.

_____. (1983) “Estimating the impact of imported versus national television programming in Brazil,” in S. Thomas (ed.) *Studies in Mass Communication*. Norwood, NJ: Ablex.

TOLEDO, M. T. UMA DISCUSSÃO SOBRE O IDEAL DE AMOR ROMÂNTICO NA CONTEMPORANEIDADE: do Romantismo aos padrões da Cultura de Massa. *Revista*

Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Artigos Seção Livre. Número 2. 201-218 Junho 2013.

VANDENBERGHE, F. Amando o que conhecemos: notas para uma epistemologia histórica do amor. Ciências Sociais Unisinos 42(1):65-71, jan/abr 2006.

VARIS, T. (1988). “Trends in International Television Flow”, em C. Schneider e B. Wallis (eds) Global Television. Nova York : Wedge.

VIVEIROS DE CASTRO, E. B.; **ARAÚJO**, R. B. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: **VELHO**, Gilberto. Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ANEXO I – FICHA TÉCNICA DE *ESPELHO DA VIDA*

Ficha técnica de *Espelho da Vida*

Uma novela de

Elizabeth Jhin

Colaboração

Duba Elia

Renata Jhin

Wagner de Assis

Maria Clara Mattos

Direção

Luis Felipe Sá

Tande Bressane

Rafael Salgado

Direção geral

Claudio Boeckel

Direção artística

Pedro Vasconcelos

Produção de elenco

Fabio Zambroni

Preparação de elenco

Maria Beta Perez

Estrela Straus

Mareliz Rodrigues

Prosódia

Iris Gomes da Costa

Assistentes de direção

Cande Faria

Guilherme Azevedo

Marcos Torres

Gabriel Lima

Rafael Cabral

Continuidade

Ciça Fortuna

Júliana de Bonis

Luciana Ferreira

Fernanda Victor

Direção de fotografia

Luciano Xavier

Câmeras

Cris Leccioli

Carlo Colombo

Elias Faskomy

Ricardo Fuentes

Luiz Bravo

Fabrigil Silva

Equipe de apoio a operação de câmera

Filipe Fiuza

Flavio Gomes

Ruan de Jesus da Rocha

Roberto Martins
Luiz Antonio Ferreira
Diogo Antonio Firmiano
Ubirajara de Oliveira
Anderson de Souza
Alexandre da Silva
Vinicius Escobar

Iluminação

Jorge Antonio da Silva
José Luis Fernandes
Leonardo Simões Papa

Equipe de iluminação

Marco Antonio Costa dos Reis
Alexandre Nogueira de Souza
Raphael dos Santos Teixeira
Fernando Duarte Jales
Adalberto Porto da Silva
Evaldo Antônio Alves Junior

Cenografia

Cristiane Lobato Bisaglia
Claudiney Barino

Cenógrafos assistentes

Cláudia Affonso
Inês Cabral
Luana Ribeiro
Joyce Tranjan
Mariana Tenorio
Natalia Faria
Pablo Lopes Augusto
Vania Britto

Gerente de projetos

Monique Luiza

Produção de cenografia

Joana Camargo
Tatiana Cunha

Supervisor de produção de cenografia

Jonas Lemos
Luiz Lobão

Norberto Filho

Ronny Martins

Produção de arte

Rita Vinagre

Produção de arte assistentes

Flavia Garrido
Andréa Durigan Nakai
Mayara Brandão

Mauro Mendes

Equipe de apoio a arte

Roberto Malvino
Eduardo Almeida

Diego Rangel
Valmir Lopes
Alan Tavares
Luiz Claudio Azevedo
Manoel Paixão
Alexsandra Conceição
Maria de Fátima Almeida
Maria Lucia Antunes
Vagner Silva
Leonardo da Silva
Renato Alves
Marcos Dominici

Planejamento e controle

Lenilson Araujo
Karina Lacerda

Equipe de apoio a planejamento e controle

Marcelo Rosa Pereira
Mariane Scott
Lara Beatriz

Figurino

Júlia Ayres

Figuristas assistentes

Silvia Carolino
Anna Clara Tavares
Camila Braga
Danielle Dominici
Júliana Barja
Caroline Rodriguez
Natália Zincone

Equipe de apoio ao figurino

Eduardo Queiroz
Flavio Mattos
Rodrigo Cadete
Alex Pacheco
Antônio Carlos
Eduardo Gonçalves
Julio Coelho
Iata Anderson de Souza
Roberta Costa
Laura Lima
Lícia Margarida Almeida
Cristiane Ramos
Kelly Aragão
Gilberto Barros
Maria Marlí
Maria Margarida
Edeneire dos Santos
Monique Gonçalves
Thaís Oliveira

Erica de Oliveira

Eline dos Santos

Gerente de produção de figurino

Francismara Araldi

Supervisão de costura

Lia Abreu

Supervisão de alfaiataria

Alex Leal

Caracterização

Lucila Robirosa

Caracterizadores assistentes

Deivid Bogo

Natjara Jamil

Equipe de apoio a caracterização

Tereza Cristina Tina

João Ribeiro

Netto Guarany

Dalmir Mello

Aquila Gandra

Ana Paula Lopes

Jean Dinucci

Paula Cesconetto

Rosevania Correia

Macia Cristina Moreira

Katia Regina Rodrigues

Produção de áudio

Ricardo Gama

Equipe de áudio

Vinicius Ferreira

Jocimar Cardozo

José Alexandre Gomes

Ádamo dos Santos

Efeitos especiais

Diego Oliveira

Produção de engenharia

Marcelo Bette dos Santos

Equipe de vídeo

Edilene Godoy

Engenheiro e técnico de sistema tv

André Fernandes da Costa

Miriam Carvalho

Felipe Araújo Teixeira

Maurício Cruz

Marcos Pablo

Equipe de cenotécnica

Wellington de Paula

Andre de Vasconcelos Cabral

Luiz Carlos Briglia

Marcos Paulo de Souza

Carlos Roberto de Paula

Cosme Ricardo da Silva
Diego da Silva Ignácio
Erotildes Souza
Renato Gomes Novas
Sergio Ferreira
João Evangelista da Silva
Marcelo Soares
Franklin Carvalho
Diego Balbi
Eder Resende
Heber Oliveira
Josue Juvêncio
Aldenir Santos
Paloma Pastana
Maria Cortes
Michele Souza
Liege Koeche
Gigliota Montanari
Diego Oliveira
Manuela Santos
Wagner dos Santos
Helvis dos Santos
Flávio Marques
Anderson Silva
Jamerson Almeida
Gilberto Feitosa
Sebastião Alves
Gilmar Fernandes
Diego Amaral
Marcio Souza
Thiago Rodrigues
Flavio Gustavo
Ian Lopes
Diego Amorim
Adriano Esteves
Daniel Souza
Wagner de Miranda
Marcos Vinicio Rondão
Marcelo de Oliveira
Thiago Henrique de Souza
Paulo Andreata
Luiz Claudio de Azevedo
Marcelo Alvarenga
Wagner Rodrigo
Helvis Mariano dos Santos
Flávio Neves Marques
Equipe de efeitos especiais
Felipe Aquino
Carlos Sodré

Ramon Coelho

Marlon Barros

Edição

Felipe Kerr

Carlos Thadeu

Marco Seixas

Rafa Oliveira

Supervisão executiva de edição

Carlos Kerr

Equipe de apoio a edição

Agson Silveira

Kleber Freitas

John Wellington

Efeitos visuais

Claudia Mendes

Eduardo Halfen

Equipe de efeitos visuais

Ana Paula Flores

Vinicius Paciello

Claudio Iorio

Diego Thomazini

Jorge Lopes

Direção de imagem

Rico Rondelli

Willians Dias

Gerência musical

Marcel Klemm

Música original

Rodolpho Rebuzzi

Reno Duarte

Sonoplastia

Marcelo Arruda

Nelson Zeitoune

Thiago Neves

Otavio Gesualdo

Pedro Belo

Supervisão executiva de sonoplastia

Kesner Puschmann

Supervisão de finalização

Diego Spinelli

Coordenação de finalização

Wirlani Santos

Claudio Soares

Renato Luis

Colorista

Fernando Costa

Abertura

Alexandre Romano

Júlia Rocha

Renan de Moraes

Valerycka Rizzo

Equipe de internet

Fernanda Almeida

Equipe de produção

Fabiana Jormão

João Victor Campos

Karian Costa

Mariana Moraes

Talita Lima Schmidt

Vitor Bezamat

Gustavo Bergantes

Estevão Goldani

Coordenação de produção

Marco Mello

Supervisão executiva de produção

Gustavo Rebelo

Waldemir Pessoa

Raul Gama

Carlos Eduardo Estrella

Produção executiva

Gerência

Andrea Kelly

Direção

Fabiana Moreno

Autorização especial

Sated RJ

ANEXO II – TRILHA SONORA VOLUME 1

Trilha sonora volume 1



01. MINHA VIDA (IN MY LIFE) – Rita Lee (*tema de abertura*)
 02. ALWAYS – Gavin James (*tema de Alain e Cris*)
 03. O SOL – Vitor Kley (*tema de locação: Rosa Branca*)
 04. CLEARLY – Grace Vanderwaal (*tema de Cris*)
 05. ON TOP OF THE WORLD – Tim Mcmorris (*tema geral*)
 06. SÓ VOCÊ – Fábio Jr. (*tema de Carmo*)
 07. SINCERO – Lulu Santos (*tema de Emiliano*)
 08. COISA DE CASA – Outroeu (*tema de locação: Rosa Branca*)
 09. ESPIRAIS – Marjorie Estiano
 10. MIL NOITES DE UM AMOR SEM FIM – Silva (*tema de Margot e Vicente*)
 11. CERTAS COISAS – Milton Nascimento
 12. PONTOS DE PARTIDA – Max Viana
 13. JOÃO DE BARRO – Leandro Léo (*tema de Alain*)
 14. O VELHO E A FLOR – Toquinho e Vinícius (*tema de André*)
 15. ORAÇÃO AO TEMPO – Maria Bethânia
-

ANEXO III – TRILHA SONORA VOLUME 2

Trilha sonora volume 2



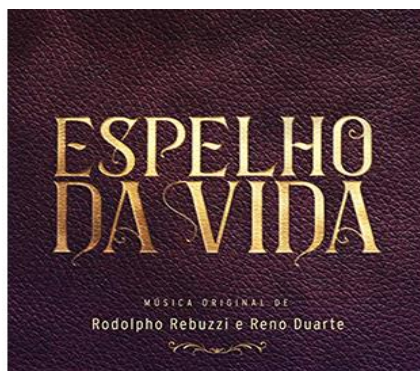
01. PROMETE – Ana Vilela (*tema de Michele*)
02. OUTRO LUGAR – Milton Nascimento (*tema de locação: Rosa Branca*)
03. MAMÃE NATUREZA – Lulu Santos
04. O LADO BOM DA VIDA – Peu Del Rey
05. QUANDO VOCÊ PASSA – Bralih
06. AMIÚDE – Roberta Campos (*participação de Marcelo Camelo*)
07. TODO AMOR QUE HOVER NESSA VIDA – Cazuza (*tema de Ana e Flávio*)
08. WEEKEND – Blitz (*tema de Mauro César*)
09. A FÓRMULA DO AMOR 2 – Leoni e Léo Jaime
10. GIRLS JUST WANT TO HAVE FUN – Bff Girls (*tema de Patty*)
11. WE CAN DO BETTER – Matt Simons (*tema de Mariane*)
12. SAVE ME NOW – Andru Donalds (*tema de Alain e Isabel*)
13. TODAY – Eric Silver
14. LOVIN´ YOU – Minnie Riperton (*tema de Cris e Danilo*)
15. AIN´T NO SUNSHINE – Bill Withers
16. ROSA – Marisa Monte
17. ANOS DOURADOS – Maria Bethânia (*tema de Gentil*)
18. A TIME FOR US – Nino Rota, Cliff Eidelman And Royal Scottish National Orchestra (*tema de Cris e Danilo*)

ainda

- ACENDA O FAROL – Tim Maia (*tema de Bola*)
 ORAÇÃO – A Banda Mais Bonita da Cidade
 TUDO O QUE VOCÊ PODIA SER – Milton Nascimento
 TAINTED LOVE – Hannah Peel
-

ANEXO IV – TRILHA SONORA INCIDENTAL

Trilha sonora incidental



01. Tema Rosa Branca
 02. Mirror (*tema de Cris e Danilo*)
 03. Ação Curta Alain
 04. Amor Ideal
 05. Engrafado
 06. Angústia (Lago dos Cisnes) (*tema de Isabel*)
 07. Bela Flor
 08. Ansiosa
 09. Em Cada Despertar
 10. Dreams (*tema dos sonhos de Cris*)
 11. A Psicodélica (*tema da pensão*)
 12. Molecada
 13. Fim de Tarde Longa (*tema de André*)
 14. All In Love
 15. Spirituality
 16. Pesadelo, Luisa Land
 17. Pureza (*tema de Priscila e Flor*)
 18. Gentilezada
 19. Rockball (*tema de Bola*)
 20. Vértice
 21. Boleriando (*tema de Gentil*)
 22. Sob O Céu
 23. Contra O Tempo
 24. Sertão Divino
 25. Partida
 26. United Stay of Americo (*tema de Américo*)
 27. Sambadark
 28. Trem da Vida
 29. Reflexo do Tempo
 30. Relógio
 31. Lamento Urbano
 32. Romance Mineiro
 33. Recomeço
 34. Rosa Solar
 35. Fear (*tema do casarão de Júlia*)
-

-
36. Desatino
 37. Desencontro
 38. Desvario
 39. Gargalhada
 40. Escuridão (*tema do casarão de Júlia*)
 41. Acalanto Adormecido

Trilha Sonora Instrumental: música original de Rodolpho Rebuzzi e Reno Duarte
