

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

Marcos Vinicius Meigre e Silva

**TELEVISUALIDADES DA MATRIZ RELIGIOSA ESPIRITUALISTA  
BRASILEIRA:**  
**Uma análise estilística das telenovelas espíritas**

Belo Horizonte

2022

MARCOS VINICIUS MEIGRE E SILVA

**TELEVISUALIDADES DA MATRIZ RELIGIOSA ESPIRITUALISTA  
BRASILEIRA:**

**Uma análise estilística das telenovelas espíritas**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

**Linha de pesquisa:** Processos Comunicativos e Práticas Sociais

**Orientadora:** Profa. Dra. Simone Maria Rocha

Belo Horizonte

2022

301.16 S586t 2022	<p>Silva, Marcos Vinicius Meigre e.  Televisualidades da matriz religiosa espiritualista brasileira [manuscrito] : uma análise estilística das telenovelas espíritas / Marcos Vinicius Meigre e Silva. - 2022.  261 f. : il.  Orientador: Simone Maria Rocha.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  Inclui bibliografia.</p> <p>1.Comunicação – Teses. 2.Telenovelas - Teses.  3.Espiritismo - Teses. 4.Melodrama - Teses. 5.Religiosidade - Teses. I. Rocha, Simone Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.</p>
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

## FOLHA DE APROVAÇÃO

"TELEVISUALIDADES DA MATRIZ RELIGIOSA ESPIRITUALISTA BRASILEIRA: Uma análise estilística das telenovelas espíritas"

**Marcos Vinicius Meigre e Silva**

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profª Simone Maria Rocha - Orientadora  
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Vera Regina Veiga França  
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Cristina Maria de Castro  
DSO/FAFICH/UFMG

Prof. Rogério Ferraraz  
Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Lucas Martins Néia  
USP

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Martins Néia, Usuário Externo**, em 30/09/2022, às 17:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Ferraraz, Usuário Externo**, em 30/09/2022, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristina Maria de Castro, Professora do Magistério Superior**, em 04/10/2022, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Simone Maria Rocha, Professora do Magistério Superior**, em 17/10/2022, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vera Regina Veiga Franca, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 27/10/2022, às 18:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1736521** e o código CRC **43F818DD**.

*Ao meu pai, Venicio (in memorian), por ter me  
dado as cores do mundo pela tela da TV.*

*E a minha avó, Jandira (in memorian), por ter  
feito da novela nosso grande lugar de  
encontro*

## AGRADECIMENTOS

A caminhada só me foi frutífera e abençoada porque, em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo amparo cotidiano e pela renovação das esperanças. Depois, todo o mérito e gratidão eu devoto a meus pais, Roberta e Venício (*in memoriam*), por serem pilares de amor, de compreensão, de afeto sadio e de força encorajadora que abraça, beija, acaricia e ama incondicionalmente. Fui abençoado pelo universo quando pude contar com vocês como meus pais e amores da vida inteira/eterna. Aos meus irmãos, Júlio César e Matheus, agradeço pela parceria, cumplicidade, entendimento, apoio e por me chamarem ao “mundo real” sempre que eu escapo de mim mesmo. Os memes, as músicas, as piadas, os choros, tudo só ganha sentido quando compartilhado com vocês. Meus pais e meus irmãos, vocês estão em mim, a cada pulsar, e são a expressão do que há de melhor na minha existência.

Agradeço imensamente a minha orientadora, professora Simone Rocha, que foi uma figura singular e fundamental nesse processo. De professora, tornou-se uma parceira de trabalho e uma amiga leal para as mais duras horas, além de dividir bons momentos e sorrisos nesta jornada. São 8 anos de uma relação acadêmica, profissional, institucional e, mais que isso, afetiva e pessoal que soube se preservar e se renovar para cada ciclo, mudança e nova fase. Obrigado, Simone! E um abraço fofinho pra Cecília, que é pura doçura e sensibilidade, transformadora de vidas e presença estelar! Prometo melhorar minha maneira de ensinar dever de casa pra você, Cecília.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades, o COMCULT. Foram 8 anos vinculado ao Grupo, vendo diferentes fases, gerações, projetos, sonhos, pesquisas e amigos passarem por este espaço. Pelo carinho que tenho, cito o nome de cada um de vocês, na importância que carrego por tê-los conhecido: da primeira geração, que me recebeu e acolheu com tanto respeito e generosidade, obrigado Marialice, Lívia Fernandes, Reinaldo, Dayane, Daniel, Isabelle e Michele. Depois, outras gerações foram chegando, e levo meu obrigado a Gober, Julian, Iara Couto, Olivia, Karine e Vivian. Mais depois, outros novos vieram e são os companheiros de agora: obrigado Fred (por ser afeto puro e achar tudo nessa internet pra nós), Mari (pelo sorriso paraense que ama TV), Gabi (pela partilha de gentilezas diárias), Millena (pelo jeitinho meigo e acolhedor), Iara Lúcia (pelo apoio e pela partilha no gosto por novelas das seis), Victoria (pela reinvenção e novidade), Douglas (por ser mais um noveleiro entre nós) e Wanderley (pela chegada renovadora e estimulante a novos pensares). Faço menção honrosa a Lívia Maia, a quem eu abraço em alma, em ideias, em carinhos e que

foi suporte espiritual, psicológico e humano por várias vezes para mim; obrigado, amiga. Meu desejo sincero é que o Grupo se fortaleça a cada nova onda de chegadas de outros sonhadores do audiovisual. Viva o melodrama que há em nós!

Ainda no mundo acadêmico, agradeço a UFMG por ser uma instituição de tamanha relevância e capacidade de formação intelectual. Ao PPGCOM, especialmente as professoras Rousiley Maia, Regiane Garcez, Vanessa Veiga, Paula Simões, Laura Guimarães, Luciana de Oliveira, e os professores Elton Antunes e Márcio Simeone. Entre disciplinas, projetos e monitorias, cada um destes nomes me foi essencial na formação acadêmica. Agradeço em especial ao professor Carlos D'Andrea que, quando de minha chegada a BH, se ofereceu para me ajudar como eu não esperava ser recebido. Aos colegas de PPGCOM, principalmente Douglas, Maiara e Alexei. Aos estudantes de graduação, pelas disciplinas nas quais estive como monitor e podendo aprender ao lado de tantas mentes ativas, e meu especial agradecimento a Laura Dávila, pela incrível experiência e aprendizado que tive ao tê-la como minha primeira orientanda de TCC. Minha gratidão a Ana Carolina Vimieiro e Reinaldo Maximiano, pela participação na qualificação e pelas trocas dentro de disciplinas e em outras oportunidades. Minha gratidão a Vera França, Cristina Castro, Rogério Ferraraz, Lucas Neia, Ângela Marques e Ângela Moraes, por aceitarem integrar a banca de defesa, demonstrando tanta acolhida com o trabalho: a Vera, exemplo de educadora e inspiração acadêmica; a Cristina, um dos melhores achados que o doutorado me proporcionou; ao Rogério, parceiro de longa data e um dos primeiros que me estimulou a seguir com a ideia da tese; ao Lucas, pela generosidade e disponibilidade para o encontro; a Ângela Marques, pelos abraços afetuosos de corredor e risos largos que tivemos nestes anos; e a Ângela Moraes, uma sensível parceira por quem nutro respeito e quero fortalecer laços de pesquisa e aprendizado permanente.

Estar tantos anos pela UFMG me fez percorrer caminhos dos quais me orgulho muito e, entre estes lugares, os corredores e papos foram um pontinho de aconchego: cafés de Sabrina, trocas de ideias e risos com Adirson, o apoio da Gleice, o abraço da Edwiges, o sorriso da Vilma na biblioteca, a prosa demorada com a Geana na porta da Fafich, o amparo da querida Hélia dentro e fora da Universidade, além de Tati e Elaine que sempre me disseram coisas do tipo "Você vai conseguir, vai dar certo". A este conjunto de partilhas, agradeço por me ofertarem receptividade, respeito e gentilezas.

Agora, volto a outros cantos anteriores a UFMG. Agradeço demais aos amigos que tenho da graduação, dos tempos de UFV, especialmente Janaina, Marcelle, Angélica, Marcela, Camila, Pablo e Erika. Vocês são jornalistas-inspiração para mim e sou feliz demais por receber

mensagens começando com o chamado de “Amigo” vindo de vocês, pois com vocês me sinto acolhido e abraçado para sempre (aliás, estou com muita saudade de abraçar cada um de vocês). Ainda dos tempos de Viçosa, sempre serei grato por quem lá me formou, em especial Mariana Procópio, Mariana Bretas, Hideide Torres e Soraya Ferreira – todas a quem posso felizmente chamar de amigas que carrego carinhosamente pela vida. De lá também, Priscila e Carla, gratidões eternas que levo comigo!

Voltando ainda mais, chego às minhas origens e agradeço a vó Marlene, aos tios, tias, primos e primas que me abraçam com tanto afeto e, mesmo sem muito entender, estavam a postos para sempre perguntar “Como estão os estudos?”. Em especial as primas Alice e Amanda: Alice por me abastecer de memes, ser companhia de caminhada e topor qualquer rolê; Amanda por ver esta jornada de perto, ouvir minhas questões e entender a intensidade da pós.

De Cataguases, sempre meu abraço de carinho e aconchego a quem faz meus dias melhores pela amizade sincera, pelo suporte a toda e qualquer hora, por serem risos e sonhos comigo: Luciana Chagas, *my teacher*; Diogo, Matheus Jacinto, Aline, Artur, Itala, Fernanda e Carol. Também em Cataguases, toda gratidão a minha madrinha Sandrinha, ao Colégio Soberano e aos colegas de lá: Livia, Leda, Teka, Roseli, Maressa, Marzolini, Glécio e especialmente a diretora-parceira Vera, que me ensina tanto desde 2007 e devota a mim uma confiança que tento fazer jus por merecer.

Rafael Fialho. Ao meu parceiro de jornada desde o primeiro minuto de graduação, em 2010. Seu nome poderia vir junto aos colegas de graduação ou ligado a UFMG, mas você está além. Eu poderia agradecer ao Rafael pela sintonia, harmonia e cumplicidade durante a graduação, o mestrado, o doutorado, os intervalos entre cada uma destas etapas, mas eu agradeço mesmo é por tê-lo na caminhada da vida, desde que o universo entendeu que era boa ideia nos aproximar e não separar mais. Obrigado, pesquisador, por fazer tamanha diferença na minha vida! E obrigado, universo, porque você acertou em cheio nessa parceria.

Agradeço ainda a quem colaborou para que esta tese acontecesse, dando conselhos, dicas, toques, me dando livros, aceitando dar entrevista ou mesmo torcendo para que o processo gerasse um bom fruto. Sintetizo tais agradecimentos dirigindo-os a Izabel Vituzzo, Leonardo Ribeiro e Solange Castro Neves.

Agradeço a CAPES pela bolsa concedida.



*Escrevo o dia todo. Trabalho no capítulo da novela até a hora do almoço; continuo até a hora do jantar. Às vezes, é preciso avançar pela noite, sem folga, sem possibilidade de aguardar momentos de inspiração e de boa disposição para o trabalho.*

[...]

*Sou incuravelmente romântica, mesmo dentro de um mundo pragmático, marcado por ambições e interesses imediatos. Apesar de tudo, não me considero ultrapassada, estou bem com o meu romantismo.*

[...]

*O amor é o sentimento mais belo, embora seu conceito tenha se desmoralizado no mundo de ódios, guerras e hostilidades. É a “centelha divina que significa a vida”. Talvez loucura, como queria Shakespeare. Mas bendita loucura, já que o amor é a essência da vida. A razão da própria vida.*

*O amor é o que a humanidade precisa mais do que nunca. Tenho pena de quem não tem uma paixão. Sou a favor do amor.*

[...]

*Sou espiritualista, amiga de Chico Xavier. Mas respeito todas as doutrinas e muito admiro a Igreja Católica atual. A propósito de religião, estou de acordo com Michel Quoist, quando diz que “para que o homem e o mundo modernos não soçobrem é preciso não apenas restituir ao homem sua própria alma, mas, sobretudo, Jesus Cristo, sob pena de amanhã não haver mais homem, porque o homem está em perigo”.*

*Entendo que qualquer religião pode ser boa, desde que adotada com sinceridade. O essencial é a honesta representação de Deus. E Ele não está nos ritos, mas sim no coração do homem.*

[...]

*Acho ótimo escrever para “cem milhões de corações”! Pena que os que desprezam o ofício não conheçam a luta, as dificuldades que se tem de vencer, a começar pelo implacável consumo dos capítulos, a diversidade dos gostos dos telespectadores (que vão desde a super-A até a misérrima D), sem falar de muita vaidade, de muito despeito que se encontram pelo caminho.*

[...]

*Nunca cheguei no amanhã. Vivo e vivo sempre o dia de hoje, o que está acontecendo. Não imagino o meu próprio destino, apenas o dos meus personagens.*

*(Ivani Ribeiro – Do livro “Ivani Ribeiro: a dama das emoções”, 2018)*

## RESUMO

Esta pesquisa investiga as figurações de princípios espiritualistas em produções ficcionais que se convencionou denominar “telenovelas espíritas”. Aliando a dimensão formal (estilo) à dimensão cultural (contexto), o objetivo é captar as nuances reveladas por obras produzidas e exibidas pela TV Globo ao longo das últimas três décadas, a saber: *A Viagem* (1994), *Alma Gêmea* (2005-2006) e *Além do Tempo* (2015-2016). Com base nestas tramas, pergunta-se: Como o emprego de recursos estilísticos que constroem o composto imagem/texto em telenovelas espíritas colabora para a configuração do tema do espiritismo? O intuito é analisar, a partir da televisualidade das obras, quais as marcas que justificam a existência de produções espiritualistas e a proeminência deste assunto na ficção nacional, detidamente a partir da alcunha de “novela espírita”. No primeiro capítulo, apresentamos o lugar da América Latina e suas particularidades culturais, diretamente relacionadas ao melodrama como matriz cultural fundante e ao espaço central conquistado pela televisão. No segundo capítulo, trazemos o campo dos estudos de cultura visual como aporte teórico para apresentar o modo como as imagens são tratadas e interpretadas culturalmente, a fim de lançar o composto imagem/texto como ferramenta de investigação. Já o terceiro capítulo compila o percurso metodológico da pesquisa e traça quais eventos narrativos foram estudados. Após esta etapa, seguem-se cinco capítulos de apresentação dos resultados: o capítulo 4 trata eventos narrativos sobre a morte dos protagonistas, indicando como a televisualidade aborda os arquétipos melodramáticos e apresenta as questões de espaço-tempo das tramas. O capítulo 5 traz eventos que mostram as influências espirituais sobre os sujeitos e destaca como, partindo da visualidade, as telenovelas adotam o “corpo expressionista” como artifício comunicativo, além de trazerem aspectos sobre vida íntima e o espaço doméstico como lugar de vivência religiosa, bem como a problematização do saber letrado como distinção religiosa e da presença masculina como reforço de autoridade. O capítulo 6 traça o lugar das identidades e individualidades nas telenovelas espíritas e revela conflitos identitários e desordem espiritual vividos pelos personagens. No capítulo 7, os eventos narrativos abordam as figurações de Deus e mostram como as telenovelas espíritas posicionam um dualismo melodramático entre os crentes e não-crentes em Deus. Por fim, o capítulo 8 destaca o reencontro dos personagens protagonistas no último capítulo das telenovelas e aborda a consagração do amor romântico, abrindo perspectivas para novas concepções da “morte” e o final feliz e ainda tratando do sagrado e do profano no amor vivido nestas obras. Após este conjunto de resultados, consideramos que as telenovelas espíritas constroem uma *estética melodramático-espiritualista a partir da espetacularização televisual do espiritismo atualizável em função dos recursos estilísticos*.

**Palavras-chave:** Telenovela. Espiritualidade. Melodrama. Evento narrativo.

## ABSTRACT

This research investigates the figuration of spiritualist principles in fictional productions that are conventionally called “spiritualist telenovelas”. Combining the formal dimension (style) with the cultural dimension (context), the aim is to capture the nuances revealed by works produced and aired by TV Globo over the last three decades, namely: *A Viagem* (1994), *Alma Gêmea* (2005-2006) and *Além do Tempo* (2015-2016). Based on these plots, we ask: How does the employment of stylistic resources that construct the image/text composite in spiritualist telenovelas collaborate to the configuration of the theme of spiritism? The intention is to analyze, from the televisuality of the works, which marks justify the existence of spiritualist productions and the prominence of this subject in national fiction, especially from the nickname “spiritist soap opera”. In the first chapter, we present the place of Latin America and its cultural particularities, directly related to melodrama as a founding cultural matrix and the central space conquered by television. In the second chapter, we bring the field of visual culture studies as theoretical support to present how images are treated and interpreted culturally, in order to launch the image/text compound as a research tool. The third chapter compiles the methodological path of the research and outlines which narrative events were studied. After this step, five chapters follow presenting the results: chapter 4 deals with narrative events about the death of the protagonists, indicating how televisuality approaches the melodramatic archetypes and presents the space-time issues of the plots. Chapter 5 brings events that show the spiritual influences on the subjects and highlights how, starting from visibility, telenovelas adopt the “expressionist body” as a communicative artifice, besides bringing aspects about intimate life and domestic space as a place of religious experience, as well as the problematization of literate knowledge as religious distinction and male presence as reinforcement of authority. Chapter 6 traces the place of identities and individualities in spiritualist telenovelas and reveals identity conflicts and spiritual disorder experienced by the characters. In chapter 7, narrative events address the figurations of God and show how spiritualist telenovelas position a melodramatic dualism between believers and non-believers in God. Finally, chapter 8 highlights the reunion of the protagonist characters in the last chapter of the telenovelas and addresses the consecration of romantic love, opening perspectives for new conceptions of “death” and the happy ending and also dealing with the sacred and the profane in the love experienced in these works. After this set of results, we consider that the spiritualist telenovelas build a *melodramatic-spiritualist aesthetic from the televisual spectacularization of spiritualism updatable in function of the stylistic resources*.

**Keywords:** Telenovela. Spirituality. Melodrama. Narrative event.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Alexandre levado para enfermaria.....	78
Figura 2 – <i>Close</i> de Alexandre ferido.....	78
Figura 3 – Médico na enfermaria.....	78
Figura 4 – Alexandre olha os remédios.....	78
Figura 5 – Alexandre na enfermaria.....	79
Figura 6 – Alexandre em <i>close</i> .....	79
Figura 7 – Alexandre caminha.....	80
Figura 8 – Alexandre ingere remédios.....	80
Figura 9 – Alexandre ingere comprimidos.....	80
Figura 10 – A morte de Alexandre.....	80
Figura 11 – A morte de Alexandre.....	80
Figura 12 – A morte de Alexandre.....	80
Figura 13 – Alexandre na cela.....	81
Figura 14- Alexandre na cela.....	81
Figura 15 – A morte de Alexandre .....	81
Figura 16 – A morte de Alexandre.....	81
Figura 17 – Cerimônia de cremação.....	83
Figura 18 – Raul, irmão de Alexandre.....	83
Figura 19 – Alexandre surge como espírito.....	83
Figura 20 – Cerimônia cremação de Alexandre.....	83
Figura 21 – Alexandre perto da irmã.....	85
Figura 22 – Alexandre sobre o irmão Raul.....	85
Figura 23 – Alexandre desaparece.....	85
Figura 24 – Mãe e irmã de Alexandre.....	85
Figura 25 – O assaltante.....	89
Figura 26 – Luna leva um tiro.....	89
Figura 27 – Luna em espírito.....	89
Figura 28 – O assassinato de Luna.....	89
Figura 29 – Luna no hospital.....	90
Figura 30 – Desprendimento do espírito.....	90
Figura 31 – Luna olha para trás.....	91
Figura 32 – Luna em consagração espiritual.....	91
Figura 33 – Luna num túnel espiritual.....	91
Figura 34 – Rafael grita por Luna.....	91
Figura 35 – Luna em desespero.....	94
Figura 36 – Luna no espaço.....	94
Figura 37 – Luna pelo espaço.....	94
Figura 38 – Relatividade.....	94
Figura 39 – Luna volta à Terra.....	94
Figura 40 – Luna reencarna.....	94
Figura 41 – Lívia e Felipe juntos.....	98
Figura 42 – O ataque de Pedro.....	98
Figura 43 – Pedro ataca Melissa.....	99
Figura 44 – Lívia e Felipe em perigo.....	99
Figura 45 – <i>Closes</i> em Lívia e Felipe, alternados.....	101
Figura 46 – <i>Closes</i> em Lívia e Felipe, alternados.....	101
Figura 47 – Transição entre séculos.....	101

Figura 48 – Transição entre séculos.....	101
Figura 49 – Felipe em nova vida.....	101
Figura 50 – Lívia em nova vida.....	101
Figura 51 – O encontro de olhares entre Lívia e Felipe nos dias atuais.....	102
Figura 52 – O encontro de olhares entre Lívia e Felipe nos dias atuais.....	102
Figura 53 – Copo sobre a mesa.....	119
Figura 54 – Vale dos Suicidas.....	119
Figura 55 – Doutor Alberto de olhos fechados.....	119
Figura 56 – Alexandre caminha pelo vale.....	119
Figura 57 – Alexandre surge na reunião.....	120
Figura 58 – Alexandre surge na reunião.....	120
Figura 59 – A visão de Alexandre.....	120
Figura 60 – A captação de Alexandre na sala.....	120
Figura 61 – Alexandre transtornado.....	120
Figura 62 – Alexandre desaparece da sala.....	120
Figura 63 – Alexandre rodeado por fogo.....	122
Figura 64 – Espírito de luz prestando socorro.....	122
Figura 65 – Espíritos tentam fugir do Vale.....	122
Figura 66 – Focos de incêndio no Vale.....	122
Figura 67 – O início da reunião espiritualista.....	124
Figura 68 – Julian diante de uma vela.....	124
Figura 69 – Alexandra na reunião mediúnica.....	124
Figura 70 – Os integrantes da sessão.....	124
Figura 71 – Surge o espírito de Guto.....	126
Figura 72 – Julian conduz a sessão.....	126
Figura 73 – Adelaide e Sabina na reunião.....	126
Figura 74 – O espírito de Guto.....	126
Figura 75 – Alexandra fala por Guto.....	127
Figura 76 – Guto influencia Alexandra.....	127
Figura 77 – Gema e Emília abraçadas.....	130
Figura 78 – Mateus começa a ter visões.....	130
Figura 79 – Gema e Emília abraçadas.....	131
Figura 80 – Mateus começa a se angustiar.....	131
Figura 81 – O jantar na casa de Gema.....	133
Figura 82 – Mateus observa a mãe.....	133
Figura 83 – Gema e Raul em vida passada.....	133
Figura 84 – Mateus se agitado.....	133
Figura 85 – Mateus desenha no quarto.....	133
Figura 86 – O desenho feito por Mateus.....	133
Figura 87 – Mateus destrói os desenhos.....	134
Figura 88 – Mateus rasga os desenhos.....	134
Figura 89 – Mateus e Gema na casa de Elias.....	135
Figura 90 – A casa de Elias.....	135
Figura 91 – Elias pede os desenhos.....	135
Figura 92 – O desenho feito por Mateus.....	135
Figuras 93-98 – Téo destrói o próprio apartamento.....	150
Figuras 99-106 – Téo influenciado por Alexandre .....	151-152
Figuras 107-110 – Téo e Alexandre no caminhão .....	153
Figuras 111-114 – Alexandre aparece no retrovisor .....	155-156
Figuras 115 e 116 – Alexandra penteada e atacando Vera .....	158

Figuras 117-122 – Julian em sessão com Alexandra .....	159
Figuras 123-129 – Julian auxilia Alexandra .....	162-163
Figuras 130-131 – Apresentação de personagens .....	166
Figuras 132-139 – Personagens no passado e no presente .....	167-168
Figuras 140-141 – Quarteto de protagonistas e antagonistas .....	170
Figuras 142-149 – Diná e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado .....	182-183
Figuras 150-158 – A interação entre Diná e Otávio .....	184-185
Figuras 159-162 – Agnes recebe a notícia da morte de Luna .....	188-189
Figuras 163-166 – Agnes se levanta contra Deus .....	190
Figuras 167-170 – Agnes em revolta contra Deus .....	192
Figuras 171-174 – Lívia acompanha Alex e tenta confortar Felipe .....	195
Figuras 175-178 – Lívia e Felipe se abraçam e se beijam .....	197
Figuras 179 – Otávio surge em espírito.....	209
Figura 180 – Otávio na condição de espírito.....	209
Figura 181 – Otávio caminha pela gruta.....	209
Figura 182 – O espírito de Diná pela gruta.....	209
Figura 183 – Diná olha para Otávio.....	209
Figura 184 – Otávio olha para Diná.....	209
Figura 185 – Otávio e Diná na gruta.....	209
Figura 186 – O casal de mãos dadas.....	209
Figura 187 – Diná e Otávio juntos.....	210
Figura 188 – Diná e Otávio como feixes de luz.....	210
Figura 189 – Diná e Otávio abraçados.....	210
Figura 190 – Diná e Otávio se tornam luzes.....	210
Figura 191 – O feixe de luz.....	210
Figura 192 – A luz que dita o FIM da novela.....	210
Figuras 193-201 – Instantes finais de Serena e Rafael.....	214-215
Figura 202-213 – Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados.....	216-217-218
Figura 214 – Mestre e Ariel.....	220
Figura 215 – Mestre e Ariel desaparecem.....	220
Figura 216 – Lívia e Felipe juntos.....	221
Figura 217 – Lívia e Felipe de mãos dadas.....	221
Figura 218 – Felipe olha para Lívia.....	222
Figura 219 – Lívia olha para Felipe.....	222
Figura 220 – O beijo do casal.....	223
Figura 221 – O beijo do casal, no passado.....	223
Figura 222 – O beijo do casal.....	223
Figura 223 – O beijo do casal, no passado.....	223
Figura 224 – Frame final de Além do Tempo, com inscrição “Voz Chico Xavier” .....	224
Figuras 225-229: Memes com personagens de <i>A Viagem e Alma Gêmea</i> .....	236

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Listas de sites e vídeos consultados que citam as telenovelas espíritas .....	62
<b>Quadro 2</b> – As telenovelas espíritas presentes em listas na internet .....	64
<b>Quadro 3</b> - Eventos narrativos componentes do <i>corpus</i> empírico .....	70
<b>Quadro 4</b> – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: a morte de protagonistas .....	115
<b>Quadro 5</b> – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: planos e seres espirituais .....	147
<b>Quadro 6</b> – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: identidades e individualidades .....	180
<b>Quadro 7</b> – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: Deus .....	206
<b>Quadro 8</b> – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: consagração do amor romântico .....	227

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1: AMÉRICA LATINA E OS DESLOCAMENTOS COMO LUGAR DE PARTIDA: A história cultural de um continente.....</b>	<b>12</b>
1.1. Modernidade na América Latina: um projeto? Um problema? Um processo? .....	12
1.2. O melodrama: a moral oculta e as matrizes anacrônicas da América Latina .....	20
1.3. O lugar da televisão (e da telenovela) na vida cultural latino-americana .....	27
1.4. O lugar das imagens na história cultural latino-americana: a dominação pelo sagrado	35
<b>CAPÍTULO 2: A IMAGEM NA AMÉRICA LATINA: Histórico, lutas, campo de estudo e dimensão cultural.....</b>	<b>39</b>
2.1. Estudos de Cultura Visual: aporte para investigação na Comunicação .....	40
2.2. A <i>picture</i> como operação de abertura do composto imagem/texto.....	45
<b>CAPÍTULO 3: DELIMITAÇÕES DA PESQUISA: Apresentação do percurso metodológico, operadores, <i>corpus</i> e categorias analíticas.....</b>	<b>50</b>
3.1. Delimitação do percurso metodológico: análise da televisualidade .....	51
3.2. Delimitação das ferramentas metodológicas: o estilo televisivo .....	54
3.3. Delimitação do objeto: as telenovelas espíritas como subgênero melodramático .....	59
3.4. Delimitação do <i>corpus</i> empírico: os eventos narrativos e as categorias analíticas com base no espiritismo.....	69
<b>CAPÍTULO 4: A MORTE NÃO É O FIM: Televisualidades do morrer nas telenovelas espíritas.....</b>	<b>76</b>
4.1. “O Senhor é meu Pastor e nada me faltará” – televisualidade da morte em <i>A Viagem</i> .	77
4.2. “Volta, meu amor” – a morte e a reencarnação em <i>Alma Gêmea</i> .....	87
4.3. “Você sabe rezar? Reza comigo. Tem que ter fé” – morrer e renascer em <i>Além do Tempo</i> .....	97
4.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama .....	104
4.4.1. Vida <i>versus</i> morte: dualismos melodramáticos nas telenovelas espíritas .....	104
4.4.2. Crenças socioculturais no bem e no mal: arquétipos melodramáticos nas telenovelas espíritas.....	110
4.4.3. Televisualidades do espaço-tempo nas telenovelas espíritas .....	112
4.4.4. Quadro-síntese: recursos estilísticos na configuração do tema do espiritismo .....	113
<b>CAPÍTULO 5: PRESENCAS NA AUSÊNCIA: Televisualidades das influências espirituais e o intercâmbio entre o humano e o transcendental.....</b>	<b>117</b>
5.1. “Eu sei que você está aqui, Alexandre” – a presença do invisível em <i>A Viagem</i> .....	117
5.2. “Ele tá se aproximando” – a presença espiritual em <i>Alma Gêmea</i> .....	122



5.3. “Eu não quero ter dom nenhum. Eu tô ficando maluco” – a presença invisível da mediunidade em <i>Além do Tempo</i> .....	128
5.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama .....	138
5.4.1. O “corpo expressionista” nas telenovelas espíritas .....	138
5.4.2. A vida íntima e o <i>locus</i> privado para a expressão do espiritualismo .....	140
5.4.3. Matrizes culturais dualistas nas telenovelas espíritas: ciência x religião? .....	142
5.4.4. “Em nome do Pai”: presenças do masculino como figuração do saber religioso .	144
5.4.5. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo .....	146
<b>CAPÍTULO 6: “QUEM É VOCÊ?” Identidades nas telenovelas espíritas.....</b>	<b>149</b>
6.1. “Você precisa de ajuda”: uma identidade transtornada em <i>A Viagem</i> .....	149
6.2. “Eu não tenho nome”: as identidades em <i>Alma Gêmea</i> .....	157
6.3. “É como se eu já te conhecesse de algum lugar”: identidades e reencontros em <i>Além do Tempo</i> .....	165
6.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama .....	171
6.4.1. Questões identitárias: identidades conflitantes <i>versus</i> identidades continuadas...	171
6.4.2. Sentimentos em descompasso: a <i>des-ordem</i> espiritual .....	175
6.4.3. “ <i>Socorrei o fraco e o necessitado</i> ”: o paradoxo das identidades espirituais.....	177
6.4.4. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo .....	178
<b>CAPÍTULO 7: “QUE DEUS É ESSE?”: Figurações do divino nas telenovelas espíritas.....</b>	<b>181</b>
7.1. “Já que você acredita tanto Nele, fala, protesta!”: apelos ao divino em <i>A Viagem</i> ....	181
7.2. “Se existe um Deus e Ele é bom, por que Ele provoca tanta dor?”: protestos contra o divino em <i>Alma Gêmea</i> .....	188
7.3. “Eu não acredito num Deus que parece se divertir com o sofrimento humano”: as crenças no divino em <i>Além do Tempo</i> .....	194
7.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama .....	198
7.4.1. Sofrer é divino: o percurso do sofrimento na saga perante Deus.....	198
7.4.2. Os sentidos de divindade na figuração das telenovelas.....	200
7.4.3. As resignações diante de Deus: adoração ou inevitabilidade.....	202
7.4.4. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo .....	204
<b>CAPÍTULO 8: FELIZES PARA SEMPRE... NA TERRA OU NO CÉU: Televisualidades da consagração do amor romântico nas telenovelas espíritas.....</b>	<b>207</b>
8.1. “Valeu a pena ter estado nestas terras, falando de amor” – o final de <i>A Viagem</i> .....	207
8.2. “Eternidade” – o desfecho do amor romântico em <i>Alma Gêmea</i> .....	212
8.3. “As almas felizes e, de estarem juntas, se procuram” – o final em <i>Além do Tempo</i> ...	219
8.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama .....	224

8.4.1. A imaginação melodramática e a consagração do amor romântico .....	224
8.4.2. Novas concepções para a morte à serviço do “felizes para sempre” .....	226
8.4.3. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo.....	227
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>230</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>241</b>

## INTRODUÇÃO

O ano de 2020 já estava quase encerrado, vivendo as consequências atípicas causadas pela pandemia do novo coronavírus, quando, às 15 horas do dia 21 de dezembro, o canal Viva levou ao ar o primeiro capítulo da telenovela *A Viagem*. A data em questão celebrava o aniversário de 69 anos da telenovela brasileira, que surgiu com *Sua Vida me Pertence*, em 21 de dezembro de 1951. A comemoração com a reprise de um clássico da dramaturgia nacional selava, mais uma vez, a trajetória de destaque da telenovela de Ivani Ribeiro. “É a quinta vez que a novela vai ao ar. Isso prova realmente a perenidade dessa novela, ela resiste a todas as épocas, porque em 26 anos, já passamos por tudo nesse Brasil”, disse Antônio Fagundes, o mocinho da história, numa *live* organizada por Hugo Gloss para celebrar com o elenco a nova reprise da obra<sup>1</sup>. Como destaca Fagundes, as diversas reapresentações da trama de Ivani Ribeiro acompanham o percurso recente da história brasileira e, assim, abrem-nos uma porta de investigação sobre a porosidade da telenovela e seus desdobramentos ao longo dos anos.

Desde a primeira exibição do *remake* de *A Viagem*, em 1994, até os dias atuais, não foi apenas a produção de Ivani Ribeiro que trouxe para o centro dos melodramas ficcionais brasileiros a temática da espiritualidade como mote de condução das narrativas, por vezes trazendo explicitamente o espiritismo como eixo norteador. De lá pra cá, diversos autores nas diferentes faixas horárias da TV aberta dedicaram espaço para abordar crenças espirituais, vida após a morte, comunicação entre seres vivos e seres espirituais, mediunidade, planos etéreos, influências dos mortos sobre os vivos... *Anjo de Mim*, *Alma Gêmea*, *Alto Astral*, *Amor Eterno Amor*, *Escrito nas Estrelas*, *Além do Tempo*, *Espelho da Vida* são algumas destas tramas que sucederam a bem sucedida *A Viagem* e nos levam a refletir sobre este produto ficcional que ganhou tamanha notoriedade na ficção brasileira. A pujança de tramas assentadas na temática da espiritualidade e nas crenças do espiritismo é um indicativo quanto às matrizes culturais que nos sustentam o imaginário social e como a ficção televisiva vem, ao longo de sua história, sendo um poroso espaço de captação destes sentidos.

---

<sup>1</sup> Disponível em <https://hugogloss.uol.com.br/tv/novelas/entrevista-elenco-de-a-viagem-se-reune-apos-26-anos-e-fala-a-hugo-gloss-sobre-sucesso-e-reprise-da-novela-assista/>. Acesso em 3 jan. 2021.

Num movimento de investigação que busca identificar na televisualidade (ROCHA, 2019) das telenovelas o universo sociocultural que lhes justificou a construção estilística, a tese se debruça sobre a seguinte questão: *Como o emprego de recursos estilísticos que constroem o composto imagem/texto em telenovelas espíritas colabora para a configuração do tema do espiritismo?*

Este investimento questiona a própria materialidade televisiva para obter as respostas dadas pelo composto imagem/texto (MITCHELL, 1994, 2009), a partir da análise das *pictures* televisivas por meio do estilo televisivo (BUTLER, 2010) como procedimento metodológico. Com isso, temos como principais objetivos desta tese:

1. Identificar os cruzamentos socioculturais que justificam as escolhas estilísticas para tratar do tema da espiritualidade;
2. Analisar quais aspectos melodramáticos emergem do composto imagem/texto para apresentar a questão de cunho religioso;
3. Promover um recuo histórico nas últimas décadas para investigar a presença da espiritualidade como abordagem central de um grupo de telenovelas brasileiras.

Num país onde as pesquisas mais recentes destacam a prevalência da televisão como um meio preponderante nas escolhas do público, que somente nos últimos cinco anos viu crescer proporcionalmente 34 minutos de assistência no dia a dia dos brasileiros<sup>2</sup>, aliado a pesquisas indicativas do predomínio das crenças religiosas em sobreposição ao discurso científico<sup>3</sup>, é notória a importância e, mais, a urgência em promover investigações que saibam articular o papel de um dos gêneros de maior sucesso e vitalidade no Brasil (a telenovela) com uma de suas matrizes culturais mais enraizadas (a religiosidade).

Além disso, num país em que sua história recente está diretamente atrelada aos usos e significados que a televisão equacionou em torno do imaginário de nação, estudar a telenovela não é apenas reconhecer a proeminência deste objeto cultural, mas

---

<sup>2</sup> Pesquisa realizada pelo Instituto Kantar Ibope Media. Informações consultadas em <https://telaviva.com.br/11/03/2020/media-de-consumo-de-tv-do-brasileiro-aumentou-34-minutos-nos-ultimos-cinco-anos/>. Acesso em 20 fev. 2020.

<sup>3</sup> Pesquisa encomendada pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, em 2019. Informações consultadas na reportagem “Brasileiros consideram líderes religiosos mais confiáveis que cientistas”, em: <https://exame.com/brasil/brasileiros-consideram-lideres-religiosos-mais-confiaveis-que-cientistas/>. Acesso em 20 fev. 2020.

principalmente trabalhar com os aspectos da realidade sociocultural brasileira e suas apropriações ao longo dos anos. Levantar questionamentos sobre estas telenovelas é reconhecer o lugar do melodramático em nossa condição de modernidade enquanto experiência anacrônica (HERLINGHAUS, 2002), feita de desencontros, e assumir a necessidade de reformulações na construção epistemológica que tecemos. Não se trata de assumir os possíveis sentidos que as obras geram sobre o público, numa espécie de exercício antecipatório da decodificação televisiva, tampouco uma manifestação de vidência para apelar na busca por achados ainda desconhecidos, mas sim identificar potencialidades da experiência televisual com tramas de abordagem espiritualista. Por isso, ao cabo de cada descrição e análise estilística, seguem-se considerações, capítulo a capítulo, quanto aos possíveis efeitos que o estilo televisivo, a partir do composto imagem/texto, pode potencialmente acionar através dos eventos narrativos estudados, que se amparam nas contribuições melodramáticas como aporte para entrever a emergência do sociocultural. É nesse sentido que também nos parece viável convocar o arcabouço estabelecido por Mitchell (1994, 2005, 2009, 2017) para pensar quanto ao lugar das imagens, suas intencionalidades e potencialidades comunicativas. Diante dessa breve exposição, ajuntamos as primeiras peças para justificar a aproximação entre o conjunto de reflexões sobre o *locus cultural* da América Latina (discussão levada a cabo dentro do capítulo 1) ao conjunto das reflexões ligadas aos estudos visuais e sua pertinência no âmbito da investigação televisiva (o que está detalhado no percurso do capítulo 2).

Quem estuda telenovela geralmente recebe de sua “audiência” as seguintes possíveis reações: ou será atacado por se tornar cúmplice do mercado audiovisual que, atendendo a interesses ideológicos e financeiros, busca a todo custo manipular a grande sociedade; ou será desmerecido por atentar-se a produções consideradas “baixas”, “irrelevantes”, “desnecessárias”, “fúteis” e outras suaves adjetivações que a telenovela carrega consigo (e que são transferidas a quem dela goste e quem dela se aproprie para estudar). Como nos lembra Jesús Martín-Barbero, o meio televisivo é responsável por unir de maneira suspeita direita e esquerda para desqualificar a TV, tamanho o *pavor* que a televisão historicamente provoca em seus críticos, o que fez Kristin Thompson (2003) considerar que os pesquisadores da área voltavam seus olhos para o meio unicamente com a pretensão de condená-lo para demonstrar aversão ao objeto.

Nesta tese, porém, não cabe espaço para este tipo de aversão. Dentre as justificativas que explicitam os motivos para a existência deste trabalho, destaco a

relevância da telenovela enquanto objeto cultural da sociedade brasileira há 70 anos (completados em dezembro de 2021), e a forte presença das temáticas religiosas na composição destas obras ao longo das décadas, o que tem dado abertura para a minha proposta de categorizar o subgênero “telenovela espírita” e abordá-lo em profundidade. Estudos de telenovela povoam o campo científico da Comunicação e áreas correlatas há décadas – com diferentes perspectivas analíticas e aplicações metodológicas –, o que também é possível dizer dos estudos sobre religiosidades e mídias (há, inclusive, linhas específicas de pesquisadores brasileiros voltados para a problemática da midiatização da religião). No entanto, trabalhos com a proposta teórico-metodológica aplicada a esta pesquisa (com foco na televisualidade e o estilo televisivo, conforme apresentado no capítulo 3) e o detalhamento de diferentes telenovelas, parece-nos ser o primeiro investimento dentro do campo.

Por outro lado, pesquisa científica é também movimento efetuado por sujeitos que se relacionam com seus objetos e por eles se veem atraídos, a eles se veem atrelados por razões de ordem subjetiva. Além das justificativas para o campo acadêmico e a notoriedade de um objeto em vigência e transformações ao longo das últimas décadas, destaco as motivações pessoais que me fizeram seguir por este caminho investigativo. Sou um estudioso de televisão e, antes disso, um ferrenho consumidor de produtos televisivos desde a infância – principalmente as telenovelas. Não consigo me recordar de qualquer período de minha vida em que não estivesse acompanhando pelo menos três telenovelas simultaneamente (ou, nos tempos áureos, até oito tramas concomitantes). Sou um verdadeiro noveleiro, como se costuma dizer: converso com a TV, dou conselhos aos personagens, choro com alguns deles, tenho vontade de bater em outros, e isso permanece igual (ou mais agravado) com o passar do tempo. No doutorado, busquei então seguir as trilhas da pesquisa com audiovisual, mantendo a televisão como meu objeto central de estudos, mas me aproximando deste gênero que tanto me interessa: as telenovelas.

Em outra medida, as três telenovelas integrantes do *corpus* de investigação (*A Viagem*, *Alma Gêmea* e *Além do Tempo* – que melhor serão apresentadas no capítulo 3 e posteriormente esmiuçadas em cinco capítulos analíticos) foram sensivelmente especiais para mim por tratarem da temática em questão. Sou espírita desde que me entendo por gente, com pais, avós e bisavós espíritas numa cidade do interior de Minas Gerais (Cataguases) em que meus antepassados foram inclusive peças relevantes para a iniciação da parte rural da cidade na religião espírita. Ainda que este trabalho em nada pretenda

levantar constatações doutrinárias da religião, tampouco fundamentar questões de cunho teológico, deparar-me com as chamadas “novelas espíritas” passou a me *incomodar*, incômodo no sentido daquilo que leva nós, pesquisadores, a sairmos de nossos lugares e nos vermos movidos a novas direções para a busca de entendimentos. O que são estas telenovelas espíritas? Por que são assim intituladas? O que elas constroem em sua composição televisual que as singulariza e faz emergir um possível subgênero? Questões desta ordem fomentaram o incômodo que me guiou a este objeto com o propósito de investigar as tais telenovelas espíritas.

Por isso, este texto, antes de chegar às telenovelas espíritas propriamente, precisa situar seu lugar de reivindicação, construção e fundamentação, além de justificar seus passos. Conforme já adiantado anteriormente, passamos o primeiro capítulo apresentando bases teóricas sobre o universo cultural da América Latina, suas condições singulares de existência e sua relação com as imagens. Em seguida, o segundo capítulo desenvolve mais detidamente o lugar das imagens, seus medos e agruras desde que nos entendemos por civilização. Já o capítulo 3, após assentadas estas bases teóricas, traça o panorama metodológico, justificando as escolhas das novelas *A Viagem*, *Alma Gêmea* e *Além do Tempo* como objeto e quais eventos narrativos integram a pesquisa. Na sequência, abrimos os capítulos analíticos, que somam o total de 5 capítulos em que cada um deles apresenta uma categoria analítica investigada por esta tese, a saber:

- A morte dos personagens protagonistas e as experiências de continuidade existencial (capítulo 4);
- Presenças ausentes: televisualidades do plano espiritual, dos seres espirituais e sua relação com o mundo terreno (capítulo 5);
- Identidades e individualidades nas telenovelas espíritas (capítulo 6);
- Deus e suas figurações (capítulo 7);
- A consagração do amor romântico em telenovelas espíritas (capítulo 8).

Os capítulos analíticos condensam um exercício combinatório de descrições e análises, além de apresentar discussões e resultados em seções específicas de debates para as particularidades de cada categoria. Tendo em mente este roteiro de trabalho, a partir de agora seguimos à apresentação do material. Que comecem os trabalhos...

## CAPÍTULO 1

### AMÉRICA LATINA E OS DESLOCAMENTOS COMO LUGAR DE PARTIDA A história cultural de um continente

*“[...] mis preguntas reclamaban un espacio mucho más hondo, más amplio...”*  
Jesús Martín-Barbero

#### 1.1. Modernidade na América Latina: um projeto? Um problema? Um processo?

Quando nos propomos a estudar telenovela e a importância cultural que a televisão assume na realidade latino-americana, temos primeiramente que reconhecer as bases da história do continente que justificam a maneira pela qual construímos um singular modelo de comunicação, a partir de matrizes que expressam as experiências sociais latinas e tratam de nossa condição descentrada de entrada na modernidade. O que é ser latino-americano e, mais, o que significa estudar nossas condições de existência e constituição sociocultural com base nos próprios arcabouços teóricos produzidos e pensados para a América Latina?

Um dos investigadores de maior proeminência nesta seara é Jesús Martín-Barbero, a quem devemos a sedimentação de um terreno teórico-epistemológico responsável por identificar o “problema” América Latina a partir de suas marcas constitutivas, reconhecendo as fissuras e enfrentamentos que povoam toda a história cultural do continente e representam profundas cicatrizes nos modos como desenvolvemos nossa cultura, nossa história, nosso modelo de existência enquanto sociedade. Os processos que condicionaram o jeito latino-americano de ser foram tão marcadamente burlados por imposições e ataques que, na concepção de Martín-Barbero (2000, p. 60), “Acredito que a história cultural da América Latina pode ser lida sob o aspecto de um trauma de origem e a partir de uma ignorância identitária constantemente produzida pelos processos de mestiçagem e migrações”<sup>4</sup>. Um trauma originário que perdurou no tempo com suas cicatrizes profundas sobre o tecido social latino e permanece pulsante nos modos de ler e ver a sociedade latina, afetando a maneira como procedemos

---

<sup>4</sup> Do original: “Yo creo que se puede leer la historia cultural de Latinoamérica bajo el aspecto de un trauma de origen y luego de un desconocimiento identitario producido constantemente por los procesos de mestizajes y migraciones”.



historicamente as investigações sobre o continente. Por aqui, o arcabouço teórico empregado na Europa e nos países nortistas em geral para significar modernidade não encontravam ressonância com as disparidades e *destemplos* de territórios formados a partir da segregação, das lutas e das perdas. É nessa vertente que a América Latina se tornava um “problema”, posto que deste desencontro emergia a crise hermenêutica da região.

“América Latina: um projeto, então, de ecos e fragmentos, de utopias e passados, cujo presente só podemos perceber como uma crise contínua”<sup>5</sup> (BRUNNER, 1988, p. 238). Crise sentida pela incongruência entre a realidade social e as bases racionalizantes que lhe tentavam explicar. As bases preconizadas pela modernidade europeia e seu projeto universal racionalizante logocêntrico tornaram-se protótipos que, apesar da transposição para outros territórios, não captavam as fissuras e incompletudes dos modos de organização e estruturação de sociedades arregimentadas em lógicas distintas ao padrão nortista. Aqui a modernidade não era sentida sob a mesma égide que nos países europeus e, por isso, as denominações para o processo único de vivência e experimentação cultural da história moderna na América Latina foi, ao longo dos anos, recebendo distintas alcunhas para destacar a necessária ruptura com epistemologias nortistas de avaliação e enquadramento da realidade social. Se vista pela ótica dos cânones do norte global, as dinâmicas culturais, os traços peculiares e os elementos significantes das sociedades latinas são, na maioria das vezes, concebidos como deturpação, incompletude ou distorção do “real” moderno, ainda inatingível se nos comparamos ao modelo da racionalidade hegemônica da cultura letrada (HERLINGHAUS, WALTER, 1994).

Investidas científicas para deslocar este campo de reflexões começaram a emergir na década de 1980 a fim de estabelecer um debate em tom crítico coerente à análise cultural latina que, em alguma medida, não se pautasse pela lógica das assimetrias e comparações reducionistas, mas pretendessem particularizar o *modus vivendi* do continente. Num percurso fundador, nomes como o do já citado Jesús Martín-Barbero emergiram neste esforço, também se destacando Néstor García Canclini e José Joaquín Brunner, para dar apenas alguns exemplos de teóricos que esboçaram um primeiro balizador epistemológico para novos matizes da Comunicação e da Cultura, na intenção

---

<sup>5</sup> Do original: “América Latina: proyecto, entonces, de ecos y fragmentos, de utopías y pasados, cuyo presente sólo podemos percibir ya como una crisis continua”.

de reposicionar o “problema” América Latina. Nesta visada, a alcunha de “modernidade periférica” foi um dos exemplares deste projeto na busca por caracterizar uma modernidade singular:

A modernidade não se situa em meio a critérios e expectativas previamente racionalizados, mas sim a modernidade como um conjunto de experiências de uma nova extensão cultural, indicada por meio das 'topologias' do heterogêneo, do multicultural e do multitemporal, das interseções do político com o cultural e, revelando a riqueza de uma historização diferente, das articulações entre a massa e o popular<sup>6</sup> (HERLINGHAUS, WALTER, 1994, p. 14)

Valendo-se de uma noção metaforizada e tomando “periferia” como conceito complexo de busca, Herlinghaus e Walter (1994, p. 23) entendem modernidade periférica como “a metáfora experimental de uma perspectiva a partir da qual uma modernidade especificamente heterogênea e dificilmente classificável é vivenciada e problematizada”<sup>7</sup>. No campo das investigações em ciências sociais, o adjetivador passou a funcionar como contraponto às teses que enquadram a modernidade a partir de uma concepção nortista, fundamentadas na ideia de que “para sermos modernos faltou quase tudo: reforma religiosa, revolução industrial, burocratização séria do Estado, empresários schumpeterianos e a difusão de uma ética individualista”<sup>8</sup> (BRUNNER, 1988, p. 241). Os questionamentos socioculturais quanto ao contexto latino demonstram que a noção de ruptura não se apresentava adequada para refletir sobre o tecido social que nos fomenta, que diz de nossos mundos cotidianos nos quais “o conceito de modernidade passa por duplas codificações, sendo elitista e popular, linear e cíclico, tradicional e moderno ao mesmo tempo”<sup>9</sup>, obrigando-nos a entender que o único caminho de ruptura possível não é com nossa própria História, mas sim com os modelos epistemológicos que pouco nos contemplam e buscamos a adoção de uma “metodologia da diferença” (HERLINGHAUS, WALTER, 1994, pp. 18-19) que se detenha ao heterogêneo, plural e

---

<sup>6</sup> Do original: modernidad no situada en medio de criterios y expectativas previamente racionalizadas, sino modernidad como conjunto de experiencias de una nueva extensión cultural, señalada por medio de las ‘topologías’ de lo heterogêneo, de lo multicultural y lo multitemporal, de los cruces de lo político con lo cultural y, revelando la riqueza de una historización distinta, de las articulaciones entre lo masivo y lo popular.

<sup>7</sup> Do original: “la metáfora experimental de una perspectiva desde la cual se experimenta y se problematiza una modernidad específicamente heterogênea y dificilmente clasificable”.

<sup>8</sup> Do original: “para ser modernos nos faltó casi todo: reforma religiosa, revolución industrial, burocratización en serio del Estado, empresarios schumpeterianos y la difusión de una ética individualista”.

<sup>9</sup> Do original: “el concepto de modernidad experimenta codificaciones dobles, siendo elitista y popular, lineal y cíclico, tradicional y moderno a la vez”.

mutável de nossos tempos sociais e promovam uma espécie de “revolução epistemológica” para conceber a modernidade

[...] pelas dinâmicas comunicativas, interpelativas e hermenêuticas heterogêneas entre os diferentes níveis de cultura, desde o 'novo' funcionamento social dos rituais arcaicos, passando pelo transbordamento cultural da política, às multivalências do vídeo e ao enorme impacto do melodrama televisivo na América Latina<sup>10</sup> (HERLINGHAUS, WALTER, 1994, pp. 19-20)

No entanto, a experiência da conformação sociocultural latino-americana, em sua complexa organização, levantou questionamentos em diversos autores e fez emergir concepções e terminologias distintas a fim de delimitar o processo. A ausência de unidade e ordenamento no desenvolvimento contemporâneo latino, na visão de Brunner (1994, p. 49), caracterizam “os processos contraditórios e heterogêneos de moldar uma modernidade tardia”<sup>11</sup>, ao que o autor busca se distanciar da ideia de princípio único de organização epistemológica – datada dos pensadores europeus e estabelecida nas bases iluministas – para promulgar um pensamento em consonância à conjuntura latina.

Na maior parte das vezes, o que se tem é uma análise das omissões, ou seja, a América Latina como um *locus* em construção, em rota na busca das luzes de um norte que lhe dita o que é ser moderno. Pelas ausências, pelo que supostamente lhe falta atingir, a América Latina é interpretada como um continente do porvir, daquilo que um dia se atingirá – por ora, só lhe restaria o “atraso”, o inautêntico, a “pseudomodernidade”, como definia Octavio Paz (1979). Para Brunner (1994), todavia, não se tratava de uma carência de movimentos ou ideias no continente, mas sim um déficit nos processos de escolarização, de universalização dos espaços educacionais e da própria infraestrutura produtiva. Apesar de desiguais e em proporções fragmentárias, os processos de escolarização iniciados a partir dos anos 1950, a experiência de urbanização e vivência nas cidades, bem como a ascensão dos meios de comunicação de massa – com notório destaque para a televisão – foram fatores determinantes para a inserção da América Latina em novo patamar de organização social e reconhecimento de si enquanto sociedades

---

<sup>10</sup> Do original: a través de dinámicas comunicativas, interpelativas y hermenéuticas heterogéneas entre los diferentes niveles de la cultura, desde el 'nuevo' funcionamiento social de rituales arcaicos, pasando por el desbordamiento cultural de la política, hasta las multivalencias del video y la enorme repercusión del melodrama televisivo en América Latina.

<sup>11</sup> Do original: “los procesos contradictorios y heterogéneos de conformación de una modernidad tardía”.

plurais, que experimentaram a modernidade por lógicas particulares, sob diretrizes específicas díspares do modelo europeu (BRUNNER, 1994).

Seja concebida como modernidade periférica (HERLINGHAUS, 1994), modernidade tardia (BRUNNER, 1994), modernidade heterogênea (MARTÍN-BARBERO, 1994), pós-modernidade que se define pela hibridação cultural (CANCLINI, 1994), modernidade *inconclusa* (RICHARD, 1994, p. 214), para todos estes autores o que está em jogo é a noção de que “[...] essa modernidade não admite o cunho conclusivo de um ‘pós’ que visa arrematar o moderno em um ‘depois’ (complemento e aperfeiçoamento)”, mas destacar uma modernidade em processo, “algo como uma modernidade virada de cabeça para baixo, invertida em relação ao norte”<sup>12</sup> (BRUNNER, 1988, p. 36), ou como “modernidade periférica, descentralizada, sujeita a conflito”<sup>13</sup> (BRUNNER, 1988, p. 239). Trata-se de ponderar quanto a uma modernidade que não se restringe ao atraso, e sim a um processo de reconhecimento do social, de inclusão e exclusão simultâneas por quais passam os sujeitos e suas culturas que, metaforicamente, se veem deformados, distorcidos e incompletos, pois que “os povos também se olham nas imagens que o espelho das suas culturas lhes devolve”<sup>14</sup> (BRUNNER, 1988, p. 15).

O foco nas peculiaridades históricas da América Latina permitiu a emergência de uma problematização e frequentes investigações quanto ao papel da cultura nestas sociedades, o que deu visibilidade à sociologia e antropologia da cultura, por exemplo, além de estudos transdisciplinares atentos aos fenômenos e singularidades do continente (CANCLINI, 1994). Nestes novos esforços por compreender o continente a partir de suas próprias bases constitutivas, a proposta de realocar a comunicação a partir da história cultural e inseri-la numa abordagem historicizada fomentou um aparente paradoxo: a perda do objeto para o encontro com a situação latina. “Mas a ‘perda do objeto’ paradoxalmente nos abre para a possibilidade de encontrar a situação: o cotidiano comunicativo das massas”<sup>15</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 81).

---

<sup>12</sup> Do original: “es decir que esa modernidad no admite el sello concluyente de un ‘post’ que pretende rematar lo moderno en un ‘después de’ (acabamiento y superación)” [...] “algo parecido a una modernidad puesta de cabeza abajo, invertida respecto del norte”.

<sup>13</sup> Do original: “modernidad periférica, descentrada, sujeta a conflictos”.

<sup>14</sup> Do original: “los pueblos se miran también a sí mismos en las *imago* que les devuelve el espejo de sus culturas”.

<sup>15</sup> Do original: “Pero la ‘pérdida del objeto’ nos abre paradójicamente con la posibilidad de encontrarnos con la *situación*: la cotidianidad comunicativa de las masas”.

Menos que falar de um meio em singular, repensar a modernidade a partir de reflexões que não as concebidas pelas epistemologias da “cidade letrada” (RAMA, 2015) é reconhecer as condições histórico-culturais anacrônicas que sustentam nossos imaginários. Distanciar-se do modelo de universalização da particularidade cultural europeia para promover uma universalidade descentrada e plural (MARTÍN-BARBERO, 2000) que não preze por suplantar as identidades civilizatórias de nações ao sul global. A consideração das particularidades regionais, mais do que singularizar o continente, pretende evidenciar os acessos descontínuos à modernidade, em que os processos de massificação da escolarização e a ascensão da indústria cultural (GARCÍA CANCLINI, 2015; MARTÍN-BARBERO, 2013) reorganizaram as relações do popular com sua história cultural, posto que “[...] as maiorias da América Latina estão se incorporando à, e se apropriando da, modernidade sem deixar sua cultura oral, isto é, não por meio do livro, senão a partir dos gêneros e das narrativas, das linguagens e dos saberes, da indústria e da experiência audiovisual” (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 47).

Entender a modernidade a partir das mudanças que o popular tem experimentado ao longo do tempo e localizar as modernidades plurais que nos situam é “[...] nos desviar dessa lógica segundo a qual nossas sociedades são irremediavelmente externas ao processo de modernidade e nossa modernidade só pode ser uma deformação e degradação do verdadeiro”<sup>16</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 86), de modo a distanciarmos da concepção que nos reduz a focos distorcidos de uma racionalidade não atingida em nossas bases sociais para aproximarmos da heterogeneidade descentrada de nossa experiência de modernidade. É esta *des-ordem cultural* experimentada na América Latina que caracteriza a condição de *des-centramento* da modernidade no continente (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001), evidenciando a perda de um centro ordenado cultural e politicamente situado, ao que passamos a experimentar

[...] a existência de assincronismos na modernidade, que não são puro anacronismo, mas resíduos não integrados de uma outra economia e uma outra cultura, as quais, ao transtornar a ordem sequencial do progresso, libera nossa relação com o passado, com nossos diferentes passados, permitindo-nos recombinar memórias e nos reapropriar criativamente de uma des-centrada modernidade (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 30)

---

<sup>16</sup> Do original: “[...] apartarnos de aquella lógica según la cual nuestras sociedades son irremediavelmente exteriores al proceso de la modernidad y nuestra modernidad sólo puede ser deformación y degradación de la verdadera”.

É deste profundo “desencontro entre método e situação” a partir do *calafrio epistemológico* que Martín-Barbero (1989, 1992, 2002) sugeriu um reordenamento da própria concepção investigativa e refletiu em seu posterior empenho por tratar dos processos comunicativos a partir de um lugar que escapasse aos dualismos reducionistas, esquematizados na porção binária produtor *versus* receptor sem considerar os caminhos, as brechas, as instâncias produtoras de sentido que escapam a formalismos – as mediações, os lugares onde se processam as produções de sentido da mensagem.

Este “giro intelectual”, como intitula Walter (2002, p. 200), redirecionou a mirada crítica para que não se detivesse a interpretações estereotipadas, aos conteúdos taxados como simplistas e de linguagem torpe, que, na verdade, evidenciam aspectos de uma “oralidade secundária” (ONG, 1982 *apud* MARTÍN-BARBERO, 2000). A relevância desta guinada “significa uma mudança de paradigma fundamental na teoria cultural latino-americana”<sup>17</sup> (WALTER, 2002, p. 201), fazendo emergir uma “nova teoria cultural”, na qual a nova postura hermenêutica encontra nos trabalhos de Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis, dentre outros, os seus principais exemplares. Estes teóricos passaram a investir numa *hermenêutica das práticas ou vidas cotidianas* (WALTER, 2002, p. 202, grifos do autor), que muitos viriam a definir como os Novos Estudos Culturais Latino-americanos. A proposta se distancia de uma visada culturalista para se preocupar com as transformações, modos de produção e construção de sentidos nas culturas populares, numa perspectiva integral do processo comunicativo que se volte a aspectos sociais (GARCÍA CANCLINI, 2015). Estas contribuições teóricas oferecem insumos para pensar a comunicação massiva como espaço de práticas cotidianas, de usos sociais do tempo, de *habitat* para códigos culturais, dentre outros.

Todo este percurso epistemológico frisado pelos autores latino-americanos mira ao enfoque da cultura massiva a partir do popular, de modo que “O que se busca com esse deslocamento é iniciar a análise dos conflitos que se articulam pela cultura e dos processos de anacronia e reconhecimento que configuram a “especificidade latino-americana dos processos de comunicação de massa”<sup>18</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1987, p.

---

<sup>17</sup> Do original: “significa un cambio fundamental de paradigmas en la teoría cultural latinoamericana”. [...] “nueva teoría cultural”

<sup>18</sup> Do original: “lo que se busca con ese desplazamiento es iniciar el análisis de los conflictos que articula la cultura y de los procesos de anacronía y reconocimiento que configuran la ‘especificidad’ latinoamericana de los procesos masivos de comunicación”.

82). Para avançar sobre este esquematismo epistemológico reducionista que se contentava em polarizar centro *versus* periferia, sem historicizar os elementos da cultura nem apreendê-los numa dimensão interconectada entre saberes, é que a perspectiva de descolonização conceitual-epistemológica proposta por Jesús Martín-Barbero e o conjunto de teóricos latinos aqui tratados promove um deslocamento construtivo mirando ao horizonte latino-americano em sua problemática comunicacional – atravessada pela cultura, política e outras mediações.

Em sua hermenêutica para as experiências culturais da comunicação massiva, prerrogativas como os dualismos e as pré-concepções teóricas não convergem para a multilateralidade dos objetos e vivências pulsantes no terreno movediço da cotidianidade latina. Martín-Barbero oferece provocações epistemológicas para estabelecer um projeto de compreensão do cultural sem deduzir os meios de comunicação como instâncias de instrumentalidade e manipulação. Ao tomar o substrato sociocultural como aporte para as investigações que superem o reducionismo entre românticos e ilustrados quanto à concepção de cultura popular, esta perspectiva latina prevê a superação dos dualismos que polarizaram agentes do processo comunicativo e se limitaram a uma esquizofrenia perante a aplicabilidade de métodos ortodoxos que se desvinculam da história, dos problemas e da realidade empírica dos processos comunicativos para manter-se fiel a instrumentais e receituários ditados pelas disciplinas que os gestaram (MARTÍN-BARBERO, 1987).

Nesse processo de *perda do objeto*, fez-se necessário desapegar-se de “etiquetas tranquilizantes” em torno do campo para entrever as particularidades do fenômeno comunicativo, até então não contempladas pelas dinâmicas cientificistas adotadas, como no modelo informacional de objetividade matemática, haja vista a conformação heterogênea do campo da comunicação que “[...] não pode ser delimitado da teoria, não pode ser delimitado senão pelas práticas sociais de comunicação, e essas práticas na América Latina vão além do que acontece na mídia e se articulam a espaços e processos políticos, religiosos, artísticos etc.”<sup>19</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 127). A efervescência do contexto cultural latino, que não se restringe a teorizações polarizantes,

---

<sup>19</sup> Do original: “[...] no puede ser delimitado desde la teoría, no puede serlo más que a partir de las prácticas sociales de comunicación, y esas prácticas en América Latina desbordan lo que pasa en los medios y se articulan a espacios y procesos políticos, religiosos, artísticos, etc”.

encontra eco em matrizes culturais que sustentam os modos de vivência e expressão do popular. Dentre estas matrizes, vale destacar e ater-se com mais vagar ao lugar do melodrama.

## **1.2. O melodrama: a moral oculta e as matrizes anacrônicas da América Latina**

A história cultural da América Latina evoca a emergência de matrizes culturais distintas, de desencontros e desajustes que perduraram ao longo do tempo e se materializam nas manifestações cotidianas da sociedade, nas mais diferentes produções midiáticas. Não é possível prosseguir com este estudo se não identificamos uma das mais proeminentes destas matrizes, com capacidade intermedial e heterogênea (HERLINGHAUS, 2002) que lhe justifica a existência ao longo do tempo: o melodrama.

Estudar o melodrama é se deparar, de antemão, com taxações do senso comum que o definem como uma expressão de mau gosto, alinhada ao exagero e à vulgaridade. Por ter sua origem moderna vinculada às manifestações das camadas populares, que se identificavam com a catarse do homem comum projetada por este tipo de narrativa, o melodrama foi tecido como um gênero de má reputação, considerado menor por uma elite ilustrada (BENTLEY, 1987). De origens francesas e inglesas do final do século XVIII, o melodrama se referia a um espetáculo popular com traços do teatro de rua, dos espetáculos de feira e da literatura oral (MARTÍN-BARBERO, 1992, 2013). À época, havia impedimentos legais para a existência de teatros populares e os teatros oficiais apenas se destinavam às classes altas. Para o povo, havia somente a permissão de realizar encenações sem uso de diálogos (para não “corromper” o verdadeiro teatro).

A retórica do excesso, na qual tudo tendia ao esbanjamento, desde a encenação de efeitos visuais e sonoros até a estrutura dramática de sentimentos exacerbados, era uma vitória contra a repressão, contra uma certa economia da ordem, da poupança e da retenção cultivada por qualquer “espírito culto”. (BRAGANÇA, 2007, p. 34)

Produto da Revolução Francesa, o melodrama é a entrada do povo em cena como uma espécie de reflexo da consciência coletiva (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 119), o que faz a estética do melodrama nestes primeiros momentos carregar o despertar para paixões políticas, a sensibilidade para encenar as próprias emoções, dando a ver anseios por justiça, superação de mazelas e punição de traidores – e se tangencia à moral oriunda do sentimento revolucionário (MARTÍN-BARBERO, 1992). Percorrendo os espaços públicos, pelas ruas e praças, o melodrama nasce como “espetáculo total” ao ar



livre e traz a pantomima como artifício para um público que “O que ele busca no palco não são palavras, mas ações e grandes paixões”<sup>20</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 41).

O melodramático designa práticas de outra linguagem. É uma linguagem desordenada que existe entre o ‘expressionismo’ corporal, afetos exaltados e o encantamento ‘comunitário’. O que nos critérios de um discurso costuma ser drama suspenso, complexidade, saber reflexivo e – em certos ambientes acadêmicos – subalternidade canonizada, no melodrama é repetição, reconhecimento e excesso de uma subalternidade contaminada por ser vivida massivamente<sup>21</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 58, *grifos do autor*)

Privado do verbal, o melodrama recorre ao teatral para contar com os gestuais, os cartazes e as canções embaladas pelo público, além dos efeitos visuais e sonoros que reverberaram posteriormente nas escolhas estéticas para as radionovelas, cinema e televisão. “Uma economia da linguagem verbal é posta a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde prevalecem a pantomima e a dança”<sup>22</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 43) a fim de, pelo excesso de gestos, demarcar os rumos das histórias contadas. Dos efeitos sonoros e visuais, também a atuação dos atores era outro elemento peculiar, de modo que as fisionomias traziam “Uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se, assim, uma estilização metonímica que traduz a moral em termos de características físicas, carregando a aparência, a parte visível do personagem, valores e contra-valores éticos”<sup>23</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 44; 2013, p. 166, *grifos do autor*). Assim:

A estrutura melodramática exigirá uma retórica de excessos: tudo tende a se perder desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros, até um enredo dramático e uma performance que mostre de maneira descarada e eficaz os sentimentos, exigindo constantemente do público uma resposta em lágrimas, risos, estremecimentos<sup>24</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 50; 2002, p. 72; 2013, p. 171, *grifos do autor*)

---

<sup>20</sup> Do original: “lo que busca en escena no son palabras sino acciones y grandes pasiones”.

<sup>21</sup> Do original: Lo melodramático designa prácticas de un *otro lenguaje*. Es un lenguaje desordenado que existe entre ‘expresionismo’ corporal, afectos exaltados y encantamiento ‘comunitario’. Lo que en los criterios de un discurso suele ser drama suspendido, complejidad, conocimiento reflexivo, y - en ciertos ámbitos académicos - subalternidad canonizada, en el melodrama es repetición, reconocimiento y exceso de una subalternidad contaminada por ser masivamente vivida.

<sup>22</sup> Do original: “Una economía del lenguaje verbal se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza”.

<sup>23</sup> Do original: “una correspondencia entre figura corporal y tipo moral. Se produce así una *estilización metonímica* que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos”.

<sup>24</sup> Do original: La estructura melodramática exigirá una *retórica del exceso*: todo tiende al derroche desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros, hasta una trama dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llantos, risas, estremecimientos.

Em termos de estruturação dramática e operação simbólica, o melodrama centraliza os sentimentos básicos do medo, entusiasmo, dor e riso, fazendo a eles corresponder, respectivamente, as sensações terríveis, excitantes, ternas e burlescas, personificadas nos personagens do Traidor, do Justiceiro, da Vítima e do Bobo que, juntos, misturam os gêneros do romance de ação, epopeia, tragédia e comédia (MARTÍN-BARBERO, 1992, 2013). Todo este modelo somente se torna aplicável por conta de duas operações sistemáticas efetuadas pelo melodrama: a esquematização e a polarização – a primeira diz respeito a um esvaziamento psicológico dos personagens, sem espessura e apenas simbolização de signos, enquanto a polarização evidencia a dicotomia entre polos opostos. A partir destes esquemas, o melodrama produz efeitos dramáticos que respondem a anseios morais e estabelecem uma continuidade entre estética do melodrama e ética popular. Esta contiguidade entre estética e ética conecta o melodrama à cultura popular e às fidelidades primordiais da estrutura familiar, num esquema em que “os efeitos dramáticos são a expressão de uma exigência moral”<sup>25</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 120).

Em sua história na América Latina, “Ao longo de dois séculos, sucessivas gerações obtêm do melodrama os fundamentos de sua educação sentimental e a linguagem adequada às suas paixões”<sup>26</sup> (MONSIVÁIS, 2002, p. 105) através das mais diferentes produções, suportes, meios e crenças – desde peças teatrais, músicas, produções artísticas, literatura, religiosidade popular, rádio e TV. Para Monsiváis (2002, p. 105), em nosso continente as sociedades promoveram no século XIX três categorias do melodrama: o religioso, o histórico e o dos amores frustrados. Quanto ao melodrama religioso, o que nos cabe destacar é que ele diz respeito a inúmeras produções católicas nas quais “sofrer é ganhar pontos celestiais”<sup>27</sup>, como nas histórias dos mártires cristãos das primeiras eras, valendo-se do melodrama como um método teológico ao alcance de todos indistintamente. Com o tempo, este melodrama religioso adaptou-se aos processos de secularização, incorporou dramas urbanos e atualizou os temores em torno do binômio Céu e Inferno, no que Monsiváis (2002) intitula como o subgênero mais vigoroso desta

---

<sup>25</sup> Do original: “los efectos dramáticos son expresión de una exigencia moral”.

<sup>26</sup> Do original: “A lo largo de dos siglos, las generaciones sucesivas obtienen del melodrama lo básico de su educación sentimental y del idioma adecuado para las pasiones”.

<sup>27</sup> Do original: “sufrir es ganar puntos celestiales”

categoria: o melodrama familiar, oriundo da representação de Jesus Cristo crucificado. Nas profundas atualizações do melodrama, o lugar que um dia foi exclusivamente alocado ao pecado, hoje é tomado pelas mazelas urbanas como o narcotráfico, a violência das grandes cidades e a corrupção política, como se vê em *thrillers*, interpretados como uma espécie de modernização do melodrama (MONSIVÁIS, 2002).

Nesta estrutura, o melodrama carrega em seus códigos constitutivos alguns determinantes que entendem, por exemplo, que “A obrigação do pobre é sofrer, e a do rico é enganar-se pensando que o paraíso começa no acúmulo de propriedades”<sup>28</sup> (MONSIVÁIS, 2002, p. 117). Por isso, além de conhecer e identificar aspectos da estrutura do melodrama, é também fundamental entender que “[...] o melodrama nos interessará não tanto como tema, conjunto de temas ou gênero, mas como matriz do imaginário teatral e narrativo que ajuda a produzir sentido em meio às vivências cotidianas de indivíduos e diversos grupos sociais”<sup>29</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 23, *grifos do autor*), tomando o melodramático como um conceito de busca.

Nessa busca, é preciso ainda apontar que historicamente o melodrama foi marginalizado pelos cânones poético e filosófico da modernidade e os prejuízos deste ato levaram a um redescobrimto tardio do melodrama, agora em caráter global (HERLINGHAUS, 2002). Peter Brooks (1995) foi o responsável por redimensionar o conceito e, com a alcinha de imaginação melodramática, encabeçou uma readequação dos debates em torno do melodrama, gerando contributos não só para estudos de cinema e televisão, mas também para debates nas literaturas, artes, questões feministas, dentre outras. Ao pensar numa estética melodramática, Brooks levou em conta parâmetros da literatura, o que, na visão de Herlinghaus (2002), destoa do propósito de investigar nosso imaginário de modernidade descolado dos cânones da escritura – sem, por isso, invalidar o movimento precursor de Peter Brooks. Para este autor, o melodrama poderia ser sintetizado como “indulgência de forte sentimentalismo, polarização moral,

---

<sup>28</sup> Do original: “la obligación del pobre es sufrir, y la del rico es engañarse pensando que el paraíso comienza en el cúmulo de propiedades”.

<sup>29</sup> Do original: “[...] el melodrama nos interessará no tanto como tema, conjunto de temas o género, sino como una *matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas* de individuos y grupos sociales diversos”.

esquemática, estados extremos de ser, expressão extravagante, tramas sombrias, periferia de tirar o fôlego”<sup>30</sup> (BROOKS, 1995, p. 10).

Brooks identificou que o melodrama influía inclusive sobre a grande literatura do século XIX, estruturando-se como uma matriz simbólico-social e, dentre as pistas levantadas pelo autor, Herlinghaus (2002) aponta que a vigência do melodramático em diferentes meios de comunicação poderia estar atrelada a uma “dimensão da consciência” moderna, em que o melodramático se atualiza nas performances urbanas e traz as metrópoles ao centro das narrativas, mas mantém em voga o maniqueísmo das questões moralizantes:

Em outras palavras, o afastamento da religião pela revolução burguesa havia deixado um enorme vazio, não tanto em termos ideológico-doutrinários, mas sobretudo nos critérios de organização da existência cotidiana. Diante da heterogeneidade do processo de secularização na América Latina, um caminho de historicização se abre para nós até os dias de hoje<sup>31</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 26)

Com o deslocamento gradual, desigual e paliativo do lugar da religião perante a organização social burguesa, “Brooks afirma que o modo melodramático moderno nasceu, historicamente, para localizar e articular a ‘moral oculta’ em tempos em que a modernização irrompe como massificação cultural”<sup>32</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 27). Em certa medida, é dizer que o melodrama se conforma como uma matriz de condições pós-sacrais que se faz presente de forma mimetizada nas narrativas contemporâneas.

O melodrama oferece um modelo não aristotélico e não hegeliano de teatralidade: excesso do teatral e dramático, não na lógica da resignação heróica do indivíduo consciente e solitário diante da massa que age “inconscientemente”, mas na dinâmica de exageros e transgressões de um conflito amoroso articulado como um problema social, onde as fantasias do ‘final feliz’ produzem os incidentes mais improváveis<sup>33</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 29)

---

<sup>30</sup> Do original: “indulgence of strong emotionalism, moral polarization, schematization, extreme states of being, extravagant expression, dark plottings, breathtaking peripety”.

<sup>31</sup> Do original: En otras palabras, la destitución de la religión por la revolución burguesa había dejado un enorme vacío, no tanto en términos ideológico-doctrinarios, sino ante todo en los criterios de organización de la existencia cotidiana. En vista del carácter heterogéneo del proceso de secularización en América Latina, se nos abre ahí una pista de historización hasta el presente.

<sup>32</sup> Do original: “Brooks sostiene que el *modo melodramático moderno* nace, históricamente, para localizar y articular lo ‘moral oculto’ en tiempos en que irrumpe la modernización como masificación cultural”.

<sup>33</sup> Do original: El melodrama ofrece un modelo de teatralidad no aristotélico y no hegeliano: exceso de lo teatral e lo dramático, no en la lógica de la resignación heroica del individuo consciente y solitario frente a la masa que actúa ‘inconscientemente’, sino en la dinámica de las exageraciones y transgresiones de un

Estes fatores ajudam a entender que a imaginação melodramática se vincula aos conflitos éticos da modernidade – passo não efetuado por Brooks quando de suas constatações – e nos leva a refletir quanto à condição latina de heterogeneidade, em que o melodrama deve ser historicizado dentro dos conflitos inerentes à modernidade. Brooks (1995) não pretendia definir o melodrama enquanto um gênero, mas apontava que o modelo narrativo melodramático era uma “iniciativa moral em tempos pós-sacrais”, articulando um campo de forças semântico nos quais os conflitos da modernidade são reformulados. Com os processos de secularização, o lugar destinado ao sagrado e ao domínio do religioso tiveram ressignificações nas sociedades burguesas, apesar do melodrama manter “A necessidade de alguma versão do sagrado” e paralelamente ser “uma prova da perda irremediável do sagrado em sua forma categórica tradicional unificadora”<sup>34</sup> (BROOKS, 1995, p. 14). Mesmo em suas atualizações, portanto, avançando para uma versão moderna, o melodrama, segundo Brooks, manteve a necessária vinculação a um sentido de sacralidade. “O melodrama tenta compensar essa perda por meio de um ritual moderno que substitui a plenitude perdida do sagrado”<sup>35</sup> (WALTER, 2002, p. 219). Por estas constatações, que reconhecem o melodrama em sua evolução histórica e problematizam suas características enquanto gênero e, mais, enquanto matriz cultural, podemos sintetizar o pensamento com a afirmação de que

[...] a importância do melodrama também é teórica, e se baseia no fato de que talvez em nenhuma outra produção cultural a ‘inversão de sentido’ que está na origem da cultura seja tão visível, isto é, observável e analisável da massa, de sua gestação minando de dentro os dispositivos de enunciação do popular<sup>36</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 116)

A importância teórica do melodrama e sua vitalidade são comprovadas através da capacidade intermedial do gênero, entendida como a habilidade de se recriar em outros

---

conflicto de amor articulado como problema social, en donde las fantasías del ‘happy end’ producen las peripecias más inverosímiles.

<sup>34</sup> Do original: “the need for some version of the sacred” e paralelamente ser “a proof of the irremediable loss of the Sacred in its traditional categorical, unifying form”.

<sup>35</sup> Do original: “El melodrama intenta compensar esa pérdida a través de un ritual moderno que sustituye la plenitud perdida de lo sagrado”.

<sup>36</sup> Do original: [...] la importancia del melodrama es también teórica, y se apoya en el hecho de que quizá en ninguna otra producción cultural sea tan visible, es decir observable y analizable la ‘inversión de sentido’ que está en el origen de la cultura de masa, de su gestarse minando desde dentro los dispositivos de enunciación de la cultura popular.

meios e suportes, materializando-se em gêneros e formatos distintos (HERLINGHAUS, 2002), não deixando de se fazer presente nos mais diferentes modelos narrativos e estéticas, adequando-se às singularidades e porções específicas de cada meio (WILLIAMS, 2016). O esforço de Herlinghaus (2002) por teorizar o melodrama moderno considera a capacidade de heterogeneidade, intermedialidade e transgressão da referida matriz, tecida em torno de uma história de amor (narrativa de amor, tradição popular romanesca). Entre seus propósitos, o melodrama se presta a repensar o popular inserido nos conflitos da modernidade (HERLINGHAUS, 2002) e, portanto, captar as atualizações em torno da imaginação melodramática.

A modernidade do melodrama está ligada a matrizes narrativas, visuais e corporais nos mais diversos cenários da massificação, tornando-se expressão da imaginação transgressora em tempos pós-sacrais. Trabalha com ‘o bom’ e ‘o mau’, mas não é nem bom nem mau, na medida em que sua validade se dá em cenários onde apenas sua razão intermediária pode mostrar as ligações entre a dimensão antropológica, situação psicológica, conflito social de legitimidade e desejo e expressão comunicativa<sup>37</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 42, *grifos do autor*)

Os conflitos da existência do popular em relação ao massivo, na condição de categoria historicizada, conduzem a reflexões quanto ao papel das epistemologias empregadas e dos procedimentos adotados para tais avaliações. Inserir no curso da História o popular que nos interpela pelo massivo é identificar as especificidades de sua nova condição de existência e circulação, levando em conta as singularidades dos espaços por onde ele se materializa e se faz expressão. Um destes lugares, certamente, é a televisão, com suas potencialidades, incongruências, desencontros e ajustes que, em síntese, são a própria América Latina posta em tela. Por todas estas constatações, pode-se dizer que

Na América Latina, o melodrama revelou-se mais do que apenas um gênero dramático: uma matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa, território fundamental para estudar a não simultaneidade do

---

<sup>37</sup> Do original: La modernidad del melodrama se vincula con matrices narrativas, visuales y corporales en los escenarios más diversos de la masificación, haciéndose expresión de la *imaginación transgresora en tiempos post-sacrales*. Trabaja con ‘lo bueno’ y ‘lo malo’, pero no es ni bueno ni malo, en la medida en que su vigencia se da en escenarios donde recién su razón intermedial puede mostrar los nexos entre dimensión antropológica, situación psicológica, conflicto social de legitimidad y deseo, y expresión comunicativa.

contemporâneo como chave das miscigenações de que somos feitos<sup>38</sup>  
(MARTÍN-BARBERO, 2002, pp. 194-195)

Ser um gênero, uma matriz cultural e um território-chave no contexto latino-americano faz do melodrama um lugar de encontro com nossa própria história sociocultural, que se materializa em diferentes meios, dentre os quais nos interessa ressaltar a televisão e, mais particularmente, a relevância da telenovela no cenário de nossas sociedades marcadas por uma experiência de modernidade calcada nos desencontros.

### 1.3. O lugar da televisão (e da telenovela) na vida cultural latino-americana

Até aqui, traçamos o histórico cultural da América Latina a partir de sua peculiar entrada na modernidade, seguido por uma explanação do melodrama como uma das principais formas de organização do imaginário latino, reverberado ao longo dos anos em diferentes gêneros e formatos. Agora, interessa-nos encaminhar para um dos principais lugares por onde o melodrama latino encontrou vitalidade e materializou os descompassos da modernidade: a televisão e, mais detidamente, a telenovela brasileira.

Ao refletir sobre televisão, é preciso considerar as articulações entre cultura e mercado, não no sentido de fomentar a ideia de lógica mercantil e formatos industriais sem lhes conferir identidade cultural, servindo apenas a uma exaltação econômico-industrial do meio sem lhe significar pela dimensão dos usos, das negociações e mediações postas em jogo na conformação dos produtos televisivos. A seu modo, a televisão trabalha aspectos da vida social a partir da heterogeneidade cultural, interpelando-nos e nos tornando cúmplices e partícipes de um modelo de produção que menos carrega em segredos conspiratórios do grande mercado audiovisual e mais demonstra como os hábitos e rotinas de produção se materializam em “formatos que condensam conhecimentos que constituem a **experiência de mercado**, uma longa experiência de assunção e rentabilização das aspirações humanas, exigências sociais e

---

<sup>38</sup> Do original: En América Latina el melodrama ha resultado siendo algo más que un género dramático: matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa, territorio clave para estudiar la no-simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes de que estamos hechos.

matrizes culturais”<sup>39</sup> (MARTÍN-BARBERO, MUÑOZ, 1992, p. 13, grifos dos autores). Tal experiência, na história da indústria cultural brasileira, está muito bem consolidada em torno das telenovelas que, numa orquestração aparentemente simples, no entanto culturalmente complexa, enreda em seu formato dimensões da memória e da cultura popular, consagrando-se como um dos principais fenômenos culturais latinos que melhor articula demandas sociais e dinâmicas culturais com as lógicas de mercado (MARTÍN-BARBERO, MUÑOZ, 1992; MARTÍN-BARBERO, 2013). A partir da base melodramática que lhe sustenta:

Na telenovela latino-americana, o melodrama é ao mesmo tempo a expressão e a funcionalização de uma diferença, o ponto de continuidade e transformação de uma narrativa popular. O que, por sua vez, implica na “internalização” que o mercado experimenta efeitos de lógicas e dinâmicas estéticas e sociais, e sua conversão em estratégias de produção e consumo industrial<sup>40</sup> (MARTÍN-BARBERO, MUÑOZ, 1992, p. 13)

A telenovela é capaz de fazer funcionar uma anacronia que congrega os *destempos* constitutivos da organização sociocultural dos latinos (MARTÍN-BARBERO, MUÑOZ, 1992), combinando o tempo da vida cotidiana ao tempo da produção dos relatos televisivos. Ao refletir quanto aos “segredos” do sucesso da telenovela na América Latina, Martín-Barbero e Muñoz (1992, pp. 13-14) entendem-na como “essa modalidade de melodrama em que as narrativas mais antigas se misturam e se misturam com as transformações tecnoperceptivas das massas urbanas, cuja ‘oralidade secundária’ (W. Ong) incorporou as gramáticas do audiovisual”<sup>41</sup>. Estudar a televisão e a telenovela na América Latina (e particularmente no Brasil) significa, portanto, assumir as mestiçagens como o espaço de produção de sentidos para o meio.

Por isso, a televisão se tornou “uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não

---

<sup>39</sup> Do original: “formatos que condensan saberes que constituyen la **experiencia del mercado**, una larga experiencia de asunción y rentabilización de aspiraciones humanas, demandas sociales y matrices culturales”.

<sup>40</sup> Do original: En la telenovela latinoamericana el melodrama es a la vez expresión y funcionalización de una diferencia, el punto de continuidad y transformación de una narrativa popular. Lo que a su vez implica la “interiorización” que la experiencia del mercado efectúa de las lógicas y las dinámicas estéticas y sociales, y su conversión en estrategias industriales de producción y consumo.

<sup>41</sup> Do original: “esa modalidad de melodrama en la que las más viejas narrativas se mezclan y hacen mestizaje con las transformaciones tecnoperceptivas de las masas urbanas, cuya ‘oralidad secundaria’ (W. Ong) han incorporado las gramáticas de lo audiovisual”.



como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos [...]” (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 26). É pela televisão que “adquirem alguma visibilidade dimensões-chave do viver e do sentir cotidiano das pessoas” (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 25), de modo que a relação imbricada entre o meio e os sujeitos estabelece uma confluência em que

[...] é impossível saber o que a televisão faz com as pessoas se ignorarmos as demandas sociais e culturais que as pessoas fazem à televisão. Demandas que colocam em jogo o contínuo desfazer e refazer identidades coletivas e as formas como se alimentam e se projetam nas representações da vida social que a televisão oferece<sup>42</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 175)

De um surgimento atrelado às influências do rádio, do cinema e mesmo do teatro, a televisão aportou no Brasil em 1950 e inaugurou um modelo que inicialmente pouco dizia de suas singularidades ou caracteres próprios. Vista mais como uma espécie de protótipo do meio (BARBOSA, 2010), as primeiras fases da TV no país representaram uma atmosfera de improviso e adequação ao novo universo tecnológico. Para Mattos (2002), tratava-se da fase elitista da televisão brasileira, em que pouquíssimos aparelhos estavam disponíveis na sociedade paulistana e, conseqüentemente, podiam-se contar nos dedos o número de consumidores e também de realizadores dos produtos televisivos existentes à época. Pela precariedade em seus primórdios, a TV era um espaço de replicação de modelos já adotados, por exemplo, no rádio que, transpostos ao ambiente televisivo, de início deram rosto para as estrelas até então conhecidas somente pela voz.

As produções precursoras do meio não contavam com tratamento acústico cuidadoso e os espaços de gravação eram muitas das vezes tomados pelos ruídos externos às emissoras – como na TV Tupi do Rio de Janeiro, erguida à beira do cais do porto. Nestes primeiros tempos, Barbosa (2010, p. 23) define que “a televisão ainda é para a maioria do público o *nenhures*, algo que só existe como imagem-imaginação, mas que gradualmente se transforma em utopia midiática”. Do pouco acesso e do amadorismo de seus primeiros anos, a TV vivenciou subsequentes fases de expansão e profissionalização

---

<sup>42</sup> Do original: [...] es imposible saber lo que la televisión hace con la gente si desconocemos las demandas sociales y culturales que la gente le hace a la televisión. Demandas que ponen en juego el contínuo deshacerse y rehacerse de las identidades colectivas y los modos como ellas se alimentan de y se proyectan sobre las representaciones de la vida social que a la televisión ofrece.

do meio, adentrando às casas dos brasileiros e assumindo um lugar de destaque na estrutura dos lares: é dado à TV um espaço central na sala, enaltecendo a responsável por reunir grupos a seu redor atentos a exibições que transitam do ficcional ao não-ficcional.

Acomodada nas casas brasileiras, numa topografia que a centralizou na vida doméstica ao ser alocada primordialmente nas salas das famílias, a TV experimentou os primeiros passos de sua linguagem própria com o desenvolvimento dos teleteatros (BRANDÃO, 2010), ainda que recebendo contribuições do *modus operandi* do rádio e outros meios. Aos poucos, alçou popularidade e timidamente conformou seu público e seus profissionais, exclusivos da TV (ORTIZ, BORELLI, RAMOS, 1989, p. 55). Em décadas posteriores, principalmente nos anos 1980 e 1990, a televisão já se consagrava como um predominante meio de comunicação massiva, formatando linguagens próprias, definindo padrões estéticos, estabelecendo normas e firmando-se como um importante meio cultural, a ponto de ser apontada como a responsável por instaurar novos paradigmas na relação dos sujeitos com as imagens e suas subjetividades (KELLNER, 2001, p. 27).

A importância que a televisão galgou no cenário midiático-cultural brasileiro (e latino-americano) muitas das vezes fez com que os estudos do meio se dividissem em polos oposicionistas que, a bem da verdade, não fomentavam um efetivo debate quanto às potencialidades televisivas. A visão bifurcada entre apocalípticos e integrados (ECO, 1993) apostava nos extremos como forma de avaliação da TV, em que os primeiros condenavam o meio, ao passo que os segundos exaltavam os avanços tecnológicos. A nosso ver, a consagração da televisão como um *locus* dotado de linguagem própria e particularidades constitutivas obriga ao reconhecimento da complexidade televisiva (MITTELL, 2010), amparando-nos na argumentação de Martín-Barbero (2000, p. 69) ao afirmar que “O meio que hoje expressa o *sensorium* coletivo no sentido mais amplo é a televisão em suas diferentes formas tecnológicas e estágios de desenvolvimento”<sup>43</sup> que, através da fragmentação e do fluxo, catalisa e sedimenta a gestão de um novo *sensorium* coletivo.

No cenário brasileiro, a TV Globo permanece como um dos expoentes principais da televisão nacional, com larga produção ficcional e não-ficcional, além da capacidade de expansão internacional com a exportação de produtos e mais recentemente o

---

<sup>43</sup> Do original: “el medio que hoy expresa en lo más amplio el *sensorium* colectivo es la televisión en sus diferentes formas tecnológicas y etapas de desarrollo”.

lançamento na corrida do *streaming*. Desde 1975, a emissora internacionalizou sua produção ao exportá-la inicialmente a Portugal e, gradativamente, conquistando outros mercados europeus até chegar inclusive a Polônia, China e Japão (MARTÍN-BARBERO, 2002). Dessa época até meados dos anos 1990, não só o mercado televisivo encabeçado pela Rede Globo como também de outras empresas do contexto latino viram suas exportações ascenderem exponencialmente centradas na divulgação dos melodramas regionais, de modo que “a telenovela ocupa um lugar determinante na *capacidade nacional de produção televisiva*” (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p.117 – grifos dos autores). Modernizados os processos de produção audiovisual e consolidada na indústria televisiva,

A produção da telenovela representou, por sua vez, uma certa apropriação do gênero em cada país: sua *nacionalização*. Pois bem, se é certo que o gênero telenovela implica rígidos estereótipos em seu esquema dramático e fortes condicionantes em sua gramática visual – reforçados pela lógica standardizadora do mercado televisivo mundial –, também o é que cada país fez da telenovela um particular lugar de cruzamentos entre a televisão e outros campos culturais [...] (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 118).

As telenovelas, “muito além de apenas entreter, elas trabalham tanto no imaginário coletivo quanto nas memórias históricas e afetivas” (LOPES, 2014, p. 8), mostrando-se ainda um produto economicamente viável para a realidade dos investimentos financeiros em audiovisual na América Latina (ORTIZ, RAMOS, 1991). Além disso, foi graças ao trabalho da telenovela brasileira, ao longo de suas primeiras décadas de existência, que, sob estereótipos e desfalques, formatou-se uma “narrativa de nação” (LOPES, 2010).

Para Martín-Barbero (2002), a maior parte dos estudos sobre televisão na América Latina adotou valiosas abordagens quanto a sua dimensão jurídica, econômica e ideológica. No entanto, não se deslocam para compreender os gostos e usos sociais em torno do meio televisivo. Atentos à generalidade do produto, tais perspectivas nem sempre contemplam a concretude do objeto televisivo e acabam por tecer análises que ignoram as especificidades de um meio (WILLIAMS, 2016) que, por natureza, é orquestrado numa complexa rede estruturante dotada de facetas variadas a lhe constituir não só como suporte, mas também como espaço de representação cultural, indústria comercial, instituição democrática, meio tecnológico, prática cotidiana e forma textual (MITTELL, 2010). Nesta seara, estudar a telenovela é buscar compreender como nela “A

lógica comercial de sua produção se articula com a lógica cultural de seu consumo”<sup>44</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 61) e, a partir disso, é possível avançar nas discussões quanto ao papel do cultural, do popular e do melodrama nesta tarefa, tomando o melodrama como “expressão da validade de ‘outras’ matrizes narrativas anacrônicas”<sup>45</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 62), tais como, por exemplo, a matriz narrativa religiosa.

A telenovela é, na visão de Martín-Barbero (1992), uma das principais experiências culturais em que se pode observar os entrecruzamentos das demandas industriais e mercadológicas com matrizes culturais do mundo popular, de modo que narrativas anacrônicas vão se incorporando ao debate que alavanca processos de modernização da vida social. Dentro da experiência cultural da modernidade latina, a televisão – através de seu produto mais popular, a telenovela – demarcou um lugar estratégico de expressão do popular-massivo, a ponto de se considerar que “ironia ou não, argumenta-se que a segunda grande contribuição da América Latina no cenário cultural internacional, depois do boom literário do ‘realismo mágico’, é o desenvolvimento das telenovelas”<sup>46</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 47). Assentando-se numa estética que combina a cultura oral com os traços do mercado audiovisual, a telenovela mescla

[...] a longa tradição do *relato primordial* – caracterizado pela ritualização da ação e pela topologia da experiência, que impõem uma forte codificação das formas e uma separação cortante entre heróis e vilões, obrigando o leitor a tomar partido – com a *gramática da fragmentação* do discurso audiovisual predominante na televisão. (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 149)

Entendida como uma experiência de mercado capaz de ritualizar a vida cotidiana ao entremesclar a arte de contar histórias com o saber-fazer relatos e, assim, vincular-se a sensibilidades populares através da revitalização de narrativas midiáticas, a telenovela congrega os cruzamentos entre memória e formato, lógicas de produção e aspectos culturais (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001). Seja pela capacidade de atualização do gênero, seja pela porosidade de um produto historicamente consolidado na grade televisiva, ou ainda pelas taxas de faturamento altamente rentáveis que lhe cercam, a

---

<sup>44</sup> Do original: “se articulan las lógicas comerciales de su producción con las lógicas culturales de su consumo”.

<sup>45</sup> Do original: “expresión de la vigencia de ‘outras’ matrizes narrativas anacrônicas”.

<sup>46</sup> Do original: “con ironía o sin ella, se ha sostenido que el segundo gran aporte de América Latina en el escenario internacional de la cultura, después del boom literario del ‘realismo mágico’, es el desarrollo de las telenovelas”.

telenovela permanece como polo estratégico no mercado audiovisual, sendo reinventada em função das novas conexões tecnológicas, dos novos aparatos de consumo e das sociabilidades e valores postos na nova ordem transnacional. De todo modo, a telenovela prossegue como

[...] essa narrativa televisiva que representa o maior sucesso de audiência, dentro e fora da América Latina, de um gênero que catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural desses povos (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, p. 115).

Somos conformados a uma visualidade que estabelece novos padrões de visibilidade cultural, em função das questões tecnológicas, dos imaginários em jogo, das negociações culturais e espaços de expressão do ser identitário latino. Uma visualidade que não vem apenas apontar os problemas sociais e desigualdades penetrantes pelo continente, mas dar forma – principalmente pela tela da TV – à simbiose que promulga a relação perene entre nossas culturas e nossos modos de narrar. “Portanto, a cumplicidade e a relação entre oralidade cultural e narrativas audiovisuais não se referem aos exotismos do analfabetismo do terceiro mundo, mas ao descentramento cultural que catalisa a televisão”<sup>47</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 178). A televisão é a pura materialidade do que Martín-Barbero denomina de *des-ordem cultural*, tornando captável uma série de temas e inquietações muitas das vezes silenciadas ao debate público: guerras, problemas urbanos, patriarcalismo, subjugação da vontade feminina deslizam pela TV, temas enclausurados que passaram a compor a paisagem cotidiana das imagens da sala de casa, sem demandar um complexo código de acesso, diferente dos livros (MARTÍN-BARBERO, 2002).

Na América Latina, é nas imagens da televisão que a representação da modernidade se torna acessível à maioria no dia a dia. São eles que mediam o acesso à cultura moderna em toda a variedade de seus estilos de vida, linguagens e ritmos, suas formas precárias e flexíveis de identidade, as descontinuidades de sua memória e a lenta erosão que a globalização produz nas referências culturais.<sup>48</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 176)

---

<sup>47</sup> Do original: “De modo que la complicitad y compenetración entre oralidad cultural y narrativas audiovisuales no remite a los exotismos del analfabetismo tercermundista sino al des-centramiento cultural que cataliza la televisión”.

<sup>48</sup> Do original: En América Latina es en las imágenes de la televisión donde la *representación de la modernidad* se hace cotidianamente accesible a las mayorías. Son ellas las que median el acceso a la cultura

Tanto esforço para estabelecer um lugar próprio ao meio televisivo e a suas produções historicamente consolidadas se devem não só a uma forma de contraposição a críticas contumazes contra o televisivo de maneira geral, e também ao melodramático em particular, mas para posicionarmos os sentidos culturais do meio e toda a gama de mestiçagens que ele evoca.

Cause-nos encanto ou nos dê asco, a televisão constitui, hoje, ao mesmo tempo, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e cooptação dos gostos populares, e uma das mais expressivas mediações históricas de matrizes narrativas, gestuais, cenográficas da cultura popular, entendendo por popular não as tradições específicas de um povo, mas a hibridização de certas formas de enunciação, certos conhecimentos narrativos, certos gêneros dramáticos e românticos das culturas do Ocidente e das culturas mestiças de nossos países<sup>49</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 190)

Com relação à televisão e a experiência erigida em torno do audiovisual, Martín-Barbero (2000) defende a necessidade de nos movermos diante de nosso “objeto-problema” a partir das contribuições de diferentes áreas científicas, pois, na visão do investigador,

Cada uma das disciplinas sociais separadamente – sociologia, ciência política, história, antropologia – tem sido incapaz de tomar a experiência e a cultura audiovisual como objeto de estudo. A dificuldade subjacente é ainda maior quando é possível assumir o modo como a cultura audiovisual na América Latina interage com a oralidade da maioria, com a “oralidade secundária” [...], que resulta da gramática do rádio, da televisão ou o vídeo<sup>50</sup> (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 135)

---

moderna en toda la variedad de sus estilos de vida, lenguajes y ritmos, de sus precarias y flexibles formas de identidad, de las discontinuidades de su memoria y la lenta erosión que la globalización produce sobre los referentes culturales.

<sup>49</sup> Do original: Nos encanto o nos de asco, la televisión constituye, hoy, a la vez, el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y cooptación de los gustos populares, y una de las mediaciones históricas más expresivas de matrices narrativas, gestuales, escenográficas del mundo cultural popular, entendiendo por éste no las tradiciones específicas de un pueblo sino la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros dramáticos y novelescos de las culturas de Occidente y de las mestizas culturas de nuestros países.

<sup>50</sup> Do original: Cada una de las disciplinas sociales por separado - la sociología, la ciencia política, la historia, la antropología - ha sido incapaz de asumir como objeto de estudio la experiencia y la cultura audiovisual. La dificultad de fondo es aún mayor cuando cabe asumir la manera en que la cultura audiovisual en América Latina interactúa con la oralidad de las mayorías, con la “oralidad secundaria”, según Walter Ong, que resulta de la gramática de la radio, la televisión o el vídeo.

E a presença da televisão em nossas sociedades latinas, bem como o papel que ela historicamente ocupa nos imaginários populares, remete a uma das batalhas mais profundas, violentas e brutais travadas em nossas terras desde os primórdios da colonização – como discutiremos no próximo tópico: a batalha das imagens.

#### **1.4. O lugar das imagens na história cultural latino-americana: a dominação pelo sagrado**

*“Desde o princípio, a imagem foi ao mesmo tempo meio de expressão, de comunicação e também de adivinhação e iniciação, de encantamento e cura” – Martín-Barbero; German Rey, 2001, p. 15*

Uma proposta de investigação científica centrada no papel das imagens não pode se ausentar de um debate histórico-cultural quanto aos modos de insurgência, lutas, apropriações e batalhas vividas na América Latina desde os primeiros registros de dominação no continente. A chegada dos europeus e as imposições dos sacramentos católicos demonstram que, “desde as origens nos chama a religião” (BRUNNER, 1988, p. 244) enquanto uma das matrizes que mais centralizou as dinâmicas de vinculação às imagens em nossa história, por meio das imposições.

Ao assumir a América Latina como um fator de contemporaneidade epistemológica (MARTIN-BARBERO; HERLINGHAUS, 2000), é necessário reconhecer o lugar histórico dedicado às imagens nesse contexto, bem como ao relacionamento conflituoso estabelecido contra elas – seja por parte do poderio religioso instituído, seja pelas elites letradas dominantes:

No discurso de nossa modernidade prolifera, durante longo tempo, um racionalismo latinoamericano de matriz dualista que abarcava tanto a direita quanto a esquerda. Esse racionalismo desconfiava das imagens como supostas agências doutrinadoras das pessoas ignorantes do povo. A *cidade letrada* (Rama, 1984) soube controlar, a sua maneira, a imagem, confinando-a ao campo da arte, ao território do simulacro ou dos resíduos mágicos, ao mesmo tempo que a reduzia a identificações primárias ou projeções irracionais, a manipulações consumistas ou a simulação política (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 46)

No processo de colonização do “Novo Mundo”, a evangelização dos povos nativos por parte dos europeus esteve marcada por táticas de conversão dos imaginários originários para assimilação de significantes do mundo “civilizado”. Liderada por

missões religiosas, a imposição dos novos imaginários veio cercada pela obrigatoriedade em se cultivar e cultivar imagens até então desconhecidas pelos nativos (como a Virgem de Guadalupe). Nesta luta assimétrica de símbolos e identidades:

Com frequência, estes índios faziam dos rituais impostos outra coisa que não a que o conquistador cria lhes impor. Os índios subvertiam os mesmos rituais não tanto por meio da rejeição ou mudança, mas sim por sua maneira de aproveitá-los para seus próprios fins e em função de referências estranhas ao sistema mesmo (DE CERTEAU, 1990, p. XXXVIII)

Burlando a partir das brechas, os indígenas estabeleceram condições para convivência com as imagens impostas, mesmo sem proceder de forma consciente ou calculada para adaptar-se aos imperativos dos colonizadores, sem abandonar a totalidade de suas crenças, símbolos e significantes. Desde que aportaram no solo do Novo Mundo, os europeus trilharam uma rota de dominação violenta, cruel e caracterizada por toda sorte de brutalidade contra os grupos aqui encontrados. Perante a cosmovisão indígena, com suas ritualidades e materialidades significantes para tais povos, os europeus reagiram com a truculência que marcou os primórdios de nossa América Latina, determinados em extirpar quaisquer traços da cultura local:

Os espanhóis derrubam as estátuas dos deuses, destroem os templos, queimam os códigos e aniquilam a casta sacerdotal. É como se houvesse arrancado os olhos, os ouvidos, a alma e a memória do povo indígena. Ao mesmo tempo, o catolicismo dá uma visão de mundo e de além-mundo; dá-lhes um estatuto e lhes oferece um céu; batiza-os, quer dizer, abre-lhes as portas de um mundo distinto (PAZ, 1979, p. 32)

Gruzinski (2006) é um dos historiadores que se dedicou a instaurar o problema das imagens na América Latina e ressaltar os entraves por trás da conflituosa relação entre ameríndios e europeus. O autor analisou os objetos materiais dos povos originários e capturou as imagens de culto como seu principal instrumento de pesquisa. Os objetos de devoção dos indígenas (os chamados *zemíes*, no espanhol; ou, no português, *cemíes*) foram gradativamente recebendo as imposições do imaginário eurocêntrico e atingindo uma etapa de domesticação das imagens, após a destruição dos ícones e estatutários religiosos locais. É a partir daí que se tem deflagrada a “guerra das imagens” que intitula a obra de Gruzinski (2001, 2006), quando o objetivo de controlar o olhar dos povos primitivos, valendo-se do patrimônio religioso-visual dos europeus, faz com que os colonizadores propaguem os ícones do Cristianismo pelo território dominado. Mas é no



dinamismo das adaptações que está a centralidade do argumento de Gruzinski (2006, p. 303), ao afirmar, por exemplo, que “Imagens e imaginários, por sua vez, retomados, mestiçados e adaptados pelas populações dominadas” se tornaram a tônica de sobrevivência dos nativos diante das ameaças dos invasores, fazendo do sincretismo e das acomodações a única via de sobrevivência para os indígenas. Por outro lado, na visão dos invasores, a aniquilação dos imaginários locais representava não só a vitória da retórica dos dominadores como também a conquista de novos fiéis para o mundo cristão, por isso a urgente necessidade vista pelos europeus de mutilar todos os possíveis resquícios de idolatria considerada pagã, posto que “as imagens do adversário são intoleráveis quando são imagens de culto” (GRUZINSKI, 2006, p. 40).

Nessa perspectiva, fomos moldando nossas condições de relacionamento com as imagens ao longo dos séculos e vivenciamos nitidamente um duplo poderio: o das imagens e o do universo religioso que, intercambiando-se, sedimentaram os modos como organizamos nossas interações e crenças. Em particular na história do Brasil, o que tivemos foi que “[...] na prática colonial religiosa brasileira, mesclavam-se elementos católicos, negros, indígenas, tecendo uma religiosidade deveras original. Não tendo outra alternativa, a Igreja tolerava e mesmo incentivava os processos sincréticos, muito embora tentasse impor-lhes limites” (BITTENCOURT FILHO, 2003, p. 49). Esta costura híbrida entre o “novo” e o “velho” Mundo é o que caracterizou os sincretismos que resultaram em nossa história, por exemplo, no movimento barroco e culminaram em mecanismos imagéticos regados a “escambo, regateio, compensação, substituições, trocas, reinterpretações, as circulações de objetos jogam com as identidades, os valores e os significados” (GRUZINSKI, 2006, p. 69). Nas ações negociadas, restaram como saída marginal as adaptações que formaram o imaginário sociocultural brasileiro com base nas junções e fissuras:

Com efeito, as formas religiosas e culturais condenadas como idolátricas e/ou demoníacas foram sendo canalizadas para uma religiosidade camuflada – transformada por isso mesmo em instrumento de resistência e de manutenção da identidade ante as violências do opressor – e puderam assim compor um acervo religioso singular. Dito de outro modo, enquanto os indígenas (e africanos) aparentemente aceitavam as práticas sacramentais, mantinham no cotidiano, de maneira velada, condutas transgressoras no que tange às determinações eclesiais. (BITTENCOURT, 2003, p. 56)

O breve panorama aqui esboçado não pretendeu delinear pormenores da construção da imagem na América Latina e no Brasil, mas identificar os parâmetros que

nortearam nossos primeiros passos perante as imagens, marcando-nos decisivamente sobre como lidar com imaginários e crenças. As guerras da imagem por nós enfrentada na história cultural latina demonstram o quanto estas entidades imagéticas são capazes de provocar temores, ao mesmo tempo em que se notam esforços por descaracterizá-las e deslegitimá-las. “A ausência de legitimidade cultural da imagem se traduziu historicamente na necessidade de controlar sua periculosidade. Não há uma só gramática discursiva estabelecida que permita ler as culturas da imagem” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 48).

Enquanto pesquisadores das imagens, seguimos a tendência de adotar “outro projeto hermenêutico”, nas palavras de Martín-Barbero (2000, p. 49), para nos posicionarmos perante elas como interrogadores cientes dos atravessamentos que lhes fundamentam e historicamente lhes conformaram. Ser hermeneuta das imagens, nesse sentido, é transpor os domínios dos saberes filosóficos em torno da imagem para apreendê-las numa leitura em perspectiva, situada historicamente. Para proceder a este investimento, seguimos no próximo capítulo a um debate sobre o campo dos estudos de Cultura Visual e sua abertura para que nosso *mapa noturno* se encaminhe por diretrizes que não aprisionem ou limitem a imagem a sentidos pré-estabelecidos.

## CAPÍTULO 2

### A IMAGEM NA AMÉRICA LATINA

#### Histórico, lutas, campo de estudo e dimensão cultural

*No capítulo anterior*, nós vimos o quanto a guinada epistemológica proposta por Martín-Barbero e sua hermenêutica dos usos são instâncias que norteiam esta pesquisa para lidarmos com o fator cultural América Latina em suas anacronias e multitemporalidades. As distinções em nossos modos de acesso à modernidade em muito se explicam pela experiência cultural perpassada por um processo de escolarização e massificação do ensino, formação de públicos para a indústria cultural, a experiência urbana e a penetrabilidade da televisão no ambiente doméstico (BRUNNER, 1994). Esta centralidade da televisão como um dos elementos primordiais de vivência de nossa modernidade nos conduz a refletir quanto ao lugar que as imagens ocupam em nossa organização social.

Em função de uma histórica condenação que sempre posicionou a imagem como instância passível de suspeitas, de desqualificações prementes e ameaças ao poder instituído, muitas das investigações por aqui desenvolvidas centraram esforços em referendar os “prejuízos” instados pela imagem em nossas sociedades, “daí sua condenação platônica ao mundo do engano, sua reclusão/confinamento no campo da *arte* e sua assimilação como instrumento de manipuladora persuasão religiosa, ideológica, de sucedâneo, simulacro ou malefício” (MARTÍN-BARBERO, REY, 2001, pp. 15-16), sempre se detendo em identificar os perigos incitados pela imagem, numa prática que Mitchell (2017, p. 183) vai denominar de *síndrome iconofóbica*. Segundo Martín-Barbero (2002, p. 191),

[...] a *intelligentsia* latinoamericana manteve um permanente receio sobre as imagens, ao mesmo tempo que a “cidade letrada” buscou a todo momento controlar a imagem confinando-a maniqueisticamente ao campo da arte ou ao mundo da aparência enganosa e os resíduos mágicos.

Longe destas taxativas combatidas por autores como Martín-Barbero e Mitchell, o que buscamos não é apenas assumir a imagem como agente no campo cultural, mas sim posicioná-la na conjuntura do tecido social para entrever como, historicamente, suas

manifestações ressaltam a insubmissão da imagem a um aprisionamento pretendido por quem pensa ser possível controlá-las, seja pelas técnicas, seja pelas convenções culturais.

É nosso empenho desenvolver uma análise que contemple a complexidade do processo comunicativo e não se restrinja a pré-concepções de sentidos, pois muitas das vezes “cometemos o erro de analisar os ‘textos’ de nossa cultura fora de seu contexto de produção, circulação e recepção” (BRUNNER, 1994, p. 51). Deve-se considerar o lugar da imagem não apenas pela relevância que assume nos tempos de novas tecnologias, mas aos sentidos que historicamente as imagens assumiram nas relações sociais do povo latino. A partir desse entendimento, pretendemos seguir considerando qual o lugar das imagens em nossa história cultural para, em sequência, apresentar os Estudos Visuais como uma saída para nosso encaminhamento teórico-metodológico e, por fim, trazer o composto imagem/texto como a abertura necessária à investigação neste campo.

### **2.1. Estudos de Cultura Visual: aporte para investigação na Comunicação**

Lidar com as imagens, a partir de todo o arcabouço até aqui já apresentado, nos induz a um desafio ainda maior: como pensá-las fora de um quadro que as limite e as contemple como meras instâncias ilustrativas do verbal? Além de superar os dualismos na interpretação do lugar cultural dos meios de comunicação na América Latina, é preciso também avançar sobre as concepções da imagem e convocar aportes teóricos de campos que as entendam enquanto entes complexos e potentes. Por isso, alinhamo-nos aos Estudos Visuais, ou campo de estudos da Cultura Visual, que nos parecem um instrumental apto a reconhecer a imagem sob condições que lhe revelem as particularidades e lidem com o “problema-imagem” de maneira a não reduzi-la ao discurso verbal.

Os primeiros movimentos deste campo começaram a partir dos anos 1980, quando as mudanças no cenário das comunicações, das difusões e apropriações das imagens despertaram fortemente um interesse em diferentes áreas, movidas por compreender quais abordagens e disciplinas melhor contemplariam o terreno da visualidade. Psicologia, Sociologia, Semiótica, Filosofia, Comunicação e Artes são algumas das áreas que entraram na corrida por entender as visualidades em jogo nas novas dinâmicas culturais. No panorama histórico que traça do campo dos estudos visuais, Knauss (2006) destaca as investidas promovidas em fins dos anos 1980 que desencadearam em cursos e publicações pioneiros para a área e resalta nomes como de Kieth Moxie, Margaret Dikovitskaya,

Martin Jay, James Elkins, Nicholas Mirzoeff, Thomas Mitchell, Stuart Hall e Jessica Evans como os principais responsáveis por tonalizar as abordagens dadas ao campo na guinada que deslocou o uso das imagens da História da Arte para o universo da cultura.

Não se trata de mais um estilo de pesquisa no campo da história das imagens, e sim de pensar nas formas pelas quais as imagens, através de interesses específicos, são produzidas, circulam e são consumidas, com o objetivo de reforçar ou resistir a articulações com os mais variados objetivos políticos, econômicos, culturais etc. (PEGORARO, 2011, p. 45)

Em função da demanda que a imagem estipulava, as diferentes áreas do saber contribuíram para o surgimento e fortalecimento dos estudos de cultura visual, ancorados na reformulação de paradigmas que traçavam o texto – o elemento verbal – como eixo estruturante, ao passo que a delimitação de um novo paradigma perpassava, na visão de Martin Jay, por “[...] modelos de espectador e visualidade, que se recusam a ser redescritos em termos inteiramente linguísticos. O figurativo está resistindo à subsunção sob a rubrica de discursividade; a imagem está exigindo seu próprio modo único de análise” (JAY, 2002, p. 2). Na concepção destes estudos, não se trata de uma abordagem pictórica em substituição ao modelo linguístico-discursivo, mas a uma mescla de porções que mutuamente se afetam e se conduzem (JAY, 2002).

A visualidade como fenômeno de investigação trouxe consigo um elemento diretamente relacional que demandou distinções conceituais importantes para o campo: a visão. Enquanto a visão está associada ao aparato físico-biológico do procedimento do ver, a visualidade indica a dimensão cultural do visível entendida como fato social e, juntas, visão e visualidade formariam o visual (FOSTER, 1988). Apesar desta fragmentação conceitual, tanto Foster (1988) como outros investigadores – a exemplo de Knauss (2006) – entendem que se trata de instâncias diretamente imbricadas e, por esta razão, a visão não é reduzida a um determinismo biológico.

Nessa perspectiva, importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual. Trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão (KNAUSS, 2006, p. 107)

O esforço por entender a visualidade em seu contexto emerge como uma das principais preocupações dos investigadores da área, pois que “[...] pensar o contexto histórico e local no qual estamos inseridos como parte de um universo cultural torna-se

indispensável para qualquer análise que almeje aprofundar-se na compreensão de experiências visuais” (SÉRVIO, 2014, p. 199). É nesse sentido que as concepções definidoras de visualidade gravitam em torno da noção contextual. Para Martin Jay (2002, p. 9), por exemplo, a visualidade pode ser definida como “as manifestações históricas distintas da experiência visual em todos seus possíveis modos”. Já Knauss (2006, p. 108) entende que “O campo de estudos da cultura visual pode ser definido, portanto, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais”. Brea (2005, p. 4), por sua vez, entende os estudos visuais como “estudos sobre a produção de significado cultural através da visualidade”, que não se amparam num dogmatismo para constituição de um campo (pois sua área de vigência rechaça a educação do olhar para a formação de profissionais do imaginário, por exemplo), mas sim fomentam a compreensão crítica deste campo enquanto prática social efetiva.

Em todas as concepções, no entanto, o que está em jogo é um entendimento dos estudos de cultura visual como uma manifestação que promove um reequilíbrio no binômio palavra e imagem, propondo uma *guinada imagética*. A perspectiva da virada visual (JAY, 2002) ou virada pictórica (MITCHELL, 2009) proposta pelo campo de estudos da cultura visual trata de uma descoberta pós-linguística e pós-semiótica da imagem e elabora uma teoria da visualidade que considera não só o aparato físico-biológico, mas fundamentalmente a dimensão cultural:

Uma das preocupações centrais do novo campo é justamente pensar nas experiências visuais como evidência de práticas sociais e não como mera ilustração das mesmas. [...] A cultura visual é a construção visual do social (apreende-o como um lugar para experimentar os mecanismos sociais da diferenciação), não unicamente a construção social do visual (através de imagens, experiências) (PEGORARO, 2011, p. 48)

O panorama dos estudos visuais recentes foi bem delineado por Keith Moxey, observando a distinção entre presença/apresentação e representação/significado. Aqui, seguimos pelas contribuições de William John Thomas Mitchell (2005, 2009, 2017) e ponderamos que as imagens podem ser consideradas elementos dotados de anseios e pretensas vontades, numa metaforização que as aciona como se se tratasse de seres viventes. Horst Bredekamp (2015, p. 13), um importante pesquisador das imagens, também segue o raciocínio de que elas devem ser consideradas a partir de sua capacidade de agência, dotadas de uma pulsação própria, sintetizando que, na concepção do autor,

existe uma “[...] vitalidade da imagem, com a possibilidade de ‘fazer-me algo’, incluindo o poder de ferir”. O que Mitchell (2005) definiu como *pictorial turn* encontra ainda familiaridade com a noção de virada icônica, preconizada por Gottfried Boehm (1994) e estas formulações se tornaram marcos decisivos na contraposição a noções como a de ato falado, de John Austin (1962), e à virada textual, de Richard Rorty (1992).

As definições de Cultura Visual também não encontram coro uníssono entre os pesquisadores justamente pela ênfase que se deve dar ou não a cada porção investigada no binômio. Malcolm Barnard (2001), por exemplo, aponta duas vertentes em voga: uma considera a *cultura* como elemento forte bem como os conflitos e marginalizações que a inclusão do visual no processo social pode causar; a outra aponta o *visual* como eixo proeminente, destacando as produções e consumos humanos, tais como as artes, as expressões corporais, a moda etc. Sem desqualificar as contribuições de Barnard, parece-nos conveniente a abordagem que se atenta às mesclas sensoriais e semióticas, sem, com isso, promover uma segregação que busque valorar um dos eixos do binômio.

Outro ponto de conflito dentro do campo de estudos envolve os que defendem a centralidade da experiência visual mediada por imagens e os que entendem esta experiência como uma parte da investigação e não o seu todo: ao primeiro grupo estariam associados os estudos de imagens, representados pela corrente britânica encabeçada por Nicholas Mirzoeff (1999, 2006); enquanto o segundo expressa o empenho em investigações que passem pela imagem, mas não se reduzam a ela, vertente proposta pelos norte-americanos, notadamente Thomas Mitchell. Para o segundo grupo, a experiência visual como um todo delinea o objeto de estudo da cultura visual, incluindo não a imagem em si, mas os suportes, os agentes envolvidos, as figuralidades em jogo, os ocultamentos propositais.

A concepção de Nicholas Mirzoeff entende a cultura visual como uma tática para apreender o cotidiano pós-moderno a partir dos consumidores, orientando-se para aquilo que faz nossa cultura ser entendida como visual com base na experiência mediada por imagens tecnológicas (MIRZOEFF, 1999). Para o autor, não é apenas se referir a cultura pós-moderna como visual por conta das imagens, mas sim porque há uma tendência em figurar a existência, exacerbando a produção e proliferação de imagens.

Mitchell (2002), por outro lado, denomina o campo de estudos visuais e o objeto como sendo a cultura visual, mas adota a nomenclatura cultura visual para referir-se a ambos, entendendo que esta expressão melhor indicaria o potencial da cultura tanto para

o campo quanto para o objeto. “Os estudos visuais, assim, interrogam o papel de todas as imagens na cultura que podem ser comparadas como representações visuais produzidas no âmbito da produção cultural, não deixando espaço para antigas categorias do campo das artes como obra-prima, criação do gênio ou arte menor” (KNAUSS, 2006, p. 108). Enquanto Mirzoeff sobrepõe o visual às demais sensações, Mitchell defende um alinhamento em que a experiência visual deve ser tratada em sua completude e entrecruzamentos com outros sentidos, numa mescla entre as porções sensoriais. Cultura visual, para Mitchell, não é a supremacia do visual, algo que permeia o pensamento de Mirzoeff. No entendimento de Mitchell (2002), a cultura visual tem como objetos tanto a construção social da visão quanto a construção visual do social.

A nomenclatura estudos visuais em nada se prende a uma delimitação epistêmico-fenomenológica que naturalize determinados objetos como essencialmente visuais. “O ponto de partida dos estudos visuais seria, ao contrário, a convicção de que nem tal pureza fenomênica do visual existe em qualquer âmbito, nem mesmo em seu plano não há nada acessível como tal natureza” (BREA, 2005, p. 6). Por isso, não há como pensar em objetos, fatos ou situações puramente visuais, mas complexos atos sensoriais, midiáticos, imaginários, textuais, que mesclam interesses e representações distintas – raça, gênero, classe (BREA, 2005). Daí pensar em mesclas sensoriais e semióticas que condicionam a existência de meios mistos (MITCHELL, 2009).

Com a convocatória do campo dos estudos de cultura visual para este trabalho, pretendemos realçar a premissa de que todo ato de ver é resultante de uma construção cultural, condicionado por fatores específicos que envolvem a própria força performativa dos atos de ver. Ao desuniversalizar estes atos, descentrando-os temporal e culturalmente, o que se propõe é o reconhecimento de uma multiplicidade de modos de socialização distintos, que fazem da visualidade um registro cultural situado num terreno de batalhas simbólicas. Por isso, o que se tem é, na verdade,

[...] uma produção predominantemente cultural, efeito da obra do signo que se inscreve no espaço de uma sensorialidade fenomênica e que, portanto, nunca ocorre em estado puro, mas precisamente sob o condicionamento e construção de um determinado quadro simbólico (BREA, 2005, p. 6)

Como podemos perceber, os estudos de cultura visual são um campo vasto de investigações que permite a diferentes ciências se debruçarem sobre a complexidade imagética da sociedade. A chamada virada icônica, pictórica ou visual (BOEHM, 1994;



MITCHELL, 2009; BREDEKAMP, 2011) tem possibilitado uma série de investigações em torno dos usos e das expressões da cultura visual. No caso de análises de matiz religioso, por exemplo, há diversos trabalhos nos quais se aplicam os preceitos da cultura visual para os estudos de materialidades religiosas a fim de ponderar quanto aos imaginários em torno de religiões cristãs – católicos e evangélicos notadamente (MORGAN, 1999; BELTING, 2011).

Estas contribuições e reflexões oriundas de outras áreas mostram a potência operadora dos estudos visuais e a vastidão possibilitada pelas perspectivas de investigação nas mais distintas áreas. No entanto, somos comunicadores, estamos na Comunicação e, mais uma vez, frisamos que este é um estudo comunicacional, assentado em tais bases teórico-metodológicas justamente para realçar a proeminência de um campo que não se alicerça em cânones absolutos e nos dá aberturas para a adoção de caminhos que melhor dialogam com nossos objetos. Por esta razão, a proposta dos estudos visuais aqui levada a cabo viabiliza o acesso às imagens televisivas e ajuda a compor o nosso *mapa noturno* de trabalho teórico-investigativo. A partir desta explanação, seguimos na seção adiante a um maior aprofundamento sobre as especificidades do pensamento de Mitchell e suas contribuições para a formação das bases teórico-metodológicas que trataremos no próximo capítulo.

## **2.2. A *picture* como operação de abertura do composto imagem/texto**

Mitchell (2009, p. 10) considera que “o problema do século vinte e um é o problema da imagem”, mas sem assumir, com isso, uma postura que promova lamentos iconoclastas ou vertentes que convoquem a uma pureza estética ou críticas ideológicas. Na visão do autor, “O que necessitamos é uma crítica da cultura visual que permaneça alerta diante do poder das imagens para bem e para mal, capaz de discriminar entre a variedade e especificidade histórica dos usos” (MITCHELL, 2009, p. 10). Por isso a convocatória sobre as imagens pode avançar em diferentes áreas do conhecimento e deve contar com as contribuições oriundas destes distintos agentes interdisciplinares, tais como as artes visuais, os estudos críticos dos meios de comunicação, as críticas filosóficas, entre outros.

Para o autor, imagens são figuras, motivos ou formas, quaisquer que sejam, que apareçam nos meios. Os objetos, por sua vez, são o suporte material onde as imagens aparecem, inseridas dentro de algo. E o meio diz do conjunto das práticas materiais que

ligam uma imagem a um objeto para produzir uma *picture*. No percurso intelectual do autor, imagens, objetos e meios sedimentam o terreno teórico para a chegada às *pictures*, entendidas como “um complexo conjunto de elementos virtuais, materiais e simbólicos”. Num sentido mais amplo, “uma *picture* refere-se à situação completa em que uma imagem fez sua aparição” (MITCHELL, 2017, p. 14).

Vivemos na imagem-mundo e, para Mitchell (2017), não quer dizer que produzimos uma imagem acerca do mundo, mas o mundo é concebido, consumido e entendido como *picture*. As *pictures* são o modo pelo qual obtemos acesso a eventos e práticas do mundo e o autor afirma que devemos nos perguntar sobre o que elas querem, mais além do que indagar o que pretendem dizer ou fazer. Tal questionamento implica incluir o lugar do sujeito indagador a fim de também refletir sobre o que nós queremos das *pictures* e o que oferecemos a elas, estabelecendo-se assim “A relação entre a *picture* e o observador como um campo de desejo mútuo” (MITCHELL, 2017, p. 15).

Numa metáfora, Mitchell salienta que as *pictures* querem ser beijadas, e queremos beijá-las, o que modula a dialogia constitutiva desta relação. Nem todas, porém, se dão nessa evidência tão clara de seus interesses, podendo mascarar seus objetivos e construir esta interação de maneira mais discreta – não diretamente persuasiva. A *picture* é, portanto, uma criatura paradoxal, que inclui o sujeito em sua composição, é individual e simbolicamente abraça a totalidade, é concreta ao mesmo passo em que se faz abstrata. Partir da concepção de que estamos na *picture*, de que estamos na situação, revolve o terreno das maneiras de se abordar a dimensão imagética.

A *picture* demanda a posição do observador, que a completa a partir de seu lugar, por isso nós – enquanto sujeitos que miramos *pictures* – estamos nelas, e assim elas assumem suas “vidas”. Não significa, todavia, abandonar uma postura hermenêutica, mas apresentar o poder das *pictures* por uma visada distinta. Perguntar o que elas querem é só uma consequência do modo como já atuamos sobre as imagens, como elas são entendidas, humanizadas e interpretadas por nós, os observadores. O poder social ou psicológico das imagens é algo reinante em nossas sociedades contemporâneas, uma espécie de clichê que se fez presente em torno do entendimento das imagens. Com este amparo teórico-conceitual, Mitchell preconiza que

A Cultura Visual é o campo de estudo que se recusa a dar a visão como certa, que insiste em problematizar, teorizar, criticar e historicizar o próprio processo visual. Não se trata apenas de conectar o conceito ainda não estudado de “o visual” com uma noção um pouco mais reflexiva de cultura – isto é, a Cultura Visual como o ramo dos Estudos Culturais que lida com o “espetacular”. Uma característica mais importante da Cultura Visual foi o sentido em que este assunto exigiu um exame das resistências a explicações puramente culturalistas, a investigações sobre a natureza da natureza visual – as ciências da óptica, a complexidade da tecnologia visual, *hardware* e *software* do ver (MITCHELL, 2017, p. 24)

Este entendimento das *pictures* como uma abertura do composto imagem/texto que ajuda a avaliar as mesclas entre as porções verbais e visuais complexifica a noção em torno dos estudos de cultura visual e demonstra que a relação entre imagem e texto, revelada pela *picture*, pode nos dizer das diferentes questões culturais que orientam a produção imagética. Ao propor a não-disjunção entre imagem e texto (e também som), entendendo-os como elementos dotados de equilíbrio no binômio relacional que os opera, Mitchell (2017, p. 186) considera que “a visão é tão importante quanto a linguagem na mediação de relações sociais sem ser, no entanto, redutível à linguagem, ao ‘signo’ ou ao discurso”.

Esta noção parcimoniosa que posiciona de maneira equânime os polos imagem e texto congrega com o pensamento central do autor de que as misturas visuais e verbais que imperam nos meios levam à premissa de que “todos os meios são mistos, combinando diferentes códigos, convenções discursivas, canais e modos sensoriais e cognitivos” (MITCHELL, 2009, p. 88). Mitchell (2009) defende o composto imagem/texto como elemento comprobatório desta verdade da impossibilidade da pureza dos meios e oferece-o como ferramenta para abrir a heterogeneidade dos meios e das representações. Para o autor, o emprego da barra tipográfica diagonal indica “uma lacuna problemática, cisma ou quebra na representação” (MITCHELL, 2009, p. 84). Assim, “a imagem/texto não é método nem garantia de descobertas históricas; parece mais uma abertura na representação, um lugar onde a história poderia escapar pelas brechas” (MITCHELL, 2009, p. 96). Dessa forma, “A relação imagem/texto não é uma simples questão técnica, mas funciona como a sede de um conflito, um nexos em que os antagonismos políticos, institucionais e sociais entram em jogo na materialidade da representação” (MITCHELL, 2009, p. 85).

Quando trazemos para o centro do debate uma definição em torno das *pictures* e os sentidos evocados pelo composto imagem/texto, pretendemos esclarecer a

operacionalização que será adotada neste trabalho. Reconhecemos que as imagens assumiram lugares de proeminência na investigação acadêmica ao longo dos anos. Seja pela observância da História da Arte, seja por disciplinas que em momentos subsequentes dedicaram-se ao potencial das imagens, elas foram tomadas como objeto científico e permearam as diretrizes de diversos campos. Na Antropologia Visual, na Sociologia Visual, na Psicologia cognitivista, por exemplo, há investigações centradas na relevância da visualidade, do visível e da visão. No entanto, para a maior parte das investigações, existem porções específicas onde a imagem demanda análises pormenorizadas, tais como na arquitetura, nas peças publicitárias, nos objetos gráficos, no cinema, na pintura de diferentes épocas, e até nos materiais matemáticos, embalagens comerciais e produtos de medicina (MENEZES, 2003).

O leque de lugares para se debruçar sobre as imagens é bastante amplo, mas, a nosso ver, geralmente exclui um *locus* singular: a televisão. As vertentes teórico-metodológicas dos diferentes campos por vezes não contemplam a complexidade do composto imagem/texto produzido pela TV como um espaço merecedor de investigações profundas. Como se a imagem televisiva não coubesse às frentes metodológicas existentes ou não fosse digna de ser considerada para estudos. No que se convencionou denominar de manifesto da História Nova, por exemplo, Jacques Le Goff e Pierre Nora desenvolveram três volumes para tratar dos novos objetos e questões, bem como novas formas de abordagem para as problemáticas sociais que incluem brevemente cinema e arte – não a televisão.

A abertura que encontramos nesse conjunto de instrumentais trazidos pelos estudos de cultura visual permite atentar-nos à televisão e sua complexidade sem desconsiderar seus elementos constitutivos, tais como os recursos de imagem e som a servir para determinadas funções ao texto televisivo (ou seja, o estilo televisivo, que será tratado mais adiante).

Em síntese, o objetivo de uma investigação em cultura visual é investigar a interação entre representações visuais e verbais, ou as relações imagem/texto, em uma variedade de meios e articulá-las em torno a questões relativas ao poder, ao valor e ao interesse humano, histórico e social (ROCHA, 2017, p. 300)

Já amparados no empenho epistemológico de reorientar nossas análises em função de um arcabouço teórico condizente com a conformação histórico-cultural de nossa região, fomos também conduzidos a buscar aportes para a conformação de um método e

a construção de uma metodologia capazes de nos orientar perante o objeto sem, no entanto, aprisioná-lo a teorizações preliminares ou dotá-lo de significações prévias. Passamos, desse modo, a “ler imagens” de uma maneira a considerar suas peculiaridades, seus intentos, suas manifestações, tendências, anseios e demandas a partir delas mesmas para, em momento seguinte, equacionar tais perspectivas ao contexto social que as fundamenta e lhes confere condições de existência. Deixamo-nos ser beijados, metaforicamente, pelas *pictures* televisivas.

A imbricada relação dialógica, permanente e inquebrantável entre televisão e contexto cultural condiciona a emergência de regimes de visualidade que demandam atenção por parte dos sujeitos investigadores interessados em compreender a dinâmica de circularidade das *pictures*. Estes regimes são gerados por uma lógica de mútua afetação, implicando conhecer como certos meios podem reverberar regimes já consagrados ou ainda investir em mecanismos que deem margem para novas concepções visuais – por exemplo, novos regimes de visualidade para representar uma religiosidade e seus preceitos.

Se até agora vimos o quanto nossa história é marcada por lutas que, travadas contra as imagens, acabaram representando uma luta contra nossa própria existência e identidade, sabíamos que não seria fácil a formação de uma trilha metodológica capaz de lidar com as agruras da imagem sem, no entanto, significar modulação pré-estabelecida. Como não tememos as imagens e seus desafios, fomos então desafiados a combinar teorias, percursos e conceitos para formar o panorama metodológico de nosso *mapa noturno*. Não bastassem o “problema América Latina” e o “problema-imagem”, tínhamos ainda o “problema metodológico”, que vem desenhado no próximo capítulo!

## CAPÍTULO 3

### DELIMITAÇÕES DA PESQUISA

#### Apresentação do percurso metodológico, operadores, *corpus* e categorias analíticas

*No capítulo anterior*, vimos o debate sobre o campo dos estudos de cultura visual e justificamos teoricamente nossa adesão a este campo como proposta de investir sobre as imagens televisivas a partir de uma visada que congregue a especificidade do meio (WILLIAMS, 2016) com as potencialidades analíticas da imagem e do texto. A partir dos desafios que esta tarefa nos impõe, viemos nos utilizando na forma de empréstimo da metáfora cunhada por Jesús Martín-Barbero para se referir ao modo de construção metodológica e aos entraves implicados nesta dinâmica. Quando Martín-Barbero (1987) propõe que a travessia da comunicação a partir do popular é uma tarefa árdua que envolve passos cambiantes e caminhos incertos, o autor reconhece a dificuldade de estabelecer os procedimentos epistêmico-metodológicos e, por isso, vale-se da metáfora do *mapa noturno* (MARTÍN-BARBERO, 2004) como ferramenta operacional para justificar a preocupação com a construção de um novo caminho que admita a inserção do popular-massivo na história, a partir das dinâmicas de recuperação, deformação, cumplicidade, réplica e resistência que ajudam a entender os conflitos do processo.

Um ‘mapa noturno’ que nos permite ao mesmo tempo assumir a pluralidade de que se fazem esses usos e estabelecer articulações entre as operações – de retirada, rejeição, assimilação, reformulação, redesenho –, as matrizes – de classe, de território, etnia, religião, sexo, idade –, os espaços – o habitat, a fábrica, o bairro, a prisão e a mídia – micro como o gravador ou a fotografia, meso como o disco ou o livro, macro como a imprensa, rádio ou TV<sup>51</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 135)

Diante da especificidade de nosso objeto cultural, neste capítulo apresentamos a proposta metodológica para a análise das chamadas “telenovelas espíritas”. Trata-se, em alguma medida, dos caminhos noturnos que escolhemos assumir para lidar com o “problema” telenovela. A apresentação da metodologia está aqui organizada de modo a

---

<sup>51</sup> Do original: Un ‘mapa nocturno’ que nos permita a la vez asumir la pluralidad de que están hechos estos usos y establecer articulaciones entre las *operaciones* – de repliegue, de rechazo, de asimilación, de refuncionalización, de rediseño –, las *matrices* – de clase, de territorio, de etnia, de religión, de sexo, de edad –, los *espacios* – el hábitat, la fábrica, el barrio, la cárcel, y los *medios* – micro como la grabadora o la fotografía, meso como el disco o el libro, macro la prensa, la radio o la TV.

manter a linearidade do raciocínio científico adotado pela pesquisa, mas ressaltamos que o movimento investigativo é resultado de um processo reflexivo possibilitado pelas leituras e descobertas advindas com os materiais que integraram os dois primeiros capítulos deste trabalho. Não fossem as reuniões no Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT, liderado pela professora Simone Rocha, os passos seguidos certamente não teriam a precisão e rigor que a abertura a um novo método nos proporcionaram. Além disso, os intentos epistemológicos e metodológicos aqui apresentados refletem esforços traçados pelo Grupo de Pesquisa ao longo dos últimos anos, num processo de permanentes buscas, tentativas, erros e ajustes na construção do pensamento científico para a análise audiovisual.

Dito de forma sintética: este capítulo, mais do que a apresentação dos procedimentos metodológicos, é um desdobramento das questões de natureza epistemológica traçadas nas páginas anteriores e debatidas em torno da importância da imagem na cultura latino-americana, resultado direto do movimento de pesquisa orquestrado pelo nosso Grupo de Pesquisa na última década de trabalhos e estudos. À procura de ferramentas operacionais adequadas para lidar com a imagem da televisão sem aprisioná-la a pré-concepções que reduzem o meio a “lugar de manipulação”, “espaço ausente de cultura” ou “ultrapassado”, partimos para um caminho em que a guinada epistemológica nos motivou a estabelecer rumos para a investigação com base na contribuição de outros campos, mas sem abandonar a particularidade do meio televisivo.

A seguir, o primeiro item contém os arranjos metodológicos adotados, tendo a televisualidade como norteador. Em seguida, apresentamos as justificativas para a seleção do objeto e das referidas telenovelas estudadas. Por fim, argumentamos quanto à coleta dos eventos narrativos e de que maneira este artifício contribui para as pesquisas em telenovelas.

### **3.1. Delimitação do percurso metodológico: análise da televisualidade**

Os avanços das pesquisas sobre televisão são notórios no ambiente acadêmico quando consideramos a diversidade de abordagens e metodologias empregadas para os estudos do meio televisivo. Muitos esforços vêm sendo empreendidos para desenvolver procedimentos analíticos capazes de contemplar as singularidades da TV e suas especificidades constitutivas. Como é historicamente um meio proeminente na sociedade brasileira, a televisão foi alvo tanto de ataques quanto de elogios ao longo das sete décadas

de existência no país. As investigações passaram por patamares que, em alguma medida, acompanham a própria história evolutiva da televisão no Brasil. De investidas oriundas na Análise do Discurso, na Semiótica, na Análise Fílmica, podemos identificar avanços no percurso metodológico sobre as materialidades,

Contudo, embora tenha havido avanços, vislumbramos um longo caminho a ser trilhado de modo a evitar alguns juízos e algumas abordagens generalistas, que tomam o meio como forma cultural a partir de visadas exclusivamente sociológicas, históricas ou econômicas, negligenciando as particularidades que envolvem o estilo, a narrativa, a recepção, o consumo e as relações que cada gênero televisivo e seus distintos produtos estabelecem com o contexto no qual foi produzido (ROCHA, 2019, p. 13)

A análise da televisualidade é um procedimento que busca responder a este imperativo de contemplar as particularidades do meio televisivo sem negligenciar as aberturas histórico-culturais que a materialidade revela. De acordo com Rocha (2019), a televisualidade congrega as contribuições advindas da noção de visualidade (MITCHELL, 2005, 2009) às ferramentas operacionais propostas pelo estilo televisivo (BUTLER, 2010). Desenvolvida para estabelecer formas de aplicações metodológicas que se relacionem à especificidade do meio televisivo (WILLIAMS, 2016) e considerem a televisão como uma materialidade culturalmente situada, a televisualidade combina o arcabouço dos estudos visuais com as práticas socioculturais e o faz levando em conta a singular posição que a TV assume em nossa sociedade, reverberando em modos de organização social, em práticas cotidianas, em demandas mercadológicas, dentre outras.

A combinação de visualidade a estilo televisivo proposta pela televisualidade sinaliza para a premissa de que não existem meios puramente visuais e as “misturas específicas de funções de signo que fazem um meio ser o que é” (MITCHELL, 2005, p. 11) são dotadas a partir das combinações e particularidades na constituição de cada meio. É dessa sinergia entre imagem e som, entre dimensão verbal e porção audiovisual, que buscamos sedimentar um caminho metodológico em que, partindo da cultura visual, se possa “investigar a interação entre as representações visuais e verbais, ou as relações imagem/texto, em uma variedade de meios e articulá-las em torno de questões relativas ao poder, ao valor e ao interesse humano, histórico e social” (ROCHA, 2017, p. 300).

Se as contribuições dos estudos de cultura visual já foram traçadas no capítulo anterior, aqui nos dedicamos a mostrar como a televisualidade emerge como possibilidade investigativa. Rocha (2016, 2017, 2018, 2019) é quem propõe a televisualidade a partir



das contribuições interdisciplinares que nos ajudam a transpor o muro erguido pelos dogmatismos de certas ciências e restringem a imagem a concepções que por vezes não consideram os atos de ver constituídos a partir do cotidiano e das interações. Para a autora,

Televisualidade é um construto relevante na medida em que nos conduz a percepção dos modos como os textos televisivos dão a ver as questões tecidas e vividas no terreno da política e da cultura. A televisualidade nos conduz a ver o que está fora do texto a partir da análise do que está dentro dele. Ela nos adverte para “duvidarmos” das *pictures*, para exigirmos dessas materialidades de modo a perceber os atravessamentos e o que precisa ser “sacudido” nos inúmeros processos de familiaridade e naturalização. (ROCHA, 2016, p. 186)

Interessam-nos diretamente as experiências culturais oferecidas pelos regimes de visualidade da televisão e, por isso, sabemos que “falar em televisualidade é ter em conta que a TV possui regimes de visualidade que se configuram se se consideram as características materiais e imateriais do dispositivo” (ROCHA, 2017, p. 301). Cientes destas dimensões, convocar a televisualidade a partir de sua proposta de leitura complexa da televisão (ROCHA, 2016) é formatar um arcabouço investigativo em que a dimensão formal e a dimensão cultural se veem atravessadas, partindo sempre das materialidades televisivas e das manifestações dos recursos de imagem e som na construção da peça audiovisual. A essa combinação entre imagem e som damos o nome de estilo televisivo.

O estilo televisivo ao qual nos referimos nesta pesquisa toma por empréstimo todo o arcabouço teórico-metodológico proposto por Jeremy Butler (2010) que, por sua vez, ancorou-se em David Bordwell e suas concepções sobre o estilo cinematográfico para tecer suas considerações. Para Bordwell (2008, p. 17), o estilo diz de um “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” a ponto de, na visão do pesquisador, “por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha” (BORDWELL, 2008, p. 21).

Historicamente, as distintas concepções em torno do meio televisivo e sua formação estética gravitam na dubiedade que “é sempre caracterizada por extremos: ou é um ‘vácuo estilístico’ ou é visualmente excessiva” (CARVALHO, VALLE, 2019, p. 5). Mas, em nossa concepção, queremos arregimentar uma proposta metodológica que requer cuidados para não cair em armadilhas da área ou propor caminhos inviáveis. A solução que pensamos viável é, ao observar o texto televisivo, sermos capazes de captar as fissuras

socioculturais que escapam pelo composto imagem/texto e, a nosso ver, podem ser estudados a partir do estilo televisivo como ferramenta metodológica.

### **3.2. Delimitação das ferramentas metodológicas: o estilo televisivo**

Um dos principais esforços por buscar novas frentes investigativas abertas à especificidade da televisão e suas condições de existência diz do empenho por superar contribuições nas quais o engenho e o emprego de recursos técnicos sejam desconsiderados quanto à sua intencionalidade, haja vista sua vinculação ao modelo clássico hollywoodiano e sua pretensa transparência, sua intenção de fazer crer que a história conta por si só. Se entendemos a televisão como uma importante mediação, “o que se produz na televisão não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver” (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 20), estes *modos de ver* que agenciam a maneira como nos relacionamos com o audiovisual. O que é posto em cena pelo sistema de imagens pode revelar estruturas de imaginário social, “espaços e objetos que ‘postos em imagem’ produzem atmosferas e climas dramáticos identificadores e projetores” (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 35). Esta “posta em imagem” é o que nos motiva a pensar no estilo televisivo como ferramenta operacional para a TV.

A dimensão do estilo televisivo foi historicamente uma das mais minimizadas dentro dos estudos do campo, de modo que Butler (2010) identifica a origem do problema na tese que caracterizava televisão como transmissão, tal qual um automóvel, uma motocicleta, por exemplo. Esta concepção, defendida por acadêmicos e críticos de cinema como Rudolf Arnheim, levou Butler (2010) a questionar o lugar do meio e as definições que sempre lhe foram relegadas. Quando o assunto é televisão, não são poucos os que se arvoram por reforçar este pensamento que somente é capaz de reconhecer atributos negativos ao meio. “O único comentário quanto ao estilo de televisão é negativo – atributos da imagem pequena e em preto e branco, de alto contraste e do som monoaural primitivo”<sup>52</sup> (BUTLER, 2010, p. 2) eram algumas das críticas sinalizadas às primeiras fases do meio e, em alguma medida e com adaptações, permanecem vitalizadas nas falas condenatórias contra a TV. Outras consequências desta visão que também são ponderadas

---

<sup>52</sup> Do original: “The only notice paid to television style is negative – attributes of the small, high-contrast, black-and-white image and the primitive, monaural sound”.

por Butler (2010) é o caminho das pesquisas, preferindo a recepção das transmissões que as transmissões por si mesmas, já que estas não gozavam de prestígio nem eram capazes de carregar sentidos, segundo as interpretações dadas ao meio.

Alinhamo-nos a Butler (2010) na busca por um lugar próprio para a televisão, que reconheça e demonstre interesse por suas particularidades, ao mesmo tempo em que admite seus antecedentes e dialogias com outros meios. Por isso mesmo o autor propõe passos para captar a “superfície de percepção”, como diz Bordwell, que podem se endereçar aos estudos midiáticos em geral. O pesquisador desenvolve os seguintes passos:

#### (A) DESCRIÇÃO

Amparando-se na semiótica como um campo auxiliar, Butler (2010) estabelece que esta é a etapa primordial para o trabalho de investigação, posto que só é possível discutir e problematizar o estilo quando primeiramente somos capazes de descrevê-lo. “Descrever estilo exige que o analista tenha um entendimento bem definido do que é estilo e como funciona na televisão”<sup>53</sup> (BUTLER, 2010, p. 4). Uma das ferramentas que o autor sugere é a estilometria para quantificação de padrões estilísticos nas obras. Para captar o estilo, é preciso proceder a uma “engenharia invertida”, algo que Butler empresta de Bordwell, Thompson e Salt em seus estudos para nos orientar a impor no processo de desconstrução das peças audiovisuais a mesma atenção que os criadores investiram sobre os elementos estilísticos na hora de construir as obras, tais como fotografia, montagem, iluminação, enquadramentos, trilhas. De todo modo, o autor reconhece que a descrição inicia a etapa de interpretação, pois ela não pode servir como mera replicação da materialidade. “O profissional do estilo deve explorar a cultura de produção de uma época específica para entender as convenções estilísticas e, portanto, é razoável que nós, como profissionais do estilo, empregemos termos enraizados nessa cultura”<sup>54</sup> (BUTLER, 2010, p. 10).

---

<sup>53</sup> Do original: “Describing style requires the analyst to hew to a well-defined understanding of what style is and how it functions in television”.

<sup>54</sup> Do original: “The stylistician must tap into the production culture of a particular time in order to understand stylistic conventions and thus it is reasonable that we, as stylisticians, employ terms rooted in that culture”.

## (B) ANÁLISE ESTILÍSTICA

Partindo da teoria funcional do estilo, de Noël Carroll, Butler propõe que a análise estilística identifique quais elementos exercem funcionalidades dentro do texto televisivo. Enquanto a descrição reconhece e aponta para os elementos, a análise funcional quer se ater aos componentes estilísticos e suas relações que sirvam aos intentos da obra.

Além de Carroll, outro importante nome dos estudos cinematográficos desponta nas influências que Butler transpôs aos estudos de televisão: David Bordwell. A partir desta influência, Butler retoma que o estilo pode exercer as seguintes funcionalidades: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, saudar/interpelar, diferenciar e significar ao vivo. As quatro primeiras advêm do trabalho de Bordwell para o cinema, enquanto as quatro últimas tratam das singularidades que Butler aponta para a TV e suas funcionalidades próprias e distintivas do meio, tais como a propaganda e o documentário, por exemplo. As funções podem ser assim entendidas:

- Denotar – apresentação dos personagens, suas motivações e diálogos;
- Expressar – as emoções que o estilo pode provocar sobre o espectador, podendo tanto o estilo expressar emoções (a iluminação expressa nostalgia) quanto causar emoções (a montagem me deixa confuso);
- Simbolizar – produzir significados conceituais mais abstratos. Assim, o estilo pode simbolizar sentidos, como transparência, humildade, racionalidade, entre tantos outros, constituindo-se numa espécie de metaforização;
- Decorar – é o uso do estilo pelo estilo, sem pretensões denotativas, expressivas ou simbólicas. É também chamado de estilo excessivo, maneirismo, narração paramétrica;
- Persuadir – a construção do estilo como método de convencimento/compra de um produto;
- Saudar/interpelar – a partir da teoria da ideologia e do sujeito de Louis Althusser, trata-se do chamamento permanente do meio para nos posicionar como sujeitos de uma sociedade. Diferentemente da experiência de assistência no cinema, a televisão disputa o direcionamento de nossa atenção com uma miríade de outras demandas cotidianas e distrações, de maneira que esta função é primordial na condução do relacionamento entre o meio e o público. Vinhetas e mudanças de

trilha, por exemplo, são recursos estilísticos que exercem a interpelação e convocam o espectador ao contato com a materialidade televisiva;

- Diferenciar – trata-se das marcas estilísticas que servem à distinção entre programas de um mesmo gênero. Numa comparação com a publicidade, Butler alude que a mesma premissa empregada para distinguir *Coca-Cola* de *Pepsi* deve ser utilizada na diferenciação entre atrações televisivas (por exemplo: uma atração apela a ritmos mais acelerados de montagem que a outra, emprega iluminação mais escura que a outra);
- Significar ao vivo – sentido de imediaticidade que, diferente das concepções que apostam em certas marcas estilísticas como ausência de estilo (grau zero de estilo), para Butler melhor dizem de um conjunto de códigos e técnicas convencionalizadas que indicam a instantaneidade do meio – mesmo quando a emissão não é ao vivo.

Numa proposta de sintetização, Butler (2010, p. 15) define estilo como

[...] qualquer padronização de técnica de imagem-som que tenha uma função dentro do texto da televisão. Portanto, rejeito a definição de estilo como a marca do gênio individual em um texto (embora certamente os gênios criem elementos de televisão) ou como um floreio de alguma forma colocado em camadas no topo da narrativa (embora algum estilo seja decorativo). Um programa não precisa de gênios ou floreios para ter estilo, [...] todos os textos de televisão contêm estilo. O estilo é sua textura, sua superfície, a teia que une os significantes e por meio da qual seus significados são comunicados.<sup>55</sup>

### (C) DIMENSÃO AVALIATIVA

Para o autor, este é um segmento problemático nos estudos do meio, pois não estão estabelecidos métodos coerentes para se julgar a dimensão avaliativa da TV, o que acaba por reduzir a questão a valorações estéticas que não gozam de padrões e códigos estabelecidos, tais como categorizações de “belo”, “elegante”, “visão artística”, por

---

<sup>55</sup> Do original: [...] *any* patterning of sound-image technique that serves a function within the television text. I thereby reject the definition of style as the mark of the individual genius on a text (although certainly geniuses create elements of television) or as a flourish somehow layered on top of the narrative (although some style is decorative). A program does not need geniuses or flourishes in order to possess style [...] *all television texts contain style*. Style is their texture, their surface, the web that holds together the signifiers and through which their signifieds are communicated.

exemplo. A negligência desta dimensão levou Butler a não desenvolver a avaliação, passo este que também não apresentaremos<sup>56</sup>.

#### (D) DIMENSÃO HISTÓRICA

O estilo existe na interseção de códigos econômicos, tecnológicos, industriais, semióticos e estéticos, de modo que cada um destes elementos tem sua própria evolução histórica. Ao partir de David Bordwell (2008), Butler (2010) afirma como em determinados contextos as obras produzem certos efeitos. Além disso, traz também contribuições que Bordwell toma de empréstimo da psicologia cognitiva para tratar de esquemas e explicitar como práticas produtivas se tornam dinâmicas rotineiras que se firmam como guias para os produtores. Entendendo esquemas como dispositivos de rotina que resolvem problemas de produção, eles podem ser replicados, modificados ou rejeitados na prática, mas são vistos como provedores de soluções para problemas da manufatura audiovisual (esquema problema/solução). Funciona da seguinte maneira: durante uma certa época, em certos lugares e sob determinadas condições de produção, um aspecto da produção tende a ser equacionado de forma quase institucionalizada pelos produtores.

Butler reconhece que seu modelo em muito é devedor a David Bordwell e declara que a construção de uma poética televisiva deve necessariamente discutir esquemas, bem como suas funções e significados. A partir de um recuo cronológico em programas de um mesmo gênero, a proposta é identificar como tais esquemas emergem para lidar com os problemas narrativos. Nesta tese, o foco recai sobre a espiritualidade como temática abordada nas telenovelas espíritas ao longo de três décadas de produção ficcional e, por esta razão, um dos objetivos secundários é, partindo das camadas estilísticas, ser capaz de identificar os esquemas aplicados para as narrativas melodramáticas “do outro mundo”. Para Butler (2010, p. 29), esquema estilístico é “[...] a padronização de técnicas, as relações sintagmáticas e paradigmáticas de um elemento com outros elementos dentro

---

<sup>56</sup> Rocha (2019) tem levantado esforços para avançar sobre esta etapa, já apresentando resultados quanto a este propósito.

de um sistema textual. Apenas essas relações geram significado”<sup>57</sup>. Em suas análises, o autor operacionaliza os esquemas a partir do espaço, do tempo e do som.

### **3.3. Delimitação do objeto: as telenovelas espíritas como subgênero melodramático**

Ao longo dos capítulos subsequentes de análise, você poderá observar que empregamos a nomenclatura “telenovelas espíritas”, já por nós assumida em inúmeros trabalhos nos últimos anos (ROCHA, MEIGRE, 2017; SILVA, 2017; SILVA, 2018a,b,c; SILVA, 2019a,b; SILVA, 2020; SILVA, 2021a,b,c; SILVA, 2022) para se referir ao objeto de investigação desta tese. Partimos do pressuposto que situa o gênero televisivo como estratégia de comunicabilidade (MARTÍN-BARBERO, 1992, 2002, 2013), que não está definido somente por sua dimensão textual, como se se tratasse de uma condição inerente ao texto, mas sim na perspectiva de uma circularidade que reconhece as competências comunicativas dos espectadores e as interpretações quanto ao produto. Para Martín-Barbero (2013, p. 303), “um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim, *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência”.

A investida de Martín-Barbero reposicionou o lugar da comunicação em relação à cultura e, na proposta do autor, a leitura dos textos midiáticos deve ser orientada a partir de estratégias de comunicabilidade que combinam elementos estruturantes do texto, mas também e principalmente, aspectos que transpassam a materialidade textual. Chamar de telenovelas espíritas, por exemplo, um grupo de produções ficcionais brasileiras envolve não apenas os sentidos simbólicos produzidos pelo texto dramático, mas a circularidade em torno do produto tecida em função das definições dadas pelos críticos de TV, pela audiência, pelos sites especializados, pelas páginas oficiais das tramas. Aqui também partilhamos da visão de Lopes (2009, p. 29) quando a pesquisadora classifica que “a novela é tão vista quanto falada” e justamente estas conversações vitalizam o gênero na cotidianidade das interrelações. O espaço da crítica televisiva especializada é uma destas instâncias, bem como os sites noticiosos, os comentários da audiência em grupos de redes sociais, dentre tantos outros lugares de circulação de mensagens. É assim que entendemos o melodrama sendo lido a partir do funcionamento social de seus relatos

---

<sup>57</sup> Do original: “[...] the *patterning* of techniques, the syntagmatic and paradigmatic relationships of one element to other elements within a textual system. Only these relationships generate meaning”.

e sua capacidade de adaptação (MARTÍN-BARBERO, 1987), que aqui pode ser situada na perspectiva histórico-temporal da investigação das telenovelas.

A proposta desta tese, portanto, é investir a partir do campo comunicacional numa análise sobre tramas que trazem ao centro das narrativas as crenças espiritualistas e fizeram emergir uma categoria na produção ficcional que venho entendendo como um novo subgênero de telenovelas: as telenovelas espíritas. No ambiente científico, o tema do espiritualismo povoa inúmeras investigações das mais variadas correntes teóricas, e o espiritismo especificamente também já recebeu atenção de diversos pesquisadores da sociologia (ARRIBAS, 2010), da antropologia (LEWGOY, 2000), da psicologia (ALBUQUERQUE, 2013) e mesmo dentro da Comunicação há investimentos sobre a área. No banco de Teses e Dissertações da CAPES, após inúmeras buscas intercaladas com os termos “telenovela”, “espiritismo”, “espiritualismo”, adotando-os separados e também mesclados, uma pequena lista de produções emerge, com textos vinculados a Semiótica e Multimeios, a Análise do Discurso ou ainda a Mídiação<sup>58</sup>. Além do diferencial metodológico que propomos, há também a distinção da empiria estudada, que, nestes trabalhos já existentes, não faz o movimento de recuo histórico tal qual nos valem neste texto, pois os trabalhos ou estudam uma única telenovela espírita (RITO, SILVA, 2010) ou realizam análises na maior parte das vezes descritivas dos fenômenos espiritualistas tratados nas obras (GARCIA JUNIOR, NASCIMENTO, 2015; GARCIA JUNIOR, NASCIMENTO, 2016), o que nos parece um procedimento que escapa à alçada do comunicacional.

Junqueira e Tondato (2009) realizaram uma varredura sobre as telenovelas brasileiras e a presença das religiosidades nas ficções nacionais. Os autores identificaram as diferentes religiosidades presentes nas telenovelas brasileiras e apontaram o catolicismo, devido às questões históricas e culturais de formação do Brasil, como a religião preponderante em quase a totalidade dos objetos investigados no recuo histórico que promoveram. Entretanto, identificaram que, com o passar das décadas, as temáticas religiosas foram se pulverizando e a “religião oficial” cedeu lugar ou ao menos passou a

---

<sup>58</sup> Na Comunicação, aparecem 6 trabalhos, vinculados a Semiótica e Multimeios. Nenhum deles, porém, estuda as três telenovelas aqui elencadas. Disponível em <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses>. Acesso em 18 junho de 2022.



conviver com outras crenças representadas no audiovisual. Se nas primeiras décadas de produção ficcional via-se uma forte dominação católica,

[...] nos anos 1990, ao contrário, as abordagens das crenças são as mais diferentes possíveis, abrangendo um amplo leque que vai do vampirismo até a ufologia, passando pelo espiritismo, este último contando com algumas novelas que lhe foram inteiramente dedicadas. (JUNQUEIRA, TONDATO, 2009, p. 188)

Este percurso quanto ao estado da arte serviu para nos mostrar a proeminência do tema relacionado ao espiritismo na ficção e motivou as etapas seguintes. Para selecionar a efetiva composição do quadro de telenovelas estudadas, procedemos a um movimento de coleta de críticas televisivas que apontassem para as obras em que a presença do espiritismo fosse uma demarcação distintiva e onde havia uma sinalização para a ideia de “novela espírita” como mote central.

Em termos práticos, executamos como primeiro procedimento de pesquisa a inserção da nomenclatura “novela espírita” em sites de buscas e avaliamos em quais portais esta terminologia aparecia. No total, foram 12 listas consultadas – material produzido por diferentes jornalistas pertencentes a variados veículos de comunicação – tais como *Veja*, *Folha de S. Paulo*, *IstoÉ*, *Zero Hora*, e também listas disponibilizadas em canais de comentadores de telenovelas no Youtube, a fim de captar a circularidade sobre este subgênero.

Dentre os materiais visitados, consultamos a seguinte listagem de reportagens e sites nos quais havia a ocorrência “novela espírita” em seus conteúdos – conforme indicado no Quadro 1. Vale ressaltar que os materiais foram escolhidos à medida que apareciam como resultado de pesquisa, sem levar em conta a procedência, as diretrizes editoriais ou outros fatores jornalísticos que possam justificar a adesão destas peças. Esta decisão de recolher conteúdos avulsos na primeira fase da pesquisa empírica pretendia apontar para a condição de diversidade do tema em distintos portais e o quanto o assunto era abordado por grupos variados de comunicação midiática.

**Quadro 1** – Listas de sites e vídeos consultados que citam as telenovelas espíritas

<b>Título do conteúdo</b>	<b>Link para acesso</b>	<b>Tipo do material</b>	<b>Veículo responsável</b>
“Relembre novelas que já abordaram temas espíritas, como reencarnação”	<a href="https://www.purepeople.com.br/noticia/relembre-novelas-com-tema-espirita-como-alto-astral-que-estreia-nesta-segunda_a29697/1">https://www.purepeople.com.br/noticia/relembre-novelas-com-tema-espirita-como-alto-astral-que-estreia-nesta-segunda_a29697/1</a>	Reportagem	Site Purepeople (Grupo Webedia)
13 provas que a Globo adora uma novela mística	<a href="https://vejasp.abril.com.br/blog/ligstamania/13-provas-que-a-globo-adora-uma-novela-mistica/">https://vejasp.abril.com.br/blog/ligstamania/13-provas-que-a-globo-adora-uma-novela-mistica/</a>	Reportagem	Veja São Paulo (Grupo Abril)
Relembre nove novelas que trataram do tema espiritismo, assim como <i>Espelho da Vida</i>	<a href="https://natelinha.uol.com.br/novelas/2018/09/13/relembre-nove-novelas-que-trataram-do-tema-espiritismo-assim-como-espelho-da-vida-119866.php">https://natelinha.uol.com.br/novelas/2018/09/13/relembre-nove-novelas-que-trataram-do-tema-espiritismo-assim-como-espelho-da-vida-119866.php</a>	Reportagem	Site NaTelinha (UOL)
Espiritismo na telinha: relembre novelas espíritas já exibidas na TV brasileira	<a href="https://www.clickgratis.com.br/virtual/televisao/novelas/espiritismo-na-telinha-relembre-novelas-espíritas-ja-exibidas-na-tv-brasileira/">https://www.clickgratis.com.br/virtual/televisao/novelas/espiritismo-na-telinha-relembre-novelas-espíritas-ja-exibidas-na-tv-brasileira/</a>	Reportagem	Site ClickGrátis (BMBraga)
Relembre 6 novelas com temática espírita	<a href="http://diariogaicho.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/03/relembre-seis-novelas-com-tematica-espirita-4727860.html">http://diariogaicho.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/03/relembre-seis-novelas-com-tematica-espirita-4727860.html</a>	Reportagem	Diário Gaúcho (Grupo RBS)
Lista de obras audiovisuais relacionadas a fenômenos espíritas	<a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_obras_audiovisuais_relacionadas_a_fen%C3%B4menos_esp%C3%ADritas#Telenovelas">https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_obras_audiovisuais_relacionadas_a_fen%C3%B4menos_esp%C3%ADritas#Telenovelas</a>	Site/pesquisa	Wikipédia (Fundação Wikimedia)
Top 10 novelas espíritas	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=SEv3dk5Dg0A">https://www.youtube.com/watch?v=SEv3dk5Dg0A</a>	Vídeo <sup>59</sup>	Canal Top Novelas (YouTube)

<sup>59</sup> Até o dia 10 de agosto de 2022, quando foi realizada a última consulta aos sites e vídeos que compõem esta lista, os vídeos contavam com os seguintes números de visualizações em seus respectivos canais:

- Top 10 novelas espíritas – Canal Top Novelas = 35.250 visualizações;
- 5 novelas espíritas que marcaram a teledramaturgia brasileira – Canal Melodramáticos = 36.600 visualizações;
- 5 melhores novelas espíritas da TV – Canal Novelando = 37.924 visualizações;
- Espiritismo nas novelas da Globo – Canal Noveiros = 11.989 visualizações;
- Novelas espíritas da Globo. Top 15 – Canal Fiquei Sabendo = 15.690 visualizações;
- Top 15 novelas espíritas; ordem cronológica – Canal Top Novelas = 6.532 visualizações.

5 novelas espíritas que marcaram a teledramaturgia brasileira	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RDd5ItQ1AmM">https://www.youtube.com/watch?v=RDd5ItQ1AmM</a>	Vídeo	Canal Melodramáticos (YouTube)
5 melhores novelas espíritas da TV	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yozxnxAnqPU">https://www.youtube.com/watch?v=yozxnxAnqPU</a>	Vídeo	Canal Novelando (YouTube)
Espiritismo nas novelas da Globo	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=CL9EqstGyZg">https://www.youtube.com/watch?v=CL9EqstGyZg</a>	Vídeo	Canal Noveleiros (YouTube)
Novelas espíritas da Globo – TOP 15	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=q1HGNMIFehg">https://www.youtube.com/watch?v=q1HGNMIFehg</a>	Vídeo	Canal Fiquei Sabendo (YouTube)
Top 15 novelas espíritas (ordem cronológica)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=kl1kppt0YO8">https://www.youtube.com/watch?v=kl1kppt0YO8</a>	Vídeo	Canal Top Novelas (YouTube)

Fonte: Elaborado pelo autor

Com base neste movimento, foi possível identificar uma recorrência na delimitação de quais produções ficcionais compõem o arcabouço de tramas sustentadas no espiritualismo como principal eixo construtor de suas narrativas e, mais detidamente, quais tramas apresentavam o espiritismo como mote, segundo a visão de jornalistas, comentadores de telenovelas, críticos e audiência. Ainda que não tenha sido foco deste trabalho, foi possível identificar a recorrente utilização dos termos “novela espírita” nos comentários dos sites e vídeos consultados, o que mostra a etiqueta de gênero que passou a caracterizar este conjunto de produções nacionais.

As novelas pontuadas pelas listas e consideradas para efeitos de investigação aparecem na listagem a seguir. Elas representam a quantificação das citações feitas pelos sites e vídeos do Quadro 1 e, num trabalho manual de assistência e revisão dos materiais, demarcamos quais tramas foram apontadas em cada lista e, somadas todas as listas, quantas vezes cada trama foi lembrada pelos diferentes comentadores do tema. Tem-se, a partir deste exercício, o resultado visto no Quadro 2.

---

Destacamos que a repetição do canal Top Novelas com a produção de duas listas não representou um impedimento para as análises, pois nosso intento era mensurar neste primeiro movimento a amplitude do tema e sua circularidade.

**Quadro 2** – As telenovelas espíritas presentes em listas na internet

<b>TELENOVELA</b>	<b>Número de citações</b>	<b>Porcentagem sobre o total de listas</b>	<b>Autoria da telenovela</b>	<b>Período de exibição<sup>60</sup></b>	<b>Total de capítulos</b>
Alma Gêmea	12	100%	Walcyr Carrasco	20/06/2005 a 11/03/2006	227
A Viagem ( <i>remake</i> )	11	91,6%	Ivani Ribeiro	11/04 a 22/10/1994	160
Anjo de Mim	10	83,3%	Walther Negrão	09/09/1996 a 28/03/1997	173
Escrito nas Estrelas	10	83,3%	Elizabeth Jhin	12/04 a 24/09/2010	143
Além do Tempo	9	75%	Elizabeth Jhin	13/07/2015 a 16/01/2016	161
Amor Eterno Amor	9	75%	Elizabeth Jhin	05/03 a 08/09/2012	161
O Profeta ( <i>remake</i> )	7	58,3%	Thelma Guedes e Duca Rachid	16/10/2006 a 11/05/2007	178
Alto Astral	6	50%	Daniel Ortiz	03/11/2014 a 09/05/2015	161
O Sexo dos Anjos	6	50%	Ivani Ribeiro	25/09/1989 a 09/03/1990	142
Espelho da Vida	4	33,3%	Elizabeth Jhin	25/09/2018 a 01/04/2019	160

---

<sup>60</sup> Consideramos apenas o ano da exibição original de cada telenovela. Algumas destas obras já contaram com reprises na televisão, mas preferimos identificar somente o ano da primeira ocorrência de cada telenovela na TV.

A Viagem (TV Tupi)	4	33,3%	Ivani Ribeiro	01/10/1975 a 26/03/1976	153
Sétimo Sentido	4	33,3%	Janete Clair	29/03 a 08/10/1982	166
Somos Todos Irmãos	3	25%	Benedito Ruy Barbosa	02/05 a 24/10/1966	151
O Terceiro Pecado	3	25%	Ivani Ribeiro	12/02 a 06/07/1968	126
O Profeta (TV Tupi)	3	25%	Ivani Ribeiro	24/10/1977 a 29/04/1978	161
Páginas da Vida	3	25%	Manoel Carlos	10/07/2006 a 02/03/2007	203
O Astro	2	16,6%	Janete Clair	06/12/1977 a 08/07/1978	186
Amor à Vida	2	16,6%	Walcyr Carrasco	20/05/2013 a 31/01/2014	213
Joia Rara	1	8,3%	Thelma Guedes e Duca Rachid	16/09/2013 a 04/04/2014	173
De Quina pra Lua	1	8,3%	Alcides Nogueira	21/10/1985 a 25/04/1986	164

Fonte: Elaborado pelo autor<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Ainda que não tenha recebido qualquer menção nas listas coletadas, destaco a telenovela *Renúncia*, produzida pela Bandeirantes em 1982. A trama, adaptada do romance mediúnico homônimo de Francisco Cândido Xavier, era assinada por Geraldo Vietri, mas foi levada ao ar somente por 12 dias e retirada da grade de programação sem explicações por parte da emissora (provavelmente a razão pelo esquecimento da obra, inconclusa).

A partir da coleta das 12 listas, podemos notar que somente *Alma Gêmea* foi lembrada entre todos os comentadores em suas recapitulações sobre o subgênero das telenovelas espíritas, seguida pelo remake de *A Viagem*, que não foi citada em apenas uma lista, e finalizando o pódio estão *Anjo de Mim* e *Escrito nas Estrelas*, com 10 citações cada. Entre as mais citadas, chama atenção o fato de que todas elas são de autorias distintas, o que reforça a tese de pulverização da temática espírita na ficção; e também o fato de que são tramas dos anos 1990 para cá, quando já se pode falar numa solidificação do subgênero. Assim, tramas de décadas precedentes são menos acionadas quando o assunto emerge nas pautas listadas por reportagens, sites de críticos e comentadores de televisão na internet.

Deste universo empírico composto por vinte tramas, seria inviável e improfícuo um exercício de investigação detalhada sobre todas as produções ficcionais. Ainda que fosse possível a tarefa de se debruçar sobre dezenas de telenovelas, seria preciso desenvolver outro trabalho para efetivamente vasculhar a história ficcional brasileira e pontuar, para além das listas consultadas, onde mais estariam espalhados traços do espiritismo pela dramaturgia nacional. Diante destes entraves, nossa proposta para o estudo das telenovelas espíritas levou em conta alguns fatores determinantes na redução das obras a serem avaliadas, a partir de critérios bem delimitados.

Em primeiro lugar, era importante considerar obras produzidas nas três últimas décadas, a fim de abarcar a transformação nos procedimentos estilísticos em torno da espiritualidade na ficção nacional, desde que se identificou o que Junqueira e Tondato (2009) apontaram como a maior abertura a tramas religiosas que não se sustentavam apenas ou centralmente no catolicismo como princípio religioso norteador. Além disso, constatamos pelas listas apresentadas anteriormente que, quando o assunto envolvia rememoração das telenovelas espíritas, os comentadores, críticos e jornalistas citavam quase que integralmente as produções veiculadas dos anos 1990 em diante. Este período, portanto, nos pareceu o ideal para o início da demarcação das investigações relacionadas ao subgênero em questão.

Em segundo lugar, era relevante considerar produções de diferentes autores, a fim de evidenciar a pulverização da temática espírita na televisão brasileira e, assim, não demarcar a discussão como uma premissa de um único novelista e sua equipe de

produção. Combinando este objetivo com a consulta às listas, pudemos perceber que o topo do Quadro 2 nos atendia plenamente: tínhamos quatro telenovelas dos anos 1990 em diante, cada uma delas tendo sido criada por um autor ou uma autora diferentes. Assim, ficamos com *Alma Gêmea*, *A Viagem (remake)*, *Anjo de Mim* e *Escrito nas Estrelas* para uma possível composição do *corpus* analítico.

No entanto, destas tramas, duas delas eram da mesma década de produção (anos 1990 = *A Viagem* e *Anjo de Mim*), enquanto as outras décadas contavam, cada uma, com um exemplar de telenovela espírita no topo do Quadro 2. Procedemos, então, à escolha por *A Viagem* por se tratar de uma trama mais lembrada e ter vindo cronologicamente primeiro, descortinando um movimento subsequente de telenovelas espíritas. Outro movimento foi a decisão de substituir *Escrito nas Estrelas* por outra telenovela, o que justificamos da seguinte maneira: ainda que aparecesse no topo das listagens, *Escrito nas Estrelas* fora veiculada em 2010 e, por esta razão, estava cronologicamente próxima de *Alma Gêmea*. Para manter um padrão de distanciamento de uma década entre uma obra e outra, decidimos que *Além do Tempo* melhor atenderia tal requisito, pois fora exibida em 2015, exatamente dez anos após *Alma Gêmea* e vinte anos após *A Viagem*. A inclusão de *Além do Tempo* também mantinha o critério de diferenciação de autorias, já que a trama é de Elizabeth Jhin, mesma responsável por *Escrito nas Estrelas*. Atendidos e justificados todos estes procedimentos de seleção das obras, delimitamos que nossa tese se debruçaria sobre as seguintes telenovelas espíritas: *A Viagem* (1994), *Alma Gêmea* (2005-2006) e *Além do Tempo* (2015-2016).

*A Viagem* é uma telenovela escrita por Ivani Ribeiro, com colaboração de Solange Castro Neves, que foi originalmente levada ao ar pela TV Globo de 11 de abril a 22 de outubro de 1994, na faixa das 19 horas. A trama dirigida por Wolf Maya é um *remake* da telenovela homônima exibida pela TV Tupi entre 1 de outubro de 1975 e 27 de março de 1976. A obra narra a história de Alexandre (Guilherme Fontes), um jovem rebelde que se suicida na prisão após ser condenado por assassinato. Já no dito plano espiritual, dedica-se a interferir negativamente sobre a vida dos que lhe prejudicaram, atrapalhando a vida de Otávio Jordão (Antônio Fagundes) e sua relação amorosa com Diná (Christiane Torloni), que é irmã de Alexandre. A trama é declaradamente inspirada na doutrina espírita, a ponto de Ivani ter se reunido com Chico Xavier para buscar instruções precisas acerca da religião. Além de orientações e contatos esporádicos com o médium, contou

com a efetiva contribuição e trabalho de “assessoria espírita” do jornalista José Herculano Pires, um dos principais nomes do espiritismo brasileiro, que revisava capítulos e corrigia princípios doutrinários colocados pela autora no texto da telenovela (RIBEIRO, 2017). Tornou-se a trama de maior sucesso da faixa na década de 1990, reprisada duas vezes na sessão Vale a Pena Ver de Novo (em 1997 e em 2006), e também contando com duas reprises no canal Viva, uma em 2014 e outra entre dezembro de 2020 e julho de 2021.

*Alma Gêmea* é uma obra escrita por Walcyr Carrasco para a faixa das 18 horas da TV Globo, levada ao ar de 20 de junho de 2005 a 10 de março de 2006. Traz como eixo central a trama romântica de Luna (Liliana Castro) e Rafael (Eduardo Moscovis) que, após a morte precoce da moça, passa a viver isolado do mundo e cultivando rosas. Luna reencarna como Serena (Priscila Fantin), uma índia que presente ter uma missão para realizar em São Paulo, motivada por seu coração. O casal sofre diante das investidas de Cristina (Flávia Alessandra), que tenta a todo custo conquistar Rafael. A obra foi o maior sucesso da década na faixa, ultrapassando por várias vezes os índices de audiência das novelas inéditas, algo que também aconteceu quando da exibição no Vale a Pena Ver de Novo, em 2009. Atualmente, a telenovela está no ar em uma reprise no canal Viva<sup>62</sup> desde 31 de janeiro de 2022 e tem previsão de encerramento para outubro.

Por fim, *Além do Tempo* é uma das mais aclamadas tramas da novelista Elizabeth Jhin para a faixa das 18 horas da TV Globo, contando a história de amor entre Lívia (Aline Moraes) e Felipe (Rafael Cardoso) que, impedidos de se unirem no século XIX, reencarnam no século XXI e seguem na busca pela chance de viverem juntos. A trama trouxe uma abordagem considerada inédita ao se fragmentar em duas fases separadas por intervalo de 150 anos: a primeira, ambientada em 1850, e a segunda nos dias atuais, com a reencarnação de todos os personagens do século XIX em novas tramas para o resgate de faltas cometidas na vida passada. O formato foi considerado ousado pela crítica e a novela obteve satisfatórios índices de audiência para o horário.

Conhecidas as tramas, agora vamos adentrar ainda mais em seus universos ficcionais e delimitar o *corpus* empírico para as investigações desta tese.

---

<sup>62</sup> Disponível em <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/alma-gemea-estreia-no-canal-viva>. Acesso em 12 fev. 2021.



### 3.4. Delimitação do *corpus* empírico: os eventos narrativos e as categorias analíticas com base no espiritismo

As telenovelas são obras diárias que duram cerca de oito meses, o que equivale a 200 capítulos, em média. Seria improfícuo um estudo de toda esta amplitude. Por isso, concordamos com Pucci Jr (2014, p. 682) ao dizer que, para uma boa análise, “devem bastar os pontos que possam conter elementos para que se atinja o objetivo da investigação. Não ter em vista essa possibilidade é um dos motivos por que críticos que se propõem a analisar telenovelas se limitam, com frequência, a uma sinopse [...]”. Dessa maneira, buscaremos analisar o composto imagem/texto a partir das *pictures* televisivas (MITCHELL, 1994, 2005) de eventos narrativos sobre espiritismo.

Eventos narrativos são micro-histórias atreladas ao enredo central da trama que se estruturam em início-meio-fim e ocupam poucos capítulos (ROCHA, ALVES, OLIVEIRA, 2013; PALLOTTINI, 2012), tais como investigações, sequestros, mortes e reprodução de fatos históricos. A longevidade das obras ficcionais dificulta a seleção precisa de recortes para análise, muitas das vezes reduzindo o objeto a estudos que não contemplam a complexidade das tramas, por isso preferimos nos alinhar à noção operacional dos eventos narrativos como forma de solucionar este entrave nas pesquisas em telenovela.

Esses eventos compõem uma trama (ou uma subtrama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder etc. Um evento pode ou não durar vários capítulos e, em função das características do consumo de narrativas seriadas televisivas, necessitar do recurso da redundância (Thompson, 2003). Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente (ROCHA, ALVES, OLIVEIRA, 2016, p. 53)

Os eventos narrativos selecionados para a tese obedecem a este padrão, dado que todos eles contribuem para a conformação da temática central das obras e ajudam na condução narrativa das tramas, com eventos que chegam a se desenrolar por diversos capítulos. Buscamos eventos narrativos que primordialmente contassem com a presença dos protagonistas das tramas e tivessem impacto sobre os rumos narrativos e estilísticos das telenovelas. Nesse sentido, a seleção dos eventos levou em conta a morte dos

personagens protagonistas (mocinhos e vilões) e desdobramentos destas mortes para os rumos das obras analisadas. Outro fator preponderante neste caminho de escolhas, além de coletar eventos diretamente ligados ao núcleo central, foi capturar eventos em que núcleos secundários também se detivessem em torno do debate espiritualista e, dessa forma, nos ajudassem a refletir quanto aos potenciais efeitos produzidos nas tramas de maneira mais abrangente e não somente detida ao casal romântico. Coletamos eventos nos diversos segmentos das narrativas (início, meio e fim) e delimitamos o seguinte *corpus* de eventos narrativos para estudo, explicitado em detalhes no Quadro 3:

**Quadro 3** – Eventos narrativos componentes do *corpus* empírico

	<b>A VIAGEM</b>	<b>ALMA GÊMEA</b>	<b>ALÉM DO TEMPO</b>
<b>Início</b>	1. A morte de Alexandre e o despertar como espírito (caps. 39/40)	1. A morte de Luna e a reencarnação como Serena (caps. 1/2)	1. Lívia e Felipe morrem ao cair de um penhasco, após ataques de Pedro e Melissa (cap. 88)
<b>Meio</b>	2. Espírito de Alexandre aparece em reunião mediúnica, conduzida por Alberto (cap. 75)  3. A reação de Diná à morte de Otávio (cap. 91)  4. Espírito de Alexandre influi sobre Téo, que destrói o próprio apartamento (cap. 110)	2. Espírito de Guto aparece em reunião mediúnica conduzida por Julian (cap. 219)  3. O desequilíbrio de Agnes com a notícia da morte da filha Luna (cap. 02)  4. Alexandra esbraveja contra Vera e Julian tenta controlá-la (caps. 107-108)	2. Matheus tem sensações estranhas, faz desenhos de vidas passadas e se perturba (cap. 109/126)  3. Felipe conversa com Lívia e demonstra irritação sobre o futuro do casal (cap. 72)  4. Lívia e Pedro encontram Melissa e Felipe pela primeira vez e há lembranças da vida passada (cap. 95)
<b>Fim</b>	5. Diná e Otávio encerram a trama, caminhando juntos numa gruta (cap. 167)	5. Serena e Rafael morrem, vão para o plano espiritual e lembram vidas passadas (cap. 227)	5. Felipe e Lívia se beijam e visualmente se remete à vida passada do casal (cap. 161)

Fonte: Elaborado pelo autor

Daniel Filho (2003, p. 179) fala que a telenovela é composta por 4 partes: (1) um início que se prolonga até meados do capítulo 30; (2) o encaminhamento da primeira grande virada (*plot twist*), por volta do capítulo 50, e todo o seu desenrolar marcado por

repetições e estagnações na trama (fase das telenovelas conhecida como “barriga”); posteriormente (3) vive-se a segunda grande virada, em torno do capítulo 100 a 110 para (4) prosseguir aos encaminhamentos conclusivos a partir do capítulo 130. Kristin Thompson (2003) também considera que a estrutura narrativa das ficções televisivas esteja dividida em 4 atos e, para levantar tal proposição, a autora adéqua o modelo de roteiro estruturado por Syd Field a fim de entender o cinema hollywoodiano e as peças televisivas. Para Thompson (2003), os quatro segmentos narrativos estão separados a partir de reviravoltas ligadas às metas dos personagens, de modo que (1) o primeiro ato traz a apresentação ou exposição da situação inicial (*setup*), mostrando as metas dos protagonistas ou criando as condições para que elas se tornem conhecidas; (2) depois uma ação complicadora (*complicating action*) pode reordenar as circunstâncias e metas dos protagonistas; (3) para se tecer o desenvolvimento (*development*) em torno das metas na luta contra os obstáculos que impedem a consagração que, por fim, (4) se dá na resolução (*climax*) quando as linhas de ação resolvem a questão central na vida dos protagonistas.

Os eventos narrativos do quadro acima tentam, ainda que de maneira não sistematizada, acompanhar estas etapas das tramas e por isso a ideia de contemplar todas as porções com pelo menos um evento narrativo, dando maior ênfase à porção mediana das tramas, quando se desenrolam boa parte dos capítulos. Além disso, a proposta era estabelecer uma série de eventos narrativos nos quais sobressaíssem elementos vinculados ao imaginário do espiritismo e suas preconizações doutrinárias.

O espiritismo é considerado uma das principais religiões dentro do cenário cultural brasileiro e, segundo dados do IBGE (2012), a última década presenciou uma ascensão considerável no número de adeptos declaradamente seguidores da doutrina codificada por Allan Kardec. Em 2000, o censo apontava 2,3 milhões de espíritas no país, número que saltou para 3,8 milhões na mensuração de 2010. Além de fatores quantitativos, o Instituto também identificou outras tendências relacionadas à referida matriz religiosa em questão. De acordo com o IBGE, os seguidores do espiritismo apresentam melhores níveis educacionais e salariais se comparados aos membros de outras religiões. De fato, o espiritismo está atrelado à cultura elitista, definido como “uma religião letrada, no sentido de seu enraizamento em temas e emblemas que caracterizam a modernidade Ocidental desde o século XIX, como o racionalismo iluminista, o cientificismo e o gênero romance” (LEWGOY, 2000, p.12).

O espiritismo foi codificado pelo pedagogo francês Hippolyte Léon-Denizard Rivail (Allan Kardec), que se interessou pelas chamadas “mesas girantes”, por volta de 1848, ocorridas nos salões parisienses. A elite se reunia para admirar as mesas que levitavam e obedeciam aos comandos dos presentes. À mesma época, nos Estados Unidos, o caso das irmãs Margaret e Katie Fox repercutiu por elas se comunicarem com espíritos (SANTOS, 1997). Após examinar ocorrências deste tipo em várias partes do mundo, Kardec codificou a referida doutrina e definiu que:

O Espiritismo é, pois, a doutrina fundada sobre a existência, as manifestações e os ensinamentos dos Espíritos. Essa doutrina se acha exposta, de maneira completa, em O Livro dos Espíritos para a parte filosófica, em O Livro dos Médiuns para a parte prática e experimental, e em O Evangelho Segundo o Espiritismo para a parte moral (KARDEC, 2007b, p. 186)

A citação sinaliza para uma das marcas do espiritismo: seu aspecto tríplice, intitulado-se ciência, filosofia e religião. Na Europa, o surgimento atrelado a elites intelectuais permitiu o desenvolvimento das dimensões científica e filosófica, enquanto a vertente religiosa se consolidou em terras brasileiras. A chegada do espiritismo ao Brasil se deve à circulação da burguesia europeia pelo país e aos contatos estabelecidos entre letrados nacionais e internacionais, que fizeram o movimento irromper no Rio de Janeiro e, a partir de 1865, assumir maiores proporções na Bahia (MACHADO, 1996). Desde então, o Brasil se consagrou como ambiente profícuo para o espiritismo, a ponto de ser hoje o principal país espírita do mundo, com maior visibilidade que a França. Por aqui, condições sociais favoreceram o desenvolvimento da dimensão religiosa – e não apenas os aspectos filosóficos e científicos, como na Europa. Enfrentados os entraves iniciais, quando, por exemplo, a legislação brasileira (por meio do Código Penal de 1890) considerava criminosa a prática espírita e condenava seus adeptos, com reclusões de até seis meses ou pagamento de 500 mil réis (ARRIBAS, 2010), o espiritismo sedimentou um lugar de legitimidade perante a sociedade brasileira.

Esta legitimidade é reflexo da relação dialógica da doutrina com matrizes religiosas já instauradas no país: a prática da caridade aproximou-se dos preceitos católicos; as sessões mediúnicas encontraram amparo nas crenças afro-brasileiras; a visão cosmológica apontando para a existência de um mundo invisível a nos influenciar agradava às credences populares sustentadas na ideia de almas penadas e encostos; e seu viés racionalista, cientificista e filosófico atraía os olhares das camadas intelectualizadas

(PAVAM, 2003). Tal diversidade gerou duas óticas de estudos do espiritismo no país: uma aponta-o como deformação das orientações estabelecidas na França (MACHADO, 1996; AUBRÉE; LAPLANTINE, 2009), enquanto a outra visualiza a prática no Brasil como reconstrução original adaptada ao país (DAMAZIO, 1994; GIUMBELLI, 1997), modelando um “espiritismo à brasileira” (STOLL, 1999, p. 282).

Em termos sintéticos, a doutrina espírita defende a imortalidade da alma, reencarnação, possibilidade de comunicação entre vivos e mortos (através de médiuns), a importância da caridade, a pluralidade de mundos e supremacia de Deus (KARDEC, 2007a). No Brasil, a visibilidade de lideranças espíritas ajudou a conformar preceitos acerca da religião através de nomes como Bezerra de Menezes (primeiro presidente da Federação Espírita Brasileira) e Divaldo Franco (principal médium espírita da atualidade). Mas Francisco Cândido Xavier (ou simplesmente Chico Xavier) e suas ações mediúnicas e psicográficas foram as que mais contribuíram para ampliar o espiritismo brasileiro. Estas ponderações confirmam a importância sociocultural da doutrina para o Brasil, onde a religião encontrou solo forte, afinal:

[...] é impossível entender os caminhos pelos quais passou e passa a religiosidade no Brasil sem considerar a referência que representam o espiritismo e os cultos afros [...] mesmo sem nunca ter chegado perto de se tornar maioria, são muito mais do que minorias (GIUMBELLI, 1997, p. 237).

A partir destas concepções, definimos as seguintes categorias analíticas que se transformaram em cada um dos próximos capítulos da tese, em observância aos preceitos anteriormente descritos como centrais ao espiritismo:

1. *A morte dos personagens protagonistas* e as experiências de continuidade existencial nas ficções seriadas – nesta categoria, interessa-nos mostrar a morte e o subsequente evento que a ela se sucede na trama dos protagonistas. Esta discussão move o capítulo 4;
2. *Presenças ausentes*: televisualidades do plano espiritual, dos seres espirituais e suas relações com o mundo terreno – nesta categoria, interessa-nos mostrar como as interações entre vivos e mortos marcam a trajetória nas telenovelas espíritas, impondo perturbações, conflitos e mistérios. Esta discussão integra o capítulo 5;
3. *Identidades e individualidades nas telenovelas espíritas* – nesta categoria, buscamos discutir os sentidos de identidade e individualidade dos sujeitos em

casos de manifestações mediúnicas (comunicabilidade entre os mundos). Esta discussão está aclarada no capítulo 6;

4. *Deus e suas figurações* – como entidade central da doutrina (bem como do imaginário cristão), pretende-se nesta categoria avaliar a relação que os personagens constroem com o divino. Esta discussão acontece ao longo do capítulo 7;
5. *A consagração do amor romântico* na televisualidade de tramas espíritas – nesta categoria, interessa-nos mostrar a prevalência dos laços de romance como linha central das tramas e de que forma a televisualidade se propõe a tratar de amores que se resolvem a partir da dimensão espiritual. Esta discussão está no capítulo 8.

A escolha destas obras e destes segmentos não pretende mobilizar um debate em torno da novidade temática ou da insurgência de novos caminhos de construção do melodrama ficcional na TV brasileira, pois menos preocupados com o caráter de inovação e pioneirismo, interessa centralmente a capacidade de rearranjos, combinações e atualizações que envolvem o terreno já sedimentado do gênero e suas práticas articuladoras. Wheatley (2007) considera que os estudos de televisão buscam geralmente localizar o “jamais visto” para realçar o tom inovador das obras, tal qual acontece com o próprio setor do audiovisual e sua ânsia em elencar novos padrões. No entanto, é nas continuidades e atualizações que nos parece estar o caminho para pensar as três últimas décadas, a partir de três exemplos ficcionais, e as questões levantadas quanto ao papel da materialidade televisiva na problematização de crenças espiritualistas e o que escorre pelas brechas da televisualidade quando o assunto na ficção é uma das matrizes culturais de maior longevidade e potência no seio social brasileiro: a religião.

Ainda que a religião espírita seja o mote destas investigações, é importante destacarmos que este é um trabalho de investigação no campo da comunicação e amparado na televisualidade como proposta teórico-metodológica. Nesse sentido, voltamos a frisar que nosso compromisso científico envolve esclarecimentos e alusões ao comunicacional, e não a uma varredura responsável por identificar fidelidades doutrinárias, desvios dogmáticos, apropriações de outras religiosidades, purismos do espiritismo ou suas manifestações diversificadas. Não se trata, portanto, de uma leitura em que traçamos ou comprovamos uma possível eficácia das telenovelas espíritas em serem, doutrinariamente, espíritas. Como já dito, importa-nos a circulação genérica de

sentidos em torno do tema para fazermos avançar os debates quanto à televisualidade de uma matriz tão centralmente delimitadora da cultura brasileira.

Em nossa investigação, nos orientamos a partir do seguinte problema de pesquisa: *Como o emprego de recursos estilísticos que constroem o composto imagem/texto em telenovelas espíritas colabora para a configuração do tema do espiritismo?* Tal questionamento é o que virá delineado ao longo dos próximos capítulos!

## CAPÍTULO 4

### A MORTE NÃO É O FIM

#### Televisualidades do morrer nas telenovelas espíritas

[...]  
 Como a vida é senha  
 De outra vida nova  
 Que envelhece antes  
 De romper o novo.  
 Como a vida é outra  
 Sempre outra, outra  
 Não a que é vivida.  
 Como a vida é vida  
 Ainda quando morte  
 Esculpida em vida

*Carlos Drummond de Andrade, trecho do poema “A parolagem da Vida”*

Na telenovela brasileira, os temas sensíveis à cultura nacional sempre estiveram presentes nos enredos de maneira a provocar debates, instigar tensionamentos e promover possíveis rupturas e/ou continuidades com processos e imaginários culturais. Em muitos aspectos, a abordagem ficcional se mostra mais cadente à realidade do que as prerrogativas postas em cena pelos conteúdos não-ficcionais, o que nos posiciona em concordância ao pensamento de Brunner (1988, p. 22) quando diz que “[...] o mais real ou profundo está na ficção, pois esta consiste na invenção imaginativa, é a criação, os nomes, o sentido das coisas, o motor da interpretação. Precisamos fingir, inventar, representar; do contrário não poderíamos controlar a realidade”<sup>63</sup>. Sejam questões de natureza econômica, pautas políticas, demandas culturais, crenças religiosas, os mais diversos assuntos já desfilaram e continuam caminhando pela tela da TV, em poroso diálogo com as articulações socioculturais. Se qualquer destes aspectos, quando postos em problematização pela televisão, aguçam profundos debates, aqui neste capítulo trataremos de um em especial: a morte.

Nas telenovelas espíritas estudadas, um acontecimento movimenta os enredos desde os primeiros capítulos e serve para ressignificar os rumos das tramas, as percepções

---

<sup>63</sup> Do original: “[...] lo más real o profundo está en la ficción, pues ésta consiste en la invención imaginativa, es la creación, los nombres, el sentido de las cosas, el motor de la interpretación. Necesitamos fingir, inventar, representar; de lo contrario no podríamos controlar la realidad [...]”.



das personagens, as disposições narrativas e as interpretações quanto aos sentidos evocados pela presença da morte de personagens centrais das histórias. Em termos de televisualidade, como a configuração da morte evoca possíveis significados? Quais efeitos pretendidos pelas tramas quando adotam combinações de determinados recursos estilísticos para tratar da morte? Quais significados são simbolizados e expressados, a partir dos marcos metodológicos de Butler e Bordwell, em torno da noção de morte? O que singulariza a morte nas telenovelas espíritas?

O capítulo trará a exploração dos eventos narrativos da morte de personagens principais das tramas, mortes estas ocorridas na porção inicial ou mediana das telenovelas. Para cada telenovela, uma seção contendo a combinação de descrições e análises da poética comunicacional das cenas da morte, de modo que à própria descrição se mesclam as análises da *picture* televisiva. Após a visão unitária de cada obra, há seções que trarão um compilado dos achados que a televisualidade nos permitiu captar a partir das fissuras do composto imagem/texto. Esta estrutura se repetirá ao longo dos próximos cinco capítulos.

#### **4.1. “O Senhor é meu Pastor e nada me faltará” – televisualidade da morte em *A Viagem***

Em *A Viagem*, Alexandre é um dos personagens centrais da trama escrita por Ivani Ribeiro, ao lado de Diná e Otávio, casal romântico da obra. Jovem e inconsequente, Alexandre comete um assalto numa empresa e mata um homem que testemunhou sua ação criminosa, tenta fugir, mas é pego pela polícia, depois que seu irmão Raul (Miguel Falabella) e seu cunhado Téó (Maurício Mattar) se recusam a lhe dar guarida. Na cadeia, o rapaz passou a nutrir o desejo permanente de vingança contra os dois familiares, aos quais ele responsabilizou por sua prisão. Fechado em seu ódio, Alexandre continuava apenas afetuoso com a irmã Diná, a quem ele sempre devotou enorme carinho.

No capítulo 39, Diná foi visitar o irmão na penitenciária e levou para ele cigarros, frutas e comida. Eles tiveram uma conversa emocionada e intensa, da qual Diná saiu com a sensação de que o irmão estava “se despedindo” dela. “Todo mundo que fez alguma coisa vai pagar”, foi uma das respostas finais que Alexandre deu a Diná, ameaçando novamente o irmão Raul, o advogado Otávio e o cunhado Téó, pessoas as quais ele julga responsáveis por sua prisão. Ao ser levado pelo agente de volta à cela, Diná chora enquanto o irmão caminha pelo longo corredor até sumir do quadro visual.

Já na cela, Alexandre reparte entre os companheiros todos os agrados e mimos que Diná lhe trouxera: lança cigarros ao alto (“Quem quer cigarro?”), joga frutas para cima e também no rosto de alguns presidiários (“Quer fruta aí?”) e, por isso, acaba se envolvendo numa briga violenta com os colegas de cela. Aos gritos, outros presos pedem ajuda para retirar o rapaz dali e os guardas o transferem para a enfermaria. É na enfermaria que se inicia o evento narrativo em análise, quando Alexandre é deitado numa das camas e pelo plano aberto vemos que ele foi carregado por um médico e dois agentes (Figura 1), logo alternando-se para um primeiro plano do rosto de Alexandre a destacar o resultado das brigas expresso pelo sangue escorrendo (Figura 2).



Figura 1: Alexandre levado para enfermaria/Globoplay      Figura 2: *Close* de Alexandre ferido/Globoplay



Figura 3: Médico na enfermaria/Globoplay

Figura 4: Alexandre olha os remédios/Globoplay

A trilha é tensa, num compasso em tom angustiante, e mais um médico se aproxima para auxiliar no tratamento, limpando o rosto do rapaz enquanto os agentes o seguram para conter os espasmos de Alexandre. Um novo agente chega apressado e solicita que voltem à carceragem por conta da confusão entre os outros presos, ao que todos se retiram, menos um dos médicos. Ele vai até um setor adjacente para buscar novos remédios, mostrado por uma câmera lateral em movimento, que se distancia à medida que o médico chega perto do armário de medicamentos. A câmera o enquadra por detrás das grades (Figura 3), abrindo o móvel e, ao fundo, vemos que Alexandre está acordado observando as ações do médico (Figuras 4 e 5), captado em plano que o enquadra por

detrás das grades, numa simbolização estilística do aprisionamento permanente do personagem.

Ao retorno do médico para fazer a assepsia do ferido, ele já está novamente deitado e de olhos fechados, não levantando suspeitas de que está consciente. Quando um agente convoca o médico para também ir socorrer outros presos, o *close up* no rosto de Alexandre mostra o despertar do rapaz, um abrir de olhos (Figura 6) acompanhado de uma trilha que se intensifica e a movimentação de câmera passa a acompanhar os passos desajeitados e cambaleantes do irmão de Diná (Figura 7). Alexandre arromba o armário e a câmera que o acompanha desde o levantar da cama agora se torna ainda mais próxima, colocando-nos numa posição de intimidade e resumindo o enquadramento a apenas dois elementos: Alexandre e os remédios (Figura 8). A *picture* nos enreda a um posicionamento tal que nos torna partícipes diretos da experiência visual deslindada. Estão em ato Alexandre, os remédios, a prática suicida e nós, espectadores. Os *close ups* em questão destacam o rapaz destampando frascos, ingerindo comprimidos de forma tresloucada, em quantidades exageradas (Figura 9), sob a trilha de tensão. Ao escutar gritos, ele decide voltar para a cama rapidamente e se deita para não causar desconfianças sobre o que fizera. Retornam o agente e o médico com um novo paciente. As sequências seguintes de Alexandre alternam-se entre o plano aberto que o posiciona deitado na cama (Figura 10), o *close up* em seu rosto desacordado (Figura 11) e o primeiro plano dele tendo tremores e espasmos repetidos (Figura 12) até se aquietar de vez.



Figura 5: Alexandre na enfermaria/Globoplay



Figura 6: Alexandre em *close*/Globoplay



Figura 7: Alexandre caminha/Globoplay



Figura 8: Alexandre ingere remédios/Globoplay



Figura 9: Alexandre ingere comprimidos/Globoplay



Figura 10: A morte de Alexandre/Globoplay



Figura 11: A morte de Alexandre/Globoplay



Figura 12: A morte de Alexandre/Globoplay

Na continuidade do evento, retornam com Alexandre para a cela, carregado por dois agentes. Prossegue a confusão generalizada no local, há gritos por toda parte, não identificáveis, vindos de várias celas. Vistos em *plongée*, os guardas adentram à cela com Alexandre e deitam-no num canto ao chão. O enquadramento apresenta Alexandre visto por detrás das grades, figurando a condição de prisioneiro do rapaz (Figura 13): preso por consequência de seus atos e refém de seus próprios abusos praticados. Alexandre tem fortes espasmos, os *closes* em seu rosto continuam evidenciando o estado debilitado no qual se encontra (Figura 14). “Chama o médico, chama o médico” é uma das falas reconhecíveis em meio ao turbilhão de gritos àquele momento. No ambulatório, depois de perceber que o armário está arrombado, o médico corre até a cela. O enquadramento lateral, em câmera baixa, destaca o rapaz em primeiro plano, por detrás das grades, com uma das mãos posicionada entre as grades. O médico entra ao local, sob gritos de “Ajuda ele, doutor, ajuda ele!”. Ao revirar o corpo do rapaz, o *close up* do rosto de Alexandre

domina o quadro visual, de olhos paralisados, sem vida. O médico comprova a situação, dizendo “Essa não!”, levando a mão à testa. “Tá morto, doutor?”, pergunta-lhe o agente, ao que o médico responde “Já era”.



Figura 13: Alexandre na cela/Globoplay



Figura 14: Alexandre na cela/Globoplay



Figura 15: A morte de Alexandre/Globoplay



Figura 16: A morte de Alexandre/Globoplay

O rosto sem vida permanece em primeiro plano, em *close up* (Figura 15), obrigando-nos ao contato visual com a personagem vitimada pelo próprio ato. Assim como nos enredara durante o momento que Alexandre tomou os comprimidos, a *picture* agora nos impõe a cumplicidade da finalização do ato: o morrer. Agora, estamos somente nós, espectadores, e a face de Alexandre, com seu olhar vazio nos confrontando, mesmo depois de morto; afinal, somos os únicos cúmplices da ação do rapaz. Em termos narrativos, durante boa parte da telenovela a dúvida quanto à morte do jovem vai pairar sobre a família, por não saberem ao certo se tratar de suicídio ou consequência das brigas na cela. Desde o primeiro momento, no entanto, a composição estilística da trama adotou procedimentos visuais que envolveram e demandaram a efetiva participação do público na narrativa, posicionando-nos como agentes conhecedores do enredo. Em enredos melodramáticos, este procedimento é tipicamente empregado porque a distribuição da informação neste gênero ocorre de maneira a nos ofertar um domínio absoluto sobre a trama, dividindo com o espectador mais informações que os outros personagens tenham conhecimento – o que diz respeito a uma estratégia de cognoscibilidade das narrativas (BORDWELL, 1985).

Encerrando este entrecho, o rosto de Alexandre vai cedendo lugar à paisagem fora da cela, transfigurando-se aos poucos (Figura 16) até termos no quadro visual as nuvens e um céu fortemente alaranjado. Tem-se a captação do pôr-do-sol à beira de uma praia e o voo, em plano aberto, de uma gaivota, com seus sons reproduzidos na banda sonora. O voo livre do pássaro prossegue até desaparecer diante do gigantismo do sol e, assim, encerra a apresentação da morte de Alexandre. A pretensa liberdade simbolizada pelo pássaro pode dar a entender que Alexandre, agora morto, estaria livre, tal qual um pássaro, tendo alcançado o desejo de sair da prisão. Em certa medida, este desejo está de fato realizado e o voo atua como um sinalizador do futuro do personagem: livre do corpo físico, poderá transitar por lugares diversos para seguir seu plano de vingança, como se verá no transcorrer da telenovela.

No entanto, o composto imagem/texto nos dá pistas de que a trama não oferecerá uma resposta simples para tal enredo, posto que a trilha sonora que acompanha o voo é bastante funesta e não celebratória de uma forjada libertação. A aparente liberdade figurada no campo visual destoa do teor fúnebre do campo sonoro, numa ruptura que se presta a indicar a intencionalidade comunicativa da trama: morrer não é o fim, podendo haver libertação do corpo físico (porção visual), mas tal libertação carrega consigo as agruras da vida conduzida, com seus temores e pesares (porção sonora).

A cena seguinte encerra o capítulo, quando Raul vai visitar a mãe e Téo recebe uma ligação informando sobre a morte de Alexandre. Ao longo do capítulo 40, são apresentados os desdobramentos da morte na trama, com todos tomando conhecimento da ocorrência, focalizando principalmente o sofrimento de Diná, a irmã mais próxima, e da mãe, dona Maroca (Yara Cortes), inconsoláveis. Ao fim do referido capítulo, tem-se a outra sequência que nos interessa, pois é a primeira aparição de Alexandre, agora na condição de espírito, dentro da telenovela. Uma câmera lateral percorre o crematório onde estão familiares e amigos de Alexandre, acompanhando a cerimônia fúnebre. A câmera vai gradativamente se aproximando do ambiente, circundando o espaço até se chegar aos personagens que acompanham o rito.



Figura 17: Cerimônia de cremação/Globoplay



Figura 18: Raul, irmão de Alexandre/Globoplay

Figura 19: Alexandre surge como espírito/  
GloboplayFigura 20: Cerimônia cremação de  
Alexandre/Globoplay

O plano aberto dá a ver um grupo de pouco mais de 10 pessoas, enlutadas, ouvindo as palavras de um homem a iniciar a proclamação do “Salmo de Davi, salmo 23”. O homem está de pé, com a Bíblia aberta às mãos (Figura 17), sem ser identificado, mas a postura de regente da cerimônia nos faz crer se tratar de um líder religioso. Enquanto diz “O Senhor é o meu Pastor, nada me faltará”, ouvimos apenas alguns fungados, expressando a dor dos presentes. Não há trilha a não ser as palavras do homem a compor a diegese e, enquanto ele prossegue com a leitura do Salmo, o movimento lateral de câmera dá lugar a *closes* de Raul e Andrezza (Thaís de Campos) – respectivamente irmão e cunhada do vilão –, com semblantes abatidos (Figura 18). Depois, o breve plano aberto confirma que os semblantes são compartilhados entre os outros – tais como as irmãs e a mãe do jovem. “Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque Tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam”, é o que diz a mensagem lida, em contraponto aos rostos presentes, que não demonstram consolo perante a situação. Enquanto os versos da banda sonora apelam ao consolo, a atuação dos atores aponta para a impossibilidade de sagração deste sentimento. Dito de outro modo, a *picture* traz à tona uma evidente fissura entre o discurso religioso – que convoca uma aceitação plena e incontestada da morte – e a condição das personagens, abaladas pela situação da perda repentina.

Assim que acaba de recitar tais versos, vemos o condutor da cerimônia rapidamente em primeiro plano e, em seguida, a aparição de um foco luminoso no quadro visual: em tom desfigurado, esbranquiçado, sob efeito sonoro como se fosse sopro de vento, surge Alexandre, no momento em que é pronunciada a frase “Prepara uma mesa perante mim na presença dos meus inimigos”, dando sequência ao Salmo (Figura 19). Alexandre, como dito no início desta seção, prometeu a Diná e a outros familiares, por diversas vezes, que se vingaria de seus inimigos. O ressurgir do rapaz no próprio velório, no exato instante em que o Salmo traz a referida mensagem, revela uma congruência entre as porções visual e sonora do composto imagemtexto, dado que Alexandre reaparece justamente diante de dois dos quais se considera inimigo: Raul, o irmão, e Téo, o cunhado.

Desde a aparição de Alexandre na cena, a banda sonora passou a ser dividida entre as falas do homem do cerimonial fúnebre e uma trilha instrumental tensa, figurando que a presença do espírito do rapaz não significava serenidade ou comoção. Alexandre está com semblante ríspido, em primeiro plano; começa a passear pelo espaço e a câmera subjetiva nos mostra o caminhar do espírito. Vai em direção à irmã, Diná, por quem sempre nutriu afeto e admiração, para tentar abraçá-la, sem sucesso (Figura 21). “Certamente que a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias da minha vida”. Ele transpassa as mãos pelo corpo da irmã, que nada sente ou percebe, enquanto era pronunciado o trecho anterior pelo condutor da cerimônia. Quando na porção verbal se referia a “bondade e misericórdia”, a porção visual trazia a aproximação do espírito à irmã confiável e afetuosa de sempre, numa congruência entre os elementos do composto imagemtexto. O plano aberto mostra que os presentes são completamente indiferentes às investidas de Alexandre, que se faz invisível a todos, menos ao espectador. Somos, portanto, mais uma vez cúmplices de Alexandre, conhecendo seus passos sem que tais ações fossem partilhadas com os outros personagens.

Há um movimento brusco de câmera, deslocando o eixo para o outro lado da sala e evidenciando que Alexandre agora mira o irmão Raul. A câmera subjetiva ainda mostra que Alexandre fixa o olhar ao próprio caixão e depois mira Téo. Esta sequência posiciona importantes elementos narrativos, pois que neste instante Alexandre parece tomar consciência da própria morte ao ver o caixão e deparar-se com seus inimigos. Por isso ele decide atacá-los e tão logo vê o cunhado, tenta agredi-lo com um soco, sob efeito sonoro como se fosse um golpe de vento, para simbolizar a ineficácia da ação do espírito. Téo nada sente e apenas olha para o lado, atentando-se a Diná. Tem-se um rápido *plongée* que



nos situa no todo espacial e demonstra que o espírito começa a se deslocar na direção do irmão, do outro lado da sala. O enquadramento de Alexandre em primeiro plano destaca a aparência agressiva e determinada ao ataque, movendo-se até Raul rapidamente, em câmera subjetiva veloz que figura o olhar de Alexandre. Depois, um novo *plongée* ressalta que o espírito se aproximou do irmão e tenta agredi-lo, mas perpassa pelo corpo de Raul, sob mesmo efeito sonoro de sopro de vento (Figura 22), traçando a ineficácia da ação do espírito.



Figura 21: Alexandre perto da irmã/Globoplay



Figura 22: Alexandre sobre o irmão Raul/Globoplay



Figura 23: Alexandre desaparece/Globoplay



Figura 24: Mãe e irmã de Alexandre/Globoplay

Assustado com o que presencia, Alexandre desfaz o movimento e sai de perto do irmão. A câmera mostra o espírito perpassando o próprio caixão e uma subjetiva situa o olhar de Alexandre em direção aos presentes, enquanto vê o caixão adentrar ao crematório. Sob o mesmo efeito esbranquiçado que o inseriu na cena, acompanhado da sonorização similar a suave ventania, Alexandre desaparece do ambiente (Figura 23). O caixão acaba de entrar ao lugar onde se procede à cremação, o Salmo já foi todo recitado e a trilha tensa cede espaço a uma nova trilha instrumental mais suavizada, penosa e comovente, acompanhando a captação em primeiro plano de Estela (Lucinha Lins), ao lado da mãe, dona Maroca, extremamente comovida, chorando (Figura 24). O choro de uma mãe encerra o evento narrativo da morte de Alexandre.

A “presença” de Alexandre em cena não é notada por qualquer personagem, ninguém o sente ou o vê, apenas Tibério (interpretado por Ary Fontoura, um dos amigos

da família, que participa de grupo mediúnico) parece sentir algo estranho, mas a sensação é breve e passageira, sem dar sinais de que reconhece a presença de algum ser espiritual por perto. Alexandre é o grande personagem do evento narrativo, o único que se desloca pelo espaço, que se movimenta e busca tocar as pessoas, em vão. Mas é o único efetivamente ausente, numa dualidade que simboliza a própria concepção complexa da questão em torno da morte. O invisível Alexandre somente se faz visível ao espectador, de modo que a *picture* é convidativa e partilha com o público a cumplicidade de nos revelar elementos desconhecidos do universo intradieético.

Dentro do evento narrativo, a porção sonora tem concepções diametralmente antagônicas nas duas sequências consideradas: enquanto na penitenciária o alarde, a gritaria e os barulhos permeiam o ambiente na hora da morte de Alexandre, no velório é o silêncio absoluto dos personagens que marca a tensão da cena. O barulho da primeira sequência denota a intenção de conter a morte, enquanto o silêncio da segunda é o inevitável deparar-se com ela, que não pode ser questionada e não há como ser revertida. O barulho da morte se transforma em silêncio profundamente resignado quando já não mais há saídas ou formas de controle da vida. De todo modo, mesmo com os intensos ruídos no início, a ausência de diálogos é uma marca componente do evento narrativo como um todo, denotando que o acontecimento morte, ato individualizado e solitário, mesmo que rodeado de outras pessoas, não dá abertura a conversas, mas concentra esforços na atuação dos atores e nos *closes* para sinalizar a ocorrência do “fim” de um personagem.

No caso do velório, os silêncios compactuam com o sofrer dos personagens pela perda de um familiar e coadunam com as expectativas sociais de postura a se tomar em ritos desta natureza, de caráter fúnebre. Não há qualquer conversa entre os presentes, todos postos apenas a ouvir o Salmo declamado por um homem, provavelmente uma liderança religiosa não identificada. O composto imagem/texto, ao priorizar na porção sonora somente a voz que entoia o Salmo, na maior parte do tempo sem complementação de qualquer trilha musical, confere ao evento um caráter de reverência à voz do sagrado, à mensagem bíblica declamada, consagrando-se como única voz válida para integrar o espaço num momento de profunda dor. Diante da morte, não há vozes e sons que captam de maneira mais incisiva os desejos, dores e angústias dos envolvidos do que o clamor religioso advindo do livro sagrado dos cristãos. Sem prender-se a uma religião específica, a presença da Bíblia generaliza o empenho por tratar de maneira cristã a temática, sem,

portanto, romper com padrões socioculturais de interpretação quanto aos ritos fúnebres. A associação com o livro sagrado do Cristianismo aproxima o imaginário da morte a preceitos defendidos pelas religiões cristãs, de oração aos mortos e votos de serenidade no caminhar pós-morte.

A evocação à voz do sagrado remete ao ideal de que a religião conduz e abre as portas para a alma fora do corpo, consolando com mensagens de encorajamento aos sofredores e também se direcionando, em alguma medida, ao próprio falecido. Na composição da *picture*, a referência à Bíblia e a um Salmo cristão são indicadores de que o debate da morte em nossa sociedade é regido pelas instituições religiosas, que centralizam por meio de seus discursos a condução dos eventos fúnebres e das súplicas lançadas aos mortos. Nesse sentido, em *A Viagem*, enquanto a porção verbal se assenta nas palavras sacrossantas, a dimensão visual sinaliza uma espécie de *mundanização do sagrado* ao corporificar o espírito, estabelecendo uma fissura em que a noção de “espírito” não se reduz apenas à condição de palavra lida e declamada, mas se torna instância captável que vivifica a ideia de alma, compartilhada dentro do imaginário religioso. De maneira geral, a telenovela de Ivani Ribeiro trouxe ao tema da morte a concepção de que o “espírito vive” e tal afirmativa permeia diferentes crenças religiosas que se fazem presentes no tecido social brasileiro, mas no caso de *A Viagem*, esta utilização serve ao propósito narrativo de adentrar ao debate dos preceitos espíritas abordados ao longo da trama, principalmente a capacidade de interferência espiritual dos “mortos” sobre os vivos e as diferentes condições sob as quais estas interferências podem se dar.

#### 4.2. “Volta, meu amor” – a morte e a reencarnação em *Alma Gêmea*

*“Walcyr fala de reencarnação de uma forma abrangente, que é algo do credo do nosso povo”  
Flávia Alessandra, intérprete da vilã Cristina, de Alma Gêmea<sup>64</sup>*

Assim como em *A Viagem*, na década de 2000 a telenovela *Alma Gêmea* também protagonizou uma trama espiritualista que liderou a audiência e promoveu debates quanto

---

<sup>64</sup> Declaração dada ao *Jornal Extra* em 17 de fevereiro de 2010, em matéria celebrando o sucesso da reprise de *Alma Gêmea* em 2010 que, na faixa vespertina, vinha alcançando mais audiência e repercussão que as telenovelas das 18h e 19h da época.

às ideias de reencarnação e vida após a morte – razão pela qual a obra se tornou uma das principais telenovelas espíritas lembradas por público, críticos e comentadores da área. No horário das 18 horas, a telenovela abordou o amor entre Rafael e Luna, um amor interrompido por uma tragédia. O primeiro capítulo da trama escrita por Walcyr Carrasco traz os elementos essenciais para a apresentação do melodrama: nos primeiros minutos, Rafael conhece Luna dentro da igreja – ele fazendo pedido à Nossa Senhora da Rosa Branca para que pudesse encontrar um amor; ela, em oração silenciosa, encoberta por um véu. Logo no primeiro esbarrão se sentem atraídos um pelo outro, dançam juntos numa festa da cidade e atizam os ciúmes de Cristina, prima mais velha de Luna, que nutria fortes esperanças de se tornar esposa de Rafael. Em dez minutos de trama, já estão postos em jogo o casal romântico e a vilã que lutará para separá-los. Tal separação, entretanto, vem mais rápido do que se pensa. Cristina articula para roubar as joias que Luna ganhou da avó Adelaide (Walderez de Barros), joias de alto valor que Cristina pensou se tornariam suas por ser a neta mais velha. No entanto, a idosa decidiu dar à neta que primeiro engravidou e lhe deu um bisneto. A fúria de Cristina leva a moça a tramar um plano com Guto (Alexandre Barillari) para roubar as joias dadas à prima e, à saída de uma apresentação de balé clássico em que Luna se consagrou como a grande estrela, tem-se início o evento narrativo que nos interessa para a presente discussão.

Ao final do primeiro capítulo, há uma grande animação à saída do Teatro da cidade, pelo sucesso do espetáculo apresentado por Luna. A moça sai do local muito feliz abraçada à mãe, Agnes (Elizabeth Savalla), que lhe tece elogios pelo desempenho na noite. Dentro de um carro, dois homens de semblante ríspido, captados em primeiro plano, veem de longe a moça e reconhecem ser Luna. A trilha tensa coaduna um quadro de apreensão. Nas escadarias, Luna e Agnes abraçadas são abordadas por um homem mascarado que avança sobre a jovem e lhe arranca a coroa de brilhantes da cabeça, pedindo ainda que lhe entregue todas as joias. Completa-se o clima tenso, com Luna obedecendo aos comandos do assaltante, mas Rafael insistindo numa negociação para que levem a quantia de dinheiro que quiserem e deixem as joias de família.

A trilha, já em ritmo tenso, intensifica-se ainda mais quando o *close up* do rosto do assaltante mascarado (trata-se de Guto) domina o quadro visual e seu olhar firme se direciona a Rafael, mirando-lhe uma arma (Figura 25). O olhar e a arma, apontados ao homem, estão simultaneamente direcionados ao espectador, ativando o que Bordwell (1985, p. 29) entende como “indicações” ou “sinais” para que o público processe

mentalmente a execução de esquemas apreendidos e levante hipóteses quanto ao movimento posterior da ação. Nas narrativas clássicas, este quadro visual aqui apresentado logo traz a resolução das ocorrências, que confirmam expectativas criadas pela audiência quando se tem um revólver apontado para a câmera: alguém será atingido. Em meio ao clima hostil, Rafael ainda tenta reaver as joias e, perante a fúria do assaltante, Luna se posta à frente do marido, gritando o nome dele ao salvá-lo do ataque. Guto atira e a expectativa narrativa se confirma: uma grave tragédia acontece. Luna é atingida no peito pelo tiro e um plano médio destaca a fisionomia agoniada da moça e o derramar de sangue, enquanto ela cai aos braços do marido (Figura 26). A trilha, tão logo houve o disparo, alterou-se para uma espécie de cântico suave, em muito distante do tom anterior, como se a clamar pela vida da jovem. Trata-se da trilha “Aleluia Adorável”.



Figura 25: O assaltante/Globoplay



Figura 26: Luna leva um tiro/Globoplay



Figura 27: Luna em espírito/Globoplay



Figura 28: O assassinato de Luna/Globoplay

O plano aberto seguinte, no qual Luna ocupa a porção central do quadro imagético, serve para ambientar os presentes perante a ocorrência criminosa, mostrando semblantes apavorados enquanto uma chuva de pétalas de rosas brancas cai sobre a mulher. Depois, uma transição de imagem nos retira do cenário em questão e nos conduz a um espaço

celestial, onde Luna está sozinha e levitando, de braços abertos a rodopiar num céu azul claro com nuvens brancas, alinhando-se à vestimenta usada por ela (Figura 27). A imagem representa uma espécie de descolamento da alma de Luna, um breve transitar pelos céus, indicando o possível destino ao qual ela estava reservada dali em diante. Mas, o levitar se encerra quando Luna para de girar e cai pela tela, numa figuração do retorno daquela alma ao plano terreno, como se um “anjo caído” do céu para um regresso às dores mundanas.

Logo voltamos ao cenário anterior, da angústia dos convidados vendo a situação caótica, sob a mesma trilha instrumental. Os bandidos saem foragidos num carro e Rafael se assenta na escadaria com o corpo da mulher sobre si. O *contra-plongée*, em plano aberto, dá a ver Luna ao centro do quadro, com o sangue escorrendo e algumas pessoas ao redor, comovidas com a situação (Figura 28). Rafael, em *close up*, balbucia palavras afetuosas ao ouvido da esposa e, em seguida, gritando por “Socorro” ao olhar para o alto, a câmera se distancia de seu rosto rapidamente e se encerra num *plongée* a evidenciar o fim de Luna, à calçada.

As cenas subsequentes mostram a condução rápida de Luna a um hospital, na tentativa de salvar a mulher. Os familiares seguem juntos e, no corredor da casa de saúde, Rafael pede ao amigo médico que o deixe entrar para acompanhar a cirurgia. Dentro do quarto, a primeira captação é um *plongée* em plano aberto, destacando a movimentação dos médicos pela vida da jovem. O enquadramento também evidencia a exacerbação dos tons brancos na cena, presentes por toda a *picture* – das roupas dos médicos aos equipamentos, utensílios e o chão (com pequenos quadriculados escuros), até a roupa de Luna, numa simbiose cromática que somente é entrecortada pela porção central da imagem, de onde emana o vermelho do sangue de Luna, esparramado pelo corpo da moça a simbolizar pelo estilo a brutalidade da ação sofrida (Figura 29).



Figura 29: Luna no hospital/Globoplay

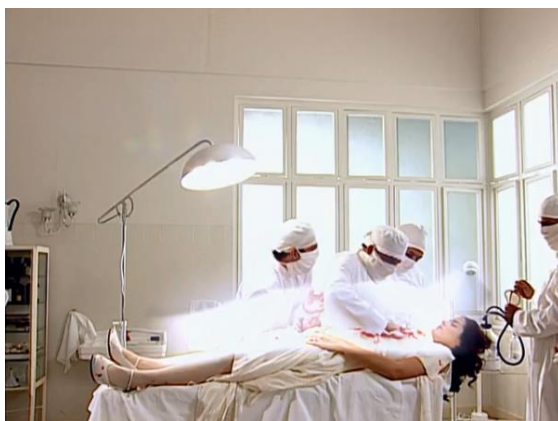


Figura 30: Desprendimento do espírito/Globoplay



Figura 31: Luna olha para trás/Globoplay



Figura 32: Luna em consagração espiritual/Globoplay



Figura 33: Luna num túnel espiritual/Globoplay



Figura 34: Rafael grita por Luna/Globoplay

“Depressa, massagem cardíaca, rápido”, diz um dos médicos enquanto a trilha se modifica para um instrumental tenso e, depois, ouvimos um efeito sonoro como se fosse um sopro de vento, ao passo que na porção visual ocorre o deslocamento do espírito de Luna. Um efeito esbranquiçado sai do corpo da mulher e o enquadramento lateral em plano aberto mostra que ela se desprende do corpo inteiro enquanto os esforços médicos permanecem (Figura 30). O novo *plongée* agora ressalta que o efeito esbranquiçado domina a dimensão visual, sobrepondo-se ao quadro anterior – quando se tinha a vermelhidão do sangue. Esta composição estilística intenta expressar a superação da dor e sofrimento humanos, restando somente calma e paz, porque o espírito se via liberto daquele quadro de turbulências na luta pela vida.

Rafael segue gritando o nome da esposa e pedindo que ela não o abandone. O espírito de Luna, visto num *contra-plongée*, vira-se para ver o cenário deixado para trás (Figura 31), intercalando na sequência um *plongée* e um *contra-plongée* que destacam a levitação do espírito que se retira do local. Do lado de fora, a noite está avançada e as poucas luzes acesas destoam da escuridão. No *plongée*, vemos o espírito continuar sua levitação e retirada do espaço, sendo um foco luminoso a contrapor-se ao escuro da noite.

Do lado de dentro, os gritos insistentes de Rafael clamando pela recuperação da moça. Agora Luna já não mais está ali, e um enquadramento em primeiro plano de seu espírito, dividido entre uma faixa de escuridão da noite e um clarão que dela se aproxima, simboliza a libertação espiritual da mulher, com olhar fixamente voltado para a frente, direcionando-nos a mirada e convidando-nos a acompanhar sua saga espiritual.

Os clamores de Rafael permanecem, mas Luna viaja por um céu que, nas bordas, traz reminiscências da vida dela, ao lado do marido, do filho, praticando balé. Com uma trilha notoriamente suave, o canto instrumental da música “Uma vez mais” (parte da trilha da novela), ela é captada lateralmente enquanto levita, apontando o dedo em riste como se seguisse um foco adiante. A própria movimentação através da levitação é um elemento caracterizador da condição espiritual, como se ela tivesse se transformado numa espécie de anjo, tecendo um paralelo ao imaginário coletivo de seres celestiais que transitam livremente pelo espaço.

O clarão segue forte e se sobrepõe à face da moça (Figura 32), como se a potencializar ainda mais a condição de espírito na qual ela se encontrava. Quando Luna é mostrada de costas, torna-se visível que ela percorre uma espécie de túnel celestial, de onde vem projetado todo o brilho luminoso que se mistura à personagem (Figura 33). Por alguns segundos, o clarão toma toda a *picture*, como se fosse uma simbolização do imaginário celestial cristão, como se ela adentrasse a uma espécie de paraíso, tão intenso e sublime que se apresenta irreconhecível aos nossos olhos mediante tamanha luz. O clima harmonioso experimentado pelo espírito em nada se assemelha à condição brutal deixada por seu corpo e ao desespero do marido. Rafael dá um grito estridente: “Volta”, olhando para o alto (Figura 34), dando a entender que o clamor deve ser direcionado aos céus.

Neste instante, a aura de serenidade na qual se encontrava o espírito de Luna é imediatamente perturbada, como se tivesse ouvido o chamado do marido. O semblante feliz e sorridente dá lugar a uma expressão agoniada, captada num primeiro plano que mostra também a mudança de tonalização das nuvens do céu, tornando-se mais escuras (Figura 35). A melodia suave é substituída por uma trilha instrumental, o cântico *Carmina Burana* – uma cantata cênica composta por Carl Orff em 1935, em Frankfurt, na Alemanha. Um dos trechos mais famosos é a parte final, intitulada *O Fortuna*, justamente a parte entoada no evento em análise. O nome alude à roda da fortuna, um símbolo da



Antiguidade que gira eternamente e faz a alternância entre a boa e a má sorte, tal qual a vida humana, num constante movimento.

Luna se movimenta, sob o cântico clássico, e sua roda da fortuna parece girar novamente e reverter o que já se tinha como sacramentado. Do céu azul e sossegado onde estava, Luna cai para um pavilhão cheio de escadarias desencontradas que não se conectam a lugar algum. Ela é vista num *plongée* (Figura 36), olhando para cima e visivelmente intrigada, sem entender por que fora parar ali. Descendo as escadarias, Luna não sabe para onde vai e, à medida que o cântico se intensifica, ela sobe e desce degraus sem rumo definido, vista até mesmo de cabeça para baixo (Figura 37). As escadarias desencontradas e o sobe e desce desgovernado da personagem fazem alusão a “Relatividade” (Figura 38), litografia datada de 1953 do holandês Maurits Cornelis Escher, obra na qual há uma representação da ausência das leis de gravidade e, por este motivo, os elementos encontrados na peça obedecem a outras lógicas de forças que destoam da normalidade – podendo ser vistos de cabeça para baixo, subindo e descendo a mesma escada simultaneamente. Este elemento de referencialidade artística vem à cena para simbolizar que Luna está fora da órbita relativa à normalidade, gravita por outros espaços desconhecidos que são regidos por outros mecanismos de ordenação do espaço. Luna não está na Terra e todo o composto imagemtexto vem nos revelar a instabilidade que o espírito dela vivia naqueles instantes, perdida de si mesma, sem direção ou orientação, confusa perante a visão desconexa que se lhe apresenta. Luna está fora de seu estágio de normalidade, insegura e com semblante apavorado, tenta se encontrar (quer encontrar a si mesma no meio do caos), mas parece não ter saídas viáveis. Este estágio relativo de perturbação que acomete Luna figura, pelas lógicas da encenação através do estilo televisivo, uma possível associação aos sentidos de purgatório, preconizado pela moral católica, em que a alma supostamente aguardaria a purificação absoluta enquanto é preparada para o reino dos céus. Luna está numa condição de existência, momentaneamente, que a caracteriza como em purgatório, nesta tormenta transitória a qual ela não é capaz de assimilar as razões que a levaram até ali ou para onde ela deverá seguir a partir de então.



Figura 35: Luna em desespero/Globoplay



Figura 36: Luna no espaço/Globoplay



Figura 37: Luna pelo espaço/Globoplay



Figura 38: Relatividade /Reprodução internet



Figura 39: Luna volta à Terra/ Globoplay



Figura 40: Luna reencarna/Globoplay

Ao chegar num topo de escadaria, sem ter mais para onde ir, Luna se atira do último degrau e desmoronam as estruturas de escadas em labirinto, desmanchando-se sob efeitos sonoros de ruínas, que dão lugar a uma captação da lua, numa noite estrelada e ao lado da lua vemos passar o espírito de Luna, a descer de volta para a Terra (Figura 39). Lua e Luna se alinham até que o espírito se transmuta num ponto de luz, mais vibrante que as estrelas, e cai por detrás de uma cachoeira. A figuração de Luna como um espírito de luz busca simbolizar imaginários em torno das almas bondosas. Luna pode ser facilmente associada à idealização da figura de um “anjo”, de uma entidade celestial pura

e sublime, o que se expressa pelas feições suaves, pelos gestos leves e pelo figurino exacerbado nos tons brancos.

O espírito de Luna regressa à Terra após o clamor desesperado do marido, em profundo sofrimento pela morte da esposa. Atendendo aos preceitos da narrativa melodramática, na busca por uma aproximação exitosa entre os mocinhos, ela abandona o céu sublime e pacato pela chance de voltar-se para perto de seu grande amor – mesmo que isso lhe custe todas as tormentas que vão caracterizar o transcorrer da obra. Mas é importante frisar que o retorno à vida humana não parece ser uma decisão tomada pela alma vagante, mas uma reação aos apelos do marido Rafael. Luna, em espírito, não sinaliza entendimento quanto à situação vivida nem mesmo parece processar atos que reflitam suas próprias escolhas. Nesse sentido, a ideia de reencarnação, neste evento, serve ao objetivo do homem que chama pela mulher amada e esta, sem poder decisório, retorna à vida corporal em nova existência humana.

O som da queda d'água na cachoeira divide a paisagem sonora com a trilha instrumental da música “Índia”, um clássico paraguaio composto por Manuel Ortiz Guerrero e José Asunción Flores que, na trama de Walcyr Carrasco, contou com uma versão gravada por Roberto Carlos. A trilha foi um indicativo da nova condição à qual estaria submetido o espírito de luz que ali aportou. Sob os gritos de “Força, Jacira!”, uma índia está em trabalho de parto e dá à luz uma menina, uma índia em *close up* a encerrar o capítulo (Figura 40). Luna estava de volta, agora como Serena, reencarnando para permitir a condução da trama na busca pela consagração do grande amor romântico.

As figurações da morte em *Alma Gêmea* valeram-se de uma composição televisual em que o ato da morte apresentou-se como um acontecimento de ordem trágica, se visto pela concepção humana/materialista a partir da combinação dos cenários, objetos cênicos e atuações (o sangue, a arma, o grito, a dor, o hospital), mas quando pensado pelo viés espiritualista, tornava-se algo sublime e com tons de magia (o levitar, a canção suave, a serenidade no semblante, os gestos soltos das mãos). Em certa medida, *Alma Gêmea* pretendeu simbolizar através do estilo um imaginário de céu para onde seriam conduzidos os merecedores, os de boa conduta, aqueles que seguiram padrões de vivência assentados na moral e teriam direito de acesso ao “céu dos eleitos”, como preconiza o Cristianismo. Para tal, adotou no estilo televisivo o emprego das atuações dos atores, o figurino, os efeitos visuais e a trilha sonora como formas preponderantes para a figuração dos sentidos da morte na trama.

Sem elementos diretamente atrelados a uma corrente religiosa específica (como a presença da Bíblia, em *A Viagem*), o evento em *Alma Gêmea* generalizou os sentidos da morte e fez com que a temática se amplificasse para se dissociar, dentro do evento narrativo, de uma ou outra corrente religiosa. A telenovela de Walcyr Carrasco se assentou na concepção cristã de que a vivência e superação dos martírios terrenos, quando bem suportados, dão segura passagem a um pós-morte sereno, louvável e recompensador. Se Luna fora vítima da brutalidade humana ao fim de sua existência, sua vida de retidão lhe garantiria um passaporte para o céu cristão. Luna, em sua primeira cena na telenovela, nos é apresentada dentro de uma igreja católica, de joelhos a rezar. O caráter religioso e de uma cristandade vivida cotidianamente reforçam a ideia de que a “salvação dos eleitos” está diretamente associada a seus hábitos rotineiros, aos posicionamentos perante a vida e à abnegação de si para doar-se ao sagrado. O evento da morte de Luna é a materialização na televisualidade do imaginário cristão dentro do melodrama: o bem viver, o suportar as dores mais profundas da Terra, é o abre-alas para a consagração da alma no pós-morte que, resignada, colhe os frutos não vividos na existência humana.

No entanto, a telenovela adentra a uma discussão reencarnacionista que, pelos elementos da televisualidade, assume tons didáticos e figura o processo a partir de uma visada missionária: o espírito de Luna, ouvindo o clamor do marido, imediatamente abandona o “céu dos eleitos” e novamente se submete ao martírio da carne para lutar pelo amor romântico. Narrativamente, o tema é construído a partir dos princípios melodramáticos para possibilitar a aproximação do casal de mocinhos que, impedidos de viver o amor idealizado, terão nova chance de reencontro. Nesse sentido, a discussão da morte e do processo reencarnatório se submetem aos intentos do melodrama, como a servir-lhe de suporte para a consagração do ideal narrativo, e menos como impositivo de propagação doutrinária. Os efeitos visuais, a atuação dos atores e a trilha sonora foram necessários para a estruturação deste ideal, bem como a ausência de diálogos e o absoluto silêncio de Luna também coadunam para a noção de que a morte é um solitário processo que, em seus silêncios, diz da ligação do sujeito com seu íntimo enquanto realiza a passagem ao transcendental.

A morte de Luna, com suas figurações que vão do céu ao calvário, da dor brutal do tiro ao céu dos eleitos, da consagração sublime da paz espiritual de Luna ao chamado desesperado do marido que a faz retornar à Terra, em muito se aproximam ao imaginário cristão que, há séculos, profetiza nos dualismos ligados a dor e salvação o caminho para

a redenção humana. Em nossa matriz simbólico-dramática, representações da paixão de Cristo, por exemplo, permearam os primeiros movimentos de sacralização do imaginário dos povos originários e, segundo Sunkel (2016), fizeram com que a dramatização de martírios na Terra – como de Jesus e dos santos – dessem o tom da vida humana e suas perspectivas quanto ao pós-morte. “Por uma parte, a dor, o sofrimento e o martírio, cuja dramatização se fará por meio da exaltação da cor do sangue; por outra, a riqueza, o gozo e o bem-estar, expressados através da exaltação da cor do ouro”<sup>65</sup> (SUNKEL, 2016, p. 55). Entre dores e riquezas, entre martírios e recompensas, a morte e a reencarnação aqui se prestam ao objetivo de permitir a união duradoura do casal de protagonistas.

#### **4.3. “Você sabe rezar? Reza comigo. Tem que ter fé” – morrer e renascer em *Além do Tempo***

Chegamos à última telenovela em análise, *Além do Tempo*, escrita por Elizabeth Jhin e consagrada como uma das principais tramas da década de 2010 no horário das 18 horas, em termos de repercussão e aceitação pela crítica televisiva. Na obra, a primeira fase transcorre até meados da trama e nela os personagens habitam o século XIX. O evento narrativo que nos interessa é a morte dos personagens principais Livia e Felipe no capítulo levado ao ar em 21 de outubro de 2015, de número 87, quando se encerrou a fase de época da novela. Deste dia em diante, a narrativa avançou cronologicamente mais de um século para chegar aos dias atuais com todos os personagens em novas vidas, resgatando falhas cometidas na existência anterior. O evento narrativo que nos interessa é justamente o ponto de virada na obra, o momento em que a trama abandona a fase passada e se transmuta para os dias atuais, valendo-se da morte como instrumento de figuração para o avançar do tempo.

O evento narrativo acontece à beira de um grande penhasco, próximo às suntuosas quedas d’água de cachoeiras. Um *plongée* destaca a vastidão do espaço em questão, inferiorizando Livia e Felipe enquanto enaltece o predomínio da natureza ao redor de ambos, cercados de rochas e pelas cachoeiras à frente (Figura 41). Na sequência, uma câmera baixa, em movimento, vai se aproximando dos dois, enquadrando-os num contra-

---

<sup>65</sup> Do original: “Por una parte, el dolor, el sufrimiento y el martirio, cuya dramatización se hará por medio de la exaltación del color de la sangre; por otra, la riqueza, el goce y el bienestar, expresados a través de la exaltación del color del oro”

*plongée* que emoldura o casal como se numa tela de final feliz. Abraçados, juntos, enamorados, celebram a chance de finalmente estarem lado a lado sem as dificuldades até então enfrentadas. O primeiro plano mostra-os se beijando e durante todos estes instantes a trilha sonora foi suave para acompanhar a harmonia do casal entre si e com o ambiente.

Mas Pedro (Emilio Dantas) surge de repente e aponta um florete de esgrima para a nuca de Felipe. A trilha suave é interrompida e sonidos tensos permeiam a paisagem sonora. Um rápido movimento de câmera os enquadra lateralmente, em plano aberto, e posiciona-os em combate (Figura 42). Há uma sucessão de planos e contraplanos de Pedro e Felipe discutindo a provocação do antagonista para que lutem “de homem para homem”, enquanto a trilha permanece em tom crescente de adrenalina. Eles travam uma batalha intensa, que na tela surge a partir de movimentos rápidos de câmera enquanto Livia os assiste apavorada, até que Melissa (Paolla Oliveira) surge no local e empurra a moça penhasco abaixo. Após empurrá-la, um *contra-plongée* destaca a superioridade de Melissa diante do ato, e os homens cessam a luta porque Felipe, gritando pela mulher, corre em disparada até Livia e se põe a segurá-la. Pedro fica atônito ao ver a atitude de Melissa, a trilha é interrompida e um silêncio paira na cena enquanto Pedro e Melissa se entreolham, em primeiro plano. Soam o que parecem ser batidas de coração até que Pedro dá um golpe final em Melissa, atacando-a com o florete de esgrima ao peito (Figura 43). Melissa cai ao chão, sentindo o sangue jorrar do corpo e morre. Pedro visualiza o casal em apuros no penhasco: fazem um grande esforço para se manterem presos a uma pedra. Um *plongée* posiciona Livia e Felipe na condição de sujeitos em absoluto risco e sem alternativas para sair dali (Figura 44), enquanto o *contra-plongée* de Pedro o mostra como a opção existente, superior, para ajudá-los, caso quisesse. Livia clama por ajuda, mas o rapaz tem uma atitude cruel.



Figura 41: Livia e Felipe juntos/Globoplay



Figura 42: O ataque de Pedro/Globoplay



Figura 43: Pedro ataca Melissa/Globoplay



Figura 44: Lívia e Felipe em perigo/Globoplay

“Together”, da banda The XX, é a trilha que compõe a cena enquanto o casal luta para se manterem vivos e Pedro, em contra-*plongée*, ataca Felipe com o florete, ao que o rapaz perde as forças, soltando a mão de Lívia e ambos caem do penhasco. A trilha musical é interrompida, escuta-se o grito de Lívia enquanto cai, eles em plano aberto em queda livre diante do paredão rochoso, diminutos e praticamente invisíveis perante o gigantismo da natureza ao redor. Os corpos caem nas águas e a câmera ao fundo do lago apresenta o impacto do choque entre eles e as águas, que se agitam. Por um instante, a tela fica completamente escura e, em seguida, a trilha musical retorna enquanto o primeiro plano enaltece o casal, abraçado, nas águas. Os corpos balançam como a acompanhar o ritmo das águas, vemos Felipe e Lívia, ora o rosto de um, ora o de outro, enquanto a trilha canta “Together, to be/Together and be”, nas vozes da banda The XX. Os *closes* nos rostos dos personagens, alternados entre si, simbolizam a cumplicidade do casal e a sintonia que nutriam um pelo outro (Figuras 45 e 46). Em termos televisuais, os *closes* atuam como comprovantes da relação afetuosa entre os mocinhos, unidos até o fim de suas vidas. Enquanto os rostos são mostrados, na trilha começamos a ouvir um diálogo entre Lívia e Felipe, sendo trechos de uma conversa tida em capítulos anteriores, que não são mostrados novamente, apenas ouvimos a conversa, transcrita a seguir:

Lívia: Você sabe rezar? Reza comigo. Tem que ter fé.

Felipe: Eu não acredito num Deus que parece se divertir com o sofrimento humano.

Lívia: Eu sei o quanto está sofrendo, eu sinto muito. Me dói muito vê-lo assim. Eu queria tanto que fosse diferente, que tudo fosse diferente.

Felipe: Que Deus é esse, Lívia, que parece se divertir, que permite que os que se amam se separem, que permite que você, que eu amava...

Enquanto Lívia pede que tenha fé, Felipe demonstra ser arremido à ideia de crença em qualquer espiritualização, justificando considerar injustas as ações que são impostas a quem, na visão dele, não mereceria enfrentar determinados percalços. A posição de

Lívia se aproxima ao apelo pela fé, de modo que a moça vê na oração uma possibilidade de salvação para ambos. Mas, diferente de *A Viagem*, quando da morte de Alexandre a presença da Bíblia e o Salmo 23 entoaram o clamor religioso oficializado, em *Além do Tempo* a personagem em apuros clama por oração ela mesma, sem qualquer liderança religiosa envolvida no processo, numa autonomização do sujeito perante sua dor, sem interseções ou intermediários. Rezar por si própria, na hora de apuros, como sendo uma alternativa e uma espécie de remédio para o caos. Nesse sentido, *Além do Tempo* avança na figuração da morte ao permitir que a oração, entendida como instrumento de fé, saia dos livros sagrados (clamam por ajuda a Alexandre por meio da Bíblia, em *A Viagem*), dos templos religiosos (Luna era frequentadora constante da igreja, em *Alma Gêmea*) e assuma o espaço-tempo da cotidianização.

Enquanto Lívia é, em certa medida, a vinculação ao sagrado e clama por oração, Felipe é a figuração do materialismo, do pensamento contrário à espiritualização por não reconhecer que daí advenha alguma ajuda efetiva. Lívia é fé e sentimentos; Felipe é razão e matéria. Lívia, em suas falas, sinaliza para a dor de vê-lo neste estado e as declarações, mesmo não sendo do contexto da morte, em muito se alinham ao sofrimento do momento e um dos pedidos de Lívia (“Eu queria tanto que fosse diferente, que tudo fosse diferente”) parece ser a abertura para que o tempo futuro comece a surgir em cena. No composto imagemtexto, enquanto a dimensão verbal sinaliza o clamor da mocinha para que “tudo fosse diferente”, a dimensão visual começa a sinalizar a passagem do tempo, como se atendendo ao pedido da mocinha. Dessa forma, a *picture* nos mostra que os recursos estilísticos para a transição do tempo vêm em função da demanda narrativa, logo após o pedido da personagem central.

À fala final de Felipe (“Que permite que você, que eu amava...”), a câmera posicionada ao fundo do lago capta, em *contra-plongée*, o afundar completo dos corpos, deixando visível somente um imenso clarão sobre as águas (Figura 47). É exatamente assim que se encerra a figuração do século XIX na telenovela: como se um clarão por sobre as águas indicasse a possibilidade de luz, mesmo vista do fundo da vida, de onde já não se parece mais haver possibilidade de reversão do fim. O foco de luz é o ponto de virada, o elemento estilístico que na *picture* nos diz da continuidade da história. Não se tratava, ainda, de um fim definitivo.





Figuras 45 e 46: *Closes* em Livia e Felipe, alternados/Globoplay

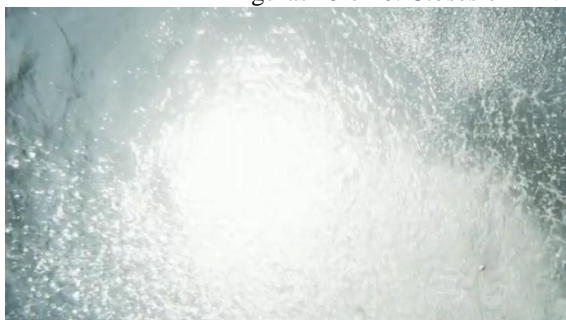


Figura 47: Transição entre séculos/Globoplay



Figura 48: Transição entre séculos/Globoplay

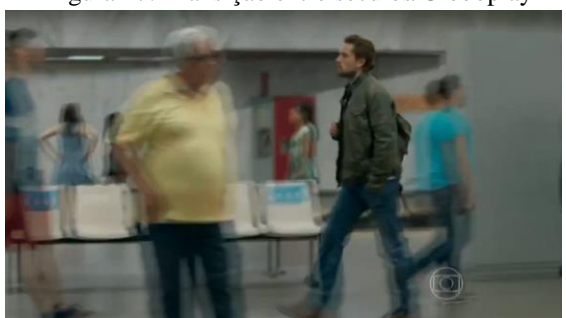


Figura 49: Felipe em nova vida/Globoplay

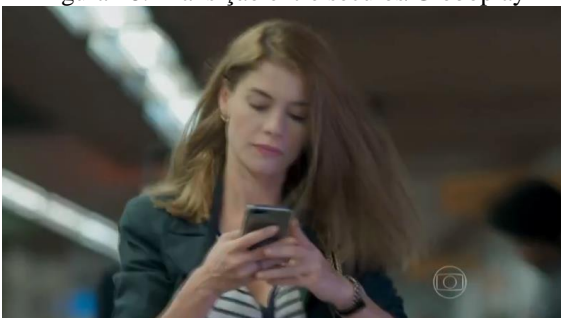


Figura 50: Livia em nova vida/Globoplay

A chegada do século XXI, por sua vez, se dá logo nos *frames* seguintes, inicialmente intercalando a visão do fundo do lago com a movimentação acelerada de um metrô e todos os seus ruídos intensos (Figura 48). Vemos também Livia e Felipe surgirem em novas condições, caminhando apressados pela estação de metrô, cada qual de um lado. Felipe, visto lateralmente, olha para a frente e caminha em meio aos transeuntes do local (Figura 49). Livia, em primeiro plano frontal, mexe no celular e anda apressadamente (Figura 50). Livia e Felipe usam roupas modernas que os ambientam à atualidade: jaqueta e calça jeans para ele; blusa lisa fina e calça comprida preta para ela. Os movimentos de câmera são notoriamente acelerados, figurando a velocidade dos novos tempos em que a trama se encontra. Em certo momento, no entanto, há uma breve pausa em toda a aceleração e em toda a captação de ruídos para que ouçamos a complementação da fala de Felipe, e ouvimos “...que eu nunca deixei de amar”, encerrando a fala que ficou inconclusa desde o século XIX.

A transposição da fala de Felipe para cobrir os dois tempos simboliza a própria capacidade de transposição dos dois sujeitos para uma nova vida, tendo na reencarnação uma forma de se juntarem outra vez para a concretização do amor romântico não vivido plenamente no século XIX. Quando, na porção sonora, ouvimos a conclusão de Felipe (“...que eu nunca deixei de amar”), temos a garantia de que o amor iniciado no passado está seguramente transposto para os dias atuais, que não foi encerrado com a morte e seguirá norteando os passos daquele casal nos idos de 2015. Tão logo a fala se encerrou, novamente voltam os barulhos ruidosos do metrô, a movimentação intensa de câmera e a aceleração tomando conta dos personagens apressados.

Lívia e Felipe continuam caminhando até que a moça entra no vagão do metrô, olha para o relógio, denotando que está realmente apressada e indicando que os tempos agora são outros (nada da calma em topo de montanha, como no século retrasado). Felipe, quando vai entrar no metrô, é impedido por um homem que esbarra com força nele e o faz perder o tempo de entrada no vagão. O homem de roupas escuras é, na verdade, um anjo rebelde que se cansou de dar chances ao amor e não quis que os dois se encontrassem novamente. As portas do metrô se fecham, ele não pôde entrar. Lívia se vira e o vê pelo vidro da porta (Figura 51). Felipe, do lado de fora, também a nota (Figura 52). Olham fixamente um para o outro, como se já se conhecessem de algum lugar. Pela linguagem dos olhos, estabelecem uma cumplicidade aparentemente injustificada para eles, mas na verdade, conhecida pelo espectador. Sem entenderem o que os conecta de imediato, ficam a se entreolhar e... fim do capítulo!



Figuras 51 e 52: O encontro de olhares entre Lívia e Felipe nos dias atuais/Globoplay

No capítulo seguinte, de número 88, há uma recapitulação do evento da morte até se chegar ao ponto do encontro do casal no metrô. Lívia e Felipe se entreolhando fixos, o metrô começa a andar, eles ainda fazem força para manter contato visual um com o outro e não se perderem de vista, mas é inevitável, foram separados – ao menos

momentaneamente – outra vez. Ficam, cada um, com suas expressões diferenciadas a expressar que algo os balançou. Lívia e Felipe, rostos demonstrando certa excitação e uma misteriosa felicidade, já estão ambientados ao amor do novo século.

Em *Além do Tempo*, as mortes dos protagonistas são o evento central da transposição de épocas na diegese. Colocá-los em situação de morte representa que a telenovela toda se transportará a um novo tempo, afinal os condutores centrais da trama tiveram suas vidas encerradas. À distinção de *A Viagem* (em que a morte de Alexandre não abala o transcorrer cronológico da trama) e *Alma Gêmea* (com a morte de Luna, o tempo diegético avança vinte anos), na produção de Elizabeth Jhin as mortes se combinam ao transcurso temporal da trama para fazer avançar rapidamente a narrativa.

A rápida inserção do novo século, tão logo os corpos se afundam no lago, nos convoca a participar de uma *picture* que prefere dar poucas brechas entre um tempo e outro, sinalizando que a abordagem temática da reencarnação em *Além do Tempo* não perpassa por vales espirituais, lugares sombrios para os sofredores ou celestiais para os ditos merecedores, mas se importa em situar a questão ao nível da corporeidade física. A *picture* televisiva nos conduz entre um século e outro por meio dos recursos estilísticos que denotaram a caracterização de cada um dos tempos: no século XIX, figurinos típicos à época, com vestido longo para as moças e roupas de cavaleiro para os rapazes, bem como o uso do florete de esgrima e a linguagem empregada (Lívia se refere a Felipe como “senhor Conde”); nos dias atuais, roupas que nos demonstram os figurinos contemporâneos, os objetos e elementos cênicos que apontam para a atualidade dos tempos (celular, relógio, estação de metrô, agitação em meio a inúmeras pessoas) e a linguagem contemporânea (Lívia ao telefone: “Ai, peguei um engarrafamento horrível, tô no metrô!”).

O composto imagem/texto em *Além do Tempo* toma o estilo para tratar o tema da reencarnação numa esfera materialista, valendo-se das sucessivas vidas como argumento para a problematização do assunto. Sem pontos celestiais (*Alma Gêmea*) ou vales condenatórios (*A Viagem*), a telenovela traz a reencarnação para aplicá-la aos sentidos da vida material, para evocar debates quanto às afinidades trazidas de outros tempos, as dificuldades por vezes inexplicáveis que, se bem acompanharmos a trama, sabemos se tratar sempre de causas passadas. Dessa maneira, a trama apresentou a reencarnação como oportunidade de progresso e consolidação do amor, compartilhado pelo casal protagonista – ao contrário de *Alma Gêmea*, em que somente a mulher passou pelo processo

reencarnatório. Além disso, tiveram na opção por exaltar as sucessivas vidas terrenas uma forma de enfatizar os desafios mundanos e cotidianos, numa lógica de apelo a uma *espiritualização mundanizada*.

Os recursos estilísticos mais proeminentes nesta tarefa de problematização da morte e reencarnação foram os figurinos, a disposição da trilha sonora que perpassa os dois tempos e a atuação dos atores, promovendo encontros e olhares que não se perderam nos séculos.

#### **4.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama**

##### **4.4.1. Vida *versus* morte: dualismos melodramáticos nas telenovelas espíritas**

A partir do que foi delineado nas seções anteriores, podemos constatar que a televisualidade trouxe tendências e reflexões quanto à morte e a noção reencarnacionista na ficção televisiva brasileira. A morte é um artifício narrativo que sempre permeou as telenovelas e foi utilizado com distintas funcionalidades nas tramas: a eliminação de um personagem pouco agraciado pelo público, a morte-surpresa de algum personagem que desencadeia focos narrativos a impulsionar a trama central, a morte-simulada de personagens que retornam mesmo após considerados mortos, dentre outros casos. No caso destas telenovelas, no entanto, a morte não é um elemento surpresa tampouco a eliminação de um personagem do elenco, mas um fator de propulsão das tramas que, pela televisualidade, revela uma tessitura temática relativa ao binômio vida-morte em nossa cultura. Nestas tramas, a reaparição dos personagens centrais após a morte guarda coerência com a proposta das narrativas de problematizar aspectos espiritualistas e, portanto, o retorno dos personagens – em nova vida ou como espíritos – não produz uma quebra de expectativa nem é preciso apresentá-los por efeitos de *flashback* ao rememorar suas vidas.

Nas telenovelas em questão, a morte centralizou as narrativas e tornou-se um elemento-chave para a condução das tramas. Tomada como um recurso para alavancar as histórias, a morte não demarcou o encerramento das existências por ela afetadas, pois todos os personagens mortos ressurgiram em alguma nova condição: Alexandre reaparece como espírito; Luna ressurge como espírito e logo assume novo corpo; Livia e Felipe têm rapidamente uma nova existência conquistada, sem atravessar qualquer estágio que na trama representasse um plano espiritual.

Nas duas primeiras telenovelas, *A Viagem* e *Alma Gêmea*, o modo de construção televisual da morte remete a tons didáticos para figuração do caráter espiritualista pretendido por estas produções. No caso de Alexandre, morrer é um ato que lhe abre à dimensão espiritual, um tanto confusa e incerta, já que ele não tem poderes de ação sobre os vivos. Em *Alma Gêmea*, Luna acessa uma esfera espiritual, tonalizada como um espaço celestial agradável e seguro, mas nele fica por pouco tempo, pois o chamado ao amor é mais forte e ela precisa voltar para o encontro com o amado Rafael, introduzindo a reencarnação como premissa viável para tal efeito. *Além do Tempo*, por sua vez, focaliza a morte como um ato transitório, espécie de abertura para fazer avançar a narrativa e, apesar de ter figurado somente a morte dos personagens centrais, todo o enredo acompanha este fluxo adiante e não recorre a visualizações de planos espirituais ou mesmo de seres transcendentais para questionar a possibilidade da reencarnação.

Se *A Viagem*, por seu caráter precursor e desbravador, valeu-se da morte para introduzir a ideia de “espírito” como entidade que se mantém após o fim do corpo material, *Alma Gêmea* replicou o esquematismo televisual para figurar um espírito, mas fez avançar o assunto quando introduziu a ideia de reencarnação, atrelando o processo a uma transitoriedade espiritual. Ao se chegar em *Além do Tempo*, os esquematismos televisuais para figuração do transcendental e do indivíduo espiritual são abandonados por completo e a trama estabelece novos padrões estilísticos para a construção do tema. Numa comparação entre as obras, a partir da televisualidade, pode-se afirmar que *A Viagem* descortinou a temática espiritualista, avançada por *Alma Gêmea* e atualizada por *Além do Tempo*. Enquanto os recursos estilísticos se prestavam a entonações didáticas nas primeiras décadas, chegados à produção de 2015 eles são utilizados para configurar uma temática cotidianizada.

Em todos os três casos, o composto imagem/texto revela que a morte é um acontecimento trágico responsável por movimentar os atritos das tramas, significar o sofrimento dos personagens e ressaltar o drama humano em torno da morte, que figuram através das atuações dos atores a potência da dor: Alexandre se suicida e seus espasmos demonstram o estágio terminal do personagem; Luna é atingida por arma de fogo e grita, ferida bem ao peito, de modo que o fato sangrento domina a ocorrência; Livia e Felipe morrem afogados, depois de brutal esforço para se manterem presos ao penhasco, com semblantes agoniados. A tragicidade do fato morte nas tramas atende aos intentos comunicativos dos melodramas quanto a espiritualidade, evidenciando a dicotomia vida

*versus* morte e os desdobramentos desta dialética: a morte abriu à existência do transcendental e do ser espiritual (*A Viagem e Alma Gêmea*) para, gradativamente, atualizar ou expandir o tema, primeiro numa visada espiritualista (*Alma Gêmea*) para depois atingir um patamar de mundanização, da reencarnação não atrelada a concepções espiritualistas, místicas ou transcendentais, mas vista somente pelo viés humano (*Além do Tempo*). É nesse sentido que as tramas revelam algo que as aproxima do imaginário espírita e lhes justifica a alcunha: a reencarnação e imortalidade do espírito. Em todas as obras, a morte foi motivo narrativo para a orquestração das novas vidas (*Alma Gêmea e Além do Tempo*) ou da evidência de que o espírito se mantém “vivo” após o fim da vida terrestre, ainda que não assuma novo corpo (*A Viagem*).

Outro elemento importante a se considerar é a condição de vítimas assumidas pelas personagens em questão, o que reforça a categorização melodramática das tramas e destaca que os casos analisados se valem da comoção da morte como recurso de atuação estilística para abordagem do espiritualismo. Alexandre é vítima de seus próprios atos e inconsequentes pensamentos (o personagem se declara vítima do irmão e do cunhado, apesar de ser o vilão da trama); Luna é vítima da vilania da prima Cristina, que inveja a vida e os bens da personagem principal; Livia e Felipe são vítimas da loucura e ciúmes de Pedro e Melissa. À exceção de Alexandre, que comete ato suicida, em *Alma Gêmea e Além do Tempo* os personagens centrais perdem a vida contra a própria vontade, envolvidos em emboscadas tramadas pelos vilões, enquanto personagens dentro destas obras que atendem aos arquétipos do gênero (MARTÍN-BARBERO, 2015). Já no caso de Alexandre, ele sendo o vilão da narrativa e responsabilizado pelo crime contra si, é o único que permanece em estágio de perturbação – diferentemente de Luna, Livia e Felipe, que logo reencarnam para dar prosseguimento a suas missões: viver o amor.

Portanto, as marcas da televisualidade revelam que o tema espiritualista em torno da morte, da vida após a morte e da reencarnação sedimentaram-se num terreno de didatismo nas primeiras produções ficcionais, das décadas de 1990 e 2000, para desbravar um caminho ainda pouco explorado na ficção, de modo que o amadurecimento da temática na televisão levou a abordagens mais diversificadas sem amparar-se em efeitos visuais e sonoros para tratar de espíritos e planos além da matéria, distanciando-se do didatismo televisual das primeiras obras.

Nestas telenovelas, o relato da morte é narrado para se consagrar como história compartilhada e permitir novas experiências nos sentidos da morte. Os personagens

principais mortos nas tramas assumem novas condições de existência na diegese e não abandonam as narrativas; suas mortes são recapituladas ao longo de diversos capítulos e, assim, não deixam de compor os sentidos pelas obras. Em nossa experiência anacrônica de modernidade (HERLINGHAUS, 2002), imaginar a morte por meio das telenovelas espíritas parece dotar o acontecimento triste da condição de *contratempo narrativo superável*, quer seja, mesmo entendida como uma questão-problema nos enredos ficcionais por separar personagens e impedir aparentes continuidades e linearidades das tramas, a morte nestas telenovelas suplanta a certeza do fim pré-determinado e contrapõe a visada fatalista do corpo físico: ao trazer a televisualidade de um *continuum*, as telenovelas demonstram que a adoção de um novo sentido para a morte se ampara substancialmente nas crenças pluralistas no tocante a espiritualidade que pairam em nosso contexto social e tentam se distanciar de uma cultura do medo da morte, algo que arregimenta – paradoxalmente – as relações dos sujeitos com suas crenças.

No melodrama, “a imaginação moral não só funciona sobre a base de marcas emotivas e altamente expressivas – um sentimentalismo exagerado –, mas também conecta com um subconsciente social”<sup>66</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 26), por isso é possível trabalhar a questão da morte e os efeitos produzidos a partir do estilo televisivo para pensarmos o lugar do tema na relação com as bases melodramáticas.

“Na medida em que o melodrama vive de tremendismos e exageros fora das ‘boas regras’, remete a desejos que o dispõem de um equivalente na linguagem oficial”<sup>67</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 27), por isso as sequências das mortes, estruturadas pelo composto imagem/texto, preferem carregar na dimensão visual (aqui englobando atuações, cenários, figurinos) do que alocar à dimensão verbal a transitoriedade da vida para a morte. Os protagonistas não tecem diálogos nestas cenas, como se as telenovelas nos dissessem que, de fato, a “linguagem oficial” comportaria poucas condições para tratar do assunto, que melhor se viu figurado nos diferentes modos de existência das *pictures*. “No melodrama, um ‘mais’ em termos de intensidade somática e dramática,

---

<sup>66</sup> Do original: “la imaginación moral no sólo funciona sobre la base de metas emotivas y altamente expresivas - un sentimentalismo exagerado -, sino conecta a la vez con un subconsciente social”.

<sup>67</sup> Do original: “En la medida en que el melodrama vive de tremendismos y exageraciones afuera de las ‘buenas reglas’, remite a deseos que no disponen de un equivalente en el lenguaje oficial”.

tende a produzir um ‘menos’ quanto à figuração discursiva [...]”<sup>68</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 29), o que é notório nas construções dos eventos analisados neste capítulo, que se assentaram em regimes de visualidade sobre a morte já instituídos no imaginário popular brasileiro.

Em *A Viagem*, a morte de Alexandre é o gatilho para a abertura ao mundo espiritual, em termos televisuais. Até a ocorrência desta morte, no capítulo 39, a trama transcorria totalmente ambientada na Terra, sem reuniões de evocações ou aparições de seres espirituais. Foi a morte um agente sacralizador da continuidade narrativa e da abertura ao transcendental. No caso de *Alma Gêmea*, a vida parece ser um mero pretexto para tratar da morte, pois Luna (personagem central) vive em apenas um único capítulo da telenovela, o primeiro, e depois suas aparições serão na condição de espírito através do espelho por onde Serena conversa com a própria alma. Nestes dois casos, a vida se põe a pleno serviço da morte, num par binarista em que o peso sobreposto ao elemento “morte” é notoriamente mais tonalizado. Ao contrário, *Além do Tempo* aloca a vida em evidência, valendo-se da morte como recurso transitório para impulsionar a narrativa.

Dentre os possíveis efeitos pretendidos por estas tramas, a morte aparece como uma forma de padecimento do público com o sofrimento dos personagens, de modo a sintonizar a experiência do universo diegético com a compreensão e os sentimentos da audiência. Mazziotti (2002, p. 125), recorrendo às análises de Miguel Marías (1990) quanto ao melodrama cinematográfico, destaca deste autor uma passagem na qual pondera que o objetivo do melodrama é “fazer o espectador sofrer com os personagens, compartilhar – entender e sentir, se possível ambos – as vicissitudes sofridas pelos protagonistas [...]”<sup>69</sup>, o que se aplica aos moldes da estrutura melodramática encontrada nas telenovelas e na maneira como as *pictures* destacaram a morte como temor, dor, instância de agruras, calvário inevitável em qualquer época.

Mazziotti (2002) afirma que o acidente é um típico recurso melodramático para mesclar subtramas e substanciar convenções do gênero. Em muitas destas narrativas, a morte é um artifício enganoso para subsidiar as artimanhas do enredo: um determinado personagem é dado como morto – algo que por vezes é de conhecimento do público,

---

<sup>68</sup> Do original: “En el melodrama, un ‘más’ en términos de intensidad somática e dramática, tiende a producir un ‘menos’ en cuanto a la figuración discursiva [...]”.

<sup>69</sup> Do original: “lograr que el espectador padezca con los personajes, comparta - comprenda y sienta, a ser posible las dos cosas - las vicisitudes que sufren los protagonistas [...]”.



outras vezes também nos é desconhecido – e, a certa altura da história, reaparece para demarcar nova engrenagem no transcurso narrativo. Diferentemente de tramas nas quais o enredo se beneficia da morte como recurso para ludibriar, nas telenovelas espíritas a morte é um esquema que se efetiva, irremediável e definitivo. Nestas tramas, a expectativa posta em questão é a subsequente reaparição do personagem morto, seja numa nova existência material (*Alma Gêmea* e *Além do Tempo*), seja na condição de ser espiritual (*A Viagem*). Mas não há enganos e as compensações aparecem quando temos acesso ao futuro dos personagens, vendo para onde foram, como estão e o que fazem na nova condição (reencarnados ou em espírito).

Para todos os três eventos, a morte é um impeditivo do alcance à felicidade – individual (*A Viagem*) ou para os casais (*Alma Gêmea* e *Além do Tempo*) – o que, além de ser artifício na condução das narrativas, é também uma aproximação ao sofrimento cristão que purifica e conduz ao “caminho, verdade e vida”. No imaginário cristão, para alcançar a plenitude, é preciso submeter-se a sacrifícios terrenos, a abdicar de desejos para fazer-se merecedor das dádivas de um plano espiritual (OTT, 2002). Sabendo-se transitar por tais provações, o indivíduo é contemplado com a sagração de si, o direito a usufruir do paraíso... depois de morto. “A culpa pessoal diante de Deus torna-se uma prova que dura a vida toda, que causa infindáveis amostras de sofrimento, ao decidirem por uma vida após a morte”<sup>70</sup> (OTT, 2002, p. 256).

Alexandre atentou contra si próprio e, por esta razão, deixou evidente as marcas de desequilíbrio emocional e descontrole quanto às provações; não soube suportar o martírio da prisão terrena e das condenações por ele consideradas injustas; por isso, preferiu o suicídio, que o condenou ao Vale dos Suicidas (será visto no próximo capítulo) e agravou suas penas no mundo pós-morte da ficção. Diante das intempéries mundanas, Alexandre não compreendeu “o sofrimento exagerado como meio de salvação” tampouco entendeu que “o ser individual não deve destruir-se, mas deve salvar a si mesmo e entregar-se à promessa de uma vida eterna no além”<sup>71</sup> (OTT, 2002, p. 257).

Luna, por outro lado, deu sinais de autocontrole e subjugação às passagens terrestres e, quando de sua morte (não por ação voluntária), fez-se visível o céu que lhe

---

<sup>70</sup> Do original: “La culpa personal ante Dios se convierte en prueba que dura toda la vida, que provoca interminables muestras de sufrimiento, ya que éstas deciden de una vida después de la muerte”.

<sup>71</sup> Do original: “el sufrimiento exagerado como medio de salvación” [...] “el ser individual no debe destruirse, sino debe salvarse a sí mismo y entregarse a la promesa de una vida eterna en más allá”.

esperava, a dita recompensa do plano elevado para os eleitos, conforme estipulam os escritos cristãos. Já Livia e Felipe são impedidos por terceiros de viverem o amor e morrem juntos, unidos, numa composição estilística que demarca a centralidade do amor romântico (veremos mais detalhes no capítulo 8). Não foram conduzidos ao céu, mas se mostraram personagens responsáveis por encarnar os traços da boa conduta, o que lhes garantiu a recompensa não de acessarem o céu, mas de acessarem novas vidas, tendo a reencarnação como símbolo da oportunidade de reencontro sagrado para a luta pelo amor, sem, no entanto, estarem isentos de novas provações para a efetivação dos laços entre si. “O sofrimento é declarado como consequência da culpa e como meio de salvação. Cura-se do sofrimento criando ainda mais sofrimento, ou seja, cura-se do sofrimento infectando a ferida”<sup>72</sup> (DELEUZE, 1976, p. 143).

As noções de transcendência simbolizadas pelo estilo das telenovelas analisadas também nos conduzem a relacionar os imaginários binaristas de Céu e Inferno que povoam o Cristianismo em suas expressões mais correntes na cultura popular brasileira e deram cabida ao que se convencionou denominar de melodrama moderno:

[...] o melodramático vive da tensão entre a ameaça e a promessa de salvação, entre a sentença inicial de condenação e o chamado para continuar vivendo (mesmo que seja na vida após a morte). Com isso, um modo narrativo de ambivalência entre o céu e o inferno é estabelecido. Este modo narrativo gera, ao que me parece, as bases do melodrama moderno<sup>73</sup> (OTT, 2002, p. 258)

#### **4.4.2. Crenças socioculturais no bem e no mal: arquétipos melodramáticos nas telenovelas espíritas**

As *pictures* que nos apresentam Alexandre (*A Viagem*) e Luna (*Alma Gêmea*) remetem à “lógica maniqueísta do melodrama que não permite qualificações entre a sublimação da virtude e a demonização do vício”<sup>74</sup>: enquanto Alexandre corporifica a vilania, uma maldade essencializada e naturalizada em seu perfil, com fisionomias

---

<sup>72</sup> Do original: “El sufrimiento se declara como consecuencia de una culpa y como medio de salvación. Uno se cura del sufrimiento creando aún más sufrimiento, es decir, uno se cura del sufrimiento infectando la herida”.

<sup>73</sup> Do original: [...] *lo melodramático* vive de la tensión entre la amenaza y la promesa de salvación, entre la sentencia inicial de la condena y el llamado a seguir viviendo (aunque sea en el más allá). Con esto se instaura un modo narrativo de ambivalencia entre cielo e infierno. Este modo narrativo genera, me parece, las bases del melodrama moderno.

<sup>74</sup> Do original: “lógica maniqueísta del melodrama que no permite matizaciones entre sublimación de la virtud y demonización del vicio”.

arredias, olhares vagos e assustadores, em figurinos completamente escuros, Luna personifica o extremo oposto ao portar-se com suavidade, leveza, sorrisos frequentes, gestos singelos, abraços cordiais nos familiares, tom de voz manso, com figurinos totalmente brancos. A morte os toma de rompante, mas são eles personagens distintos, polos opostos da figuração melodramática, evidenciando-nos que nas primeiras décadas das produções ficcionais centralmente amparadas no espiritualismo como eixo norteador a polarização (inclusive visual) perpassa a organização destas tramas. Alexandre figura como o Traidor, aquele que na rede melodramática assume “a personificação do *mal* e do vício” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 169). Luna, por sua vez, ocupa a condição de Vítima, a heroína que é a “encarnação da inocência e da virtude, quase sempre uma mulher” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 169), que sofre, é resignada e lida pacientemente com os entraves da própria vida, o que coincide com o *ethos* do mito cristão. *Além do Tempo*, a seu turno, apresenta a polarização bem *versus* mal não por distinções de figurino, mas pelas atuações dos atores e fisionomias: Melissa empurra a inimiga do penhasco, com semblante atordoado, e Pedro está histérico, grita, olhos arregalados, ambos assumem a vilania; Felipe é sereno, reage para se defender e Lívia chora de desespero (a mocinha desamparada), de modo que o casal personifica a condição de Vítima.

As esquematizações e polarizações (MARTÍN-BARBERO, 1992, 2013) nos mostram que nos casos das telenovelas *A Viagem*, *Alma Gêmea* e *Além do Tempo* a estrutura melodramática obedeceu a uma ritualização da ação, amparando-se em esquemas e repetições que permitiram a continuidade lógica da narrativa, uma narração que

[...] separa nitidamente os heróis dos vilões ao abolir a ambigüidade e exigir que o leitor tome partido. Mas heróis e vilões cuja separação simboliza uma *topografia da experiência* desenhada a partir do contraste entre dois mundos: aquele que está acima da experiência cotidiana da vida – mundo de felicidade e luz, de segurança e paz – e aquele que está abaixo, e que é o mundo do demoníaco e das trevas, do terror e das forças do mal<sup>75</sup> (MARTÍN-BARBERO, 1992, pp. 53-54, grifos do autor)

---

<sup>75</sup> Do original: separa tajantemente a los héroes de los villanos aboliendo la ambigüedad y exigiendo al lector tomar partido. Pero héroes y villanos cuya separación simboliza una *topografía de la experiencia* sacada del contraste entre dos mundos: el que se halla por encima de la experiencia cotidiana de la vida - mundo de la felicidad y de la luz, de la seguridad y la paz - y el que se halla por debajo, y que es el mundo de lo demoníaco y lo oscuro, del terror y las fuerzas del mal.

Se nas duas primeiras telenovelas o esquematismo visual assume nuances didáticas, posto que até mesmo nas cores a lhes caracterizar e nos figurinos utilizados estão as marcas da dualidade arquetípica entre Vítima (heroína) e Traidor (vilão), na mais recente trama analisada a polarização se dá no nível da atuação dos atores, sem que o figurino seja peça estilística a diferenciar arquétipos. Pela televisualidade das obras, nota-se nas primeiras décadas uma caracterização no composto imagem/texto que reduz a distinção entre vilania e heroísmo à porção visual dos personagens sem demandar discurso verbal (Alexandre e Luna não emitem uma única palavra ao longo dos eventos de suas mortes, mas sabemos serem, respectivamente, vilão e mocinha de suas telenovelas), ao passo que a produção ficcional mais recente mesclou imagem e texto para definir arquétipos: nos é demandado não só ver as fisionomias de Pedro, mas também ouvi-lo gritar, esbravejar contra o rival. De um didatismo visual dominante nas duas primeiras décadas, a telenovela espírita atingiu um patamar em que a integralidade do composto imagem/texto é utilizada de forma a potencializar as caracterizações melodramáticas.

#### **4.4.3. Televisualidades do espaço-tempo nas telenovelas espíritas**

Por fim, tratamos de como estas telenovelas, a partir dos eventos narrativos estudados, revelam uma abertura a novas concepções de espaço-tempo nas obras que, ainda não sejam exclusividade destes exemplares do subgênero, são indicativos de uma abordagem narrativa que merece atenção. Dentre as diferentes aberturas para a análise da telenovela, Martín-Barbero (1992) propõe que a estrutura do imaginário criada por estas produções é um ponto de centralidade nos investimentos que miram a uma abordagem não reducionista.

Em *A Viagem*, o tempo presente do universo diegético transcorre obedecendo a cronologia, sem supressão do espaço-tempo para figurar a morte de Alexandre. O personagem comete suicídio e os fatos subsequentes se desdobram na linearidade da trama: os familiares são comunicados, providenciam cerimonial de cremação, comparecem ao evento fúnebre – no qual Alexandre surge como espírito – e se comovem enquanto o espírito assiste ao próprio despertar espiritual. O tempo “atual” da trama não é interrompido ou ferido em nome da composição estilística da morte.

Já em *Alma Gêmea*, a morte faz o tempo transcorrer de maneira dual à medida que combina a linearidade cronológica com a aceleração dos fatos: quando se dá o atentado contra Luna, logo depois a narrativa caminha para o socorro imediato à moça, aos procedimentos médicos ao longo de uma madrugada na busca por mantê-la viva e a inevitável morte concretizada em seguida. Porém, quando Luna ascende ao plano espiritual, uma série de imagens e ocorrências se dão numa velocidade acelerada, não demarcadas temporalmente, mas caracterizadoras da ausência de temporalidades, do transcendental que não se faz mensurável pelo tempo do cotidiano humano. Ao reencarnar como Serena, temos a pista narrativa de que se passaram no plano terrestre ao menos nove meses do atentado, apesar de na telenovela este tempo se condensar em poucos segundos ao final do primeiro capítulo. Além disso, a disposição de Luna como ser espiritual que levita próximo à lua foi um recurso estilístico do composto imagem/texto que serviu ao propósito de, na *picture* televisiva, traçar o percurso espacial realizado por aquela alma: morta em São Paulo, Luna reencarna como Serena numa aldeia indígena que, além de simbolizar uma oposição espaço-temporal, também diz de outros dualismos chamados ao enredo: o urbano moderno (como expressão do avanço) e o campo tradicional (como expressão do “atraso”).

Por último, em *Além do Tempo*, a transição temporal do final de uma fase a outra é a que mais comprimiu o espaço-tempo e revelou, pela televisualidade, o avanço da narrativa: mesclando visualmente os séculos XIX e XXI, que se interpõem e se alternam no campo visual até finalizar a passagem completa de séculos, a telenovela se vale dos recursos de edição para figurar o transcorrer de 150 anos que separam, dentro da trama, a primeira da segunda fase da obra de Jhin. Do tempo remoto ao atual, as montagens nos ambientam gradativamente ao novo espaço narrativo e, para a economia do enredo, suplantam mais de cem anos que não compõem a estrutura da história.

As montagens, acelerações, atuações e caracterizações serviram para destacar que, quando o assunto morte domina a pauta destas ficções, ela obedece a temporalidades e espacialidades que objetivam demonstrar o plano espiritual a partir de suas próprias regras e ritmos, supostamente distintos de nossos tempos e espaços.

#### **4.4.4. Quadro-síntese: recursos estilísticos na configuração do tema do espiritismo**

A partir das constatações observadas ao longo do capítulo, com o procedimento das descrições e análises intercaladas, desenvolvemos o seguinte quadro com a intenção

de sintetizar os principais apanhados revelados pela materialidade televisiva das telenovelas espíritas quando o enfoque esteve assentado na morte dos protagonistas. Esta investida pretende condensar os itens já discutidos e aventados anteriormente com base na explanação dos recursos estilísticos empregados em cada telenovela e quais contribuições tais recursos efetuaram para a configuração do tema do espiritismo na ficção da teledramaturgia nacional.

Para efeitos de explicação, procedemos à listagem dos principais recursos estilísticos que efetuaram significação ao longo das telenovelas espíritas, ou seja, nem sempre os recursos listados apareciam e exerciam funcionalidades estilísticas em todas as tramas, mas estão devidamente ponderados no quadro para indicar a exploração (ou ausência de exploração) de cada item nas obras.

**QUADRO 4** – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: a morte de protagonistas

<b>EVENTO NARRATIVO: A MORTE DE PROTAGONISTAS</b>				
<b>RECURSOS DE ESTILO</b>	<b>A VIAGEM</b>	<b>ALMA GÊMEA</b>	<b>ALÉM DO TEMPO</b>	<b>CONTRIBUIÇÕES À TEMÁTICA DO ESPIRITISMO</b>
<b>CENÁRIOS</b>	(1) Cela do presídio (2) Enfermaria (3) Crematório	(1) Escadaria do teatro (2) Quarto de hospital (3) Plano espiritual	(1) Penhasco e cachoeira (2) Metrô	Ambientes de perigo ou medo: tensão para tratar da morte
<b>OBJETOS CÊNICOS</b>	(1) Colchões; cobertores (2) Cama; remédios (3) Caixão, flores, cadeiras	(1) Revólver (2) Cama, bisturis, tesouras, luminária (3) Nuvens, escadas em labirinto	(1) Esgrima (2) Celulares, relógios	Reforço à tensão da morte: brutalidade do morrer; Transição entre vida e morte (passado e futuro)
	(1) Expressões faciais e corporais	(1) Expressões faciais	(1) Expressões faciais e corporais	Agir melodramático para tratar da dimensão espiritual

ATUAÇÃO DOS ATORES	(2) Expressões faciais e corporais (3) Expressões faciais e corporais	(2) Expressões faciais (3) Expressões faciais, movimentos de levitação	(2) Expressões faciais e corporais	
DIÁLOGOS	(1) Pedidos de ajuda (2) Prevalece silêncio (3) Declamação de salmo	(1) Gritos (2) Pedido de regresso (3) Prevalece silêncio	(1) Gritos; pedidos de ajuda (2) Conversas ao celular	O espiritual evoca desespero e clamores
ILUMINAÇÃO	(1) Ambiente: escuro (2) Ambiente: claro (3) Ambiente: claro	(1) Ambiente: escuro (noite/externa) (2) Ambiente: claro (3) Claridade celeste e tons escuros nas escadas	(1) Ambiente: claro (dia/externa) (2) Ambiente claro	Dicotomias do claro/escuro para figurar matéria e espírito
ENQUADRAMENTOS	(1) <i>Closes</i> no rosto (2) Planos abertos (3) Primeiros planos e planos abertos	(1) Planos abertos e <i>close up</i> (2) Planos abertos, primeiros planos, <i>plongée</i> e <i>contra-plongée</i> (3) Planos abertos	(1) Planos abertos, <i>plongée</i> , primeiros planos (2) Primeiros planos	Planos espirituais ambientados; sujeitos focados
MOVIMENTOS DE CÂMERA	(1) <i>Travelling</i> (2) <i>Travelling</i> (3) <i>Travelling</i>	(1) Poucos movimentos (2) Poucos movimentos (3) Poucos movimentos	(1) Movimentos laterais (2) Movimentos laterais	Acompanhamento dos sujeitos: movimentações espirituais
EFEITOS VISUAIS	(1) Imagens em sobreposição (2) _____ (3) Esbranquiçado	(1) _____ (2) Esbranquiçado (3) Esbranquiçado	(1) _____ (2) _____ (3) _____	Técnicas para figurar e existência de espíritos (exceto <i>Além do Tempo</i> )
TRILHA SONORA	(1) Instrumental (2) Instrumental (3) Instrumental	(1) Cântico (2) Som ambiente (3) Cântico	(1) Música em BG (2) Instrumental	Sons da espiritualidade e dos ambientes físicos

FIGURINOS	Roupas pretas	Roupas brancas	(1) Roupas de época (2) Roupas atuais (jeans, calça)	Branco/preto = bem/mal passado/presente = reencarnações
-----------	---------------	----------------	---	--

Fonte: Elaborado pelo autor



## CAPÍTULO 5

### PRESENCAS NA AUSÊNCIA

#### Televisualidades das influências espirituais e o intercâmbio entre o humano e o transcendental

*“A tragédia apela ao coração, a comédia à mente e o melodrama aos olhos” (Victor Hugo - no prefácio de Ruy Blas, 1838)*

##### 5.1. “Eu sei que você está aqui, Alexandre” – a presença do invisível em *A Viagem*

No capítulo anterior, mostramos que em *A Viagem* Alexandre cometeu suicídio dentro da penitenciária e esta atitude provocou instabilidades no personagem depois de morto. Ao longo dos capítulos que sucedem à morte, o espírito de Alexandre passou a viver num espaço denominado Vale dos Suicidas que, na telenovela, configura um local destinado a espíritos em condições de profunda perturbação. Entre o capítulo 39, quando ocorre a morte, até aproximadamente o capítulo 75, Alexandre faz aparições pontuais em torno de Guiomar (interpretada por Laura Cardoso, no papel de sogra do irmão de Alexandre), do cunhado Téo e do jovem Júnior (Felipe Martins), filho de Otávio Jordão. Decidido a se vingar dos seus “inimigos”, Alexandre persegue-os diuturnamente para influenciá-los ao cometimento de ações equivocadas: Guiomar, que antes amava o genro Raul, passa a fazer de tudo para que a filha Andrezza se separe do marido; Téo, que era gentil e afetuoso, dá respostas agressivas, tem rompantes de fúria inexplicável; Júnior, garoto responsável e comprometido, passa a se desequilibrar, refutar a autoridade do pai e toma atitudes inconsequentes, como participar de rachas de moto e se entregar a bebedeira sem limite.

Enquanto Alexandre segue com o plano de vingança, em algumas oportunidades é recapitulada a fala agressiva e incisiva que ele direcionou a Raul, Téo e Otávio, proferida em meio a uma conversa com doutor Alberto (Cláudio Cavalcanti), um grande amigo da família que é médico e declaradamente espírita, quando o doutor visitara Alexandre na prisão, no capítulo 5:

Alexandre: Sério, eu tô falando sério. O senhor mesmo não falou que quando a gente morre, a gente torna a viver noutro lugar? Quando eu morrer – (é interrompido).

Alberto: A morte é só uma viagem, e não é a última.

Alexandre (ri): Tá querendo que eu acredite que a gente morre e torna a voltar e morre de novo?

Alberto: Tô, tô, porque é exatamente assim que acontece.

Alexandre: Se é verdade, anota aí: se eu morrer, eu vou voltar pra me vingar de todo mundo que quis me ferrar, incluindo esse tal advogado aí que tá querendo me condenar [Otávio Jordão]. [...] Eu vou acabar com a raça deles todos, se não for nessa vida, é na outra.

Esta passagem indica a predominância de um elemento narrativo que orientou as ações de vilania do personagem enquanto esteve no dito plano espiritual: o ódio por quem ele considera os culpados por sua prisão. Todas as tormentas de Alexandre passam por este sentimento de vingança em curso, posto que ele percorre, na Terra, as casas destes “inimigos” para influí-los ao mal. No entanto, doutor Alberto sempre fora um grande amigo da família de Alexandre, um médico respeitado e também um espiritualista convicto. Alberto conduz em sua própria residência reuniões mediúnicas com a presença de outros personagens – alguns conhecidos (como Josefa, mãe de Téo, interpretada por Tânia Scher), outros apenas figurantes. No evento narrativo que nos interessa para este capítulo, tomamos por base a primeira reunião mediúnica na casa de Alberto em que o espírito de Alexandre aparece em cena. Em reuniões anteriores, Alberto e os colegas faziam preces, direcionavam o pensamento a Alexandre, mas ele não aparecera, o que acontece somente no capítulo 75, como descrevemos e analisamos a seguir.

O evento narrativo começa com um *plongée* sobre um copo de água, numa mesa com toalha branca, próximo a um lápis e parte da mão de uma pessoa, aberta e virada para cima (Figura 53). Esta *picture* inicial já nos direciona ao entendimento de que se trata de uma reunião em que há possibilidade de psicografias, algo que se tornou muito comum no imaginário popular brasileiro quanto a ações mediúnicas espíritas. A utilização do *plongée* dota a cena introdutória de um literal mergulho na ritualística espírita, pois, como destaca Cavalcanti (1983), elementos como o copo com água para fluidificação, os papéis dispostos para psicografia e a postura das mãos são itens que demarcam o espiritismo brasileiro em suas práticas mediúnicas e o singularizam dentre as marcas espiritualistas de outras doutrinas. O *frame* seguinte traz um plano aberto de um lugar escuro e sombrio, bastante esfumaçado, onde quase nada é identificável (Figura 54). Assim como a imagem do copo, esta também tem curta duração, logo substituída por doutor Alberto em primeiro plano, cabeça baixa e olhos fechados (Figura 55). A montagem acelerada faz com que os cortes de imagem criem uma sucessão dualista: ora

o local escuro, por onde transita Alexandre (Figura 56), ora a sala de reuniões onde Alberto está com os colegas.

A transição acelerada denota a própria velocidade que o espírito de Alexandre imprime em seus passos até conseguir chegar à reunião. Entre um *frame* com os passos rápidos de Alexandre e outro com os rostos dos presentes à mesa de Alberto, tem-se uma composição visual antagônica em que a própria montagem busca ponderar os dois lados da história: o bem *versus* o mal. Alberto e os amigos corporificam o lado heroico da história, aptos a auxiliar espíritos em perturbação e prontos para enfrentar seus possíveis ataques na busca por ajudar ao progresso do espírito transtornado. Alexandre, o representante da vilania, é o mal visualizado através de suas expressões físicas, semblantes e também o vestuário (sempre com roupas pretas).



Figura 53: Copo sobre a mesa/Globoplay



Figura 54: Vale dos Suicidas/Globoplay



Figura 55: Doutor Alberto de olhos fechados/  
Globoplay



Figura 56: Alexandre caminha pelo Vale/  
Globoplay

Logo após a sucessão de *frames* em montagem acelerada, temos um plano aberto da mesa de reunião, mostrando os seis personagens ao redor, de mãos abertas estendidas, olhos fechados e cabeça baixa. É nesse momento que um efeito sonoro como se um sopro de vento, combinado a um efeito visual esbranquiçado, apresenta a aparição de Alexandre em cena, surgindo sobre o corpo de uma das médiuns (Figura 57). O efeito visual se transforma por completo no corpo de Alexandre (Figura 58), que caminha pela mesa enquanto olha para o rosto de cada participante da reunião. “Eu sei que você está aqui,

Alexandre”, diz Alberto, ao que Alexandre continua caminhando lentamente até perpassar o corpo de Alberto. De olhos fechados, em primeiro plano, sob trilha em tom tenso, Alberto continua clamando para que ele “não insista nessa perseguição”.



Figura 57: Alexandre surge na reunião/Globoplay



Figura 58: Alexandre surge na reunião/Globoplay



Figura 59: A visão de Alexandre/Globoplay



Figura 60: A captação de Alexandre na sala/Globoplay

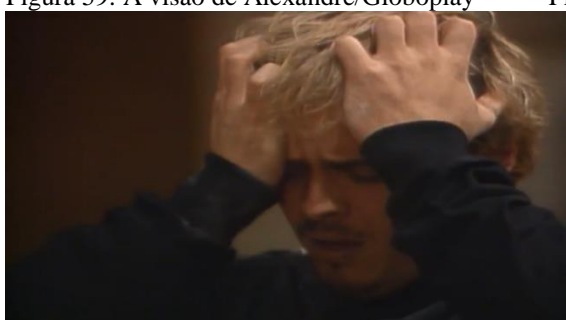


Figura 61: Alexandre transtornado/Globoplay



Figura 62: Alexandre desaparece da sala/Globoplay

À medida que Alberto prossegue em suas declarações, a câmera faz um suave movimento lateral em *plongée* e mostra as mãos abertas em primeiro plano, como se indicando que ali estão de braços abertos a recebê-lo. Mas, por outro lado, o espírito de Alexandre está com semblante perturbado, instável e agoniado. Tem-se uma câmera subjetiva que nos posiciona como os olhos de Alexandre, o que nos permite dizer que ele está atrás de Alberto (Figura 59). Depois, um plano aberto, em sentido oposto, comprova a localização do espírito na sala (Figura 60). As mensagens de Alberto remetem a falas sobre reencarnação, sofrimento, vida após a morte, existências sofredoras e questões desta

ordem, ao passo que Alexandre, em primeiro plano, está arredio e transtornado (Figura 61), enquanto Alberto pede que ele “Pense bem, Alexandre. Pense bem”.

O composto imagem/texto destaca a instabilidade na cena: enquanto as palavras de Alberto convidam à pacificação, sobriedade e leveza, Alexandre revira o rosto, leva as mãos à cabeça, agita-se por completo. Alberto é insistente ao pedir que ele desista da vingança, mas no plano seguinte os efeitos visual e sonoro traçam o desaparecimento de Alexandre da cena, sob as mesmas demarcações estilísticas em que ele surgiu. Depois que Alexandre deixou o local, *closes* no rosto de Josefa e Alberto mostram a emoção que ambos sentiram com a reunião, sucedidos por enquadramentos em primeiro plano do copo de água e de um vaso com rosas brancas.

“A sua única saída é uma reencarnação dolorosa, provocada por você mesmo”, Alberto segue proferindo declarações que soam como uma espécie de orientação e também julgamento do futuro do espírito, combinadas a mensagens afetuosas, mas apenas ouvimos suas falas enquanto somos conduzidos ao lugar onde Alexandre está, escuro e esfumaçado, com focos de incêndio ao redor dele. A condição dolorosa à qual se refere Alberto na porção verbal está estampada na porção visual da cena, principalmente ao destacar as labaredas ardentes próximas a Alexandre (Figura 63). O olhar de Alexandre em primeiríssimo plano é fixo, ele mira espíritos de luz caminhando pelo Vale, vestidos de branco. “Peça perdão que os bons espíritos surgirão para ajudar você”, é o que diz Alberto enquanto a cena apresenta um espírito de luz auxiliando um destes seres que rastejam pelo Vale escuro (Figura 64). O composto imagem/texto, nestas cenas, funda-se num teor didatista explícito, numa redundância entre palavra e imagem que se complementam para culminar nas saídas possíveis para Alexandre: o arrependimento.

Entre as falas de Alberto e a trilha instrumental tensa, há ainda na paisagem sonora ruídos de labaredas, gritos desesperados de sujeitos caídos ao chão, choros e lamentos, numa espécie de conformação de um imaginário relacionado a espaços de sofrer no pós-morte – como o Inferno, dentro do imaginário cristão. Uma câmera acompanha lateralmente os esforços de alguns tentando subir uma montanha da qual saem focos de fumaça (Figura 65) e, ao alto dela, estão seres de luz. Alexandre é visto caindo e em seguida uma breve panorâmica nos ambienta a um espaço permeado de fogo e seres caídos (Figura 66). Por mais que tente fugir, é justamente naquele local que o espírito está condenado a permanecer. Em olhar fixo, surgindo ao primeiro plano, Alexandre é a última aparição que se tem no evento narrativo em questão.



Figura 63: Alexandre rodeado por fogo/  
Globoplay



Figura 64: Espírito de luz prestando  
socorro/Globoplay



Figura 65: Espíritos tentam fugir do Vale/Globoplay



Figura 66: Focos de incêndio no Vale/Globoplay

Em *A Viagem*, as manifestações espirituais se mostram assentadas num teor explicitamente didático, com destaque para as atuações dos atores, os efeitos visuais, a cenografia e a trilha sonora. No tocante às atuações, os personagens mantêm profundo silêncio no ambiente, detendo-se a postar as mãos sobre a mesa e, de olhos fechados, concentrarem-se para a boa condução da reunião. Os silêncios dissonantes também agregam sentidos ao composto imagem/texto, posto que enquanto os médiuns se mantêm em absoluto silêncio contemplativo, devocional, em estado de sintonização, o silêncio de Alexandre é um silêncio perturbador, agoniado e sofrido, de quem não pode falar por si, mas carrega tormentas profundas. De um lado, o silêncio dos bons, dos que oram; de outro, o silêncio de quem sofre. Em quebra a todo este silêncio, somente as palavras pronunciadas por Alberto, o líder da reunião mediúnica, que assume na *picture* não só a condução do evento, mas a centralidade no quadro imagético na maior parte dos momentos, na condição de orientador espiritual e de um legítimo líder religioso que, no caso do espiritismo, trata-se do papel de um médium em reuniões com presença de entidades espirituais.

## 5.2. “Ele tá se aproximando” – a presença espiritual em *Alma Gêmea*

No capítulo anterior de *Alma Gêmea*, falamos do assassinato de Luna e sua reencarnação como Serena. Índia que, desde pequena, sentia-se atraída por uma imagem de rosa branca que a chamava para “seguir seu destino”, Serena partiu rumo a São Paulo na busca de um propósito que ela mesma desconhecia. Desde que Serena chegou à cidade de Roseiral e deu sinais de que poderia ser a reencarnação de Luna, Rafael e mais alguns personagens seguiram determinados a encontrar evidências mais profundas sobre esta possibilidade. Dona Adelaide, avó de Luna, é uma das que mais defende a hipótese reencarnacionista e passou a investir boa parte de seu tempo em estudos e leituras sobre o tema. Na cidade, a chegada de Alexandra (Nívea Stelmann) também serviu para adensar os debates quanto ao espiritualismo e influências mediúnicas, pois a esposa do médico Eduardo (Ângelo Antônio) é classificada como “doente mental” e fez intenso tratamento psicológico para barrar o avanço das “vozes” que ela insiste em dizer ouvir. Além dela, chegam à cidade o doutor Julian (Felipe Camargo) e Sabina (Aisha Jambo) para auxiliar no tratamento intensivo da moça. Eles são espiritualistas vindos da capital paulista e se propõem a realizar reuniões de estudos como forma de entender, avaliar e promover a cura de Alexandra. Numa destas reuniões, no capítulo 219 da telenovela, o espírito de Guto – o assassino de Luna e comparsa da vilã Cristina – aparece e este evento narrativo será descrito e analisado a seguir.

O evento traz em primeiro plano um copo com água e, ao fundo, ocupando boa porção visual, uma Bíblia aberta à mesa, tendo diante dela um castiçal e uma caixa de fósforos (Figura 67). A composição estilística da *picture*, já pela cenografia, nos ambienta à reunião como um espaço dedicado a leituras religiosas oficiais, tomando a Bíblia como suporte principal. Um movimento *tilt* conduz a câmera para cima até se estabilizar num enquadramento em que estão, no primeiro plano, a chama de uma vela e, ao fundo, o rosto do doutor Julian olhando fixamente para a vela (Figura 68). Entre o manuseio da Bíblia e o olhar fixo à vela, a *picture* nos convida a entender que o doutor extrai sua luminosidade de um lugar legitimamente sagrado.

Há uma trilha sombria enquanto o enquadre seguinte traz Alexandra em primeiro plano (Figura 69), em semblante apreensivo. Quando ela diz que “Ele está se aproximando”, o plano aberto nos permite ambientar-se ao espaço, mostrando que seis pessoas estão sentadas ao redor de uma mesa branca em uma sala decorada com quadros e um grande espelho. Ao centro da porção visual está a chama da vela (Figura 70), metaforizando que o ritual ali ocorrido é iluminado e busca levar luz à escuridão que

Alexandra tem vivido em função das tormentas espirituais. Logo em seguida, surge sem qualquer efeito sonoro um vulto de Guto, representado por um efeito visual que o deixa quase transparente perante a cor e o tom de pele dos personagens vivos. Ele se posiciona atrás de Alexandra, no que o plano médio nos deu a ver (Figura 71). “Deixe a mente em branco, fique em paz, Alexandra”, é o pedido que Julian faz à moça, num tom de voz tranquilo que expressa a segurança de quem sabe enfrentar desafios daquela natureza. Julian está em plano médio, olhando lateralmente em direção a Alexandra, e próximo a ele está a vela, do lado esquerdo do quadro (Figura 72), como se fosse a efetiva fonte de iluminação para o doutor.



Figura 67: O início da reunião espiritualista/  
Globoplay



Figura 68: Julian diante de uma vela/  
Globoplay



Figura 69: Alexandra na reunião mediúnica/  
Globoplay



Figura 70: Os integrantes da sessão/  
Globoplay

Enquanto Guto permanece por detrás da mulher, de pé, sem ser visto por ninguém, Adelaide diz que “Estamos aqui com a Bíblia do nosso lado. Ele não pode lhe fazer mal”. Adelaide é também uma grande conhecedora de assuntos espirituais e, em plano médio, demonstra serenidade na voz. Ao lado dela está Sabina, a auxiliar de Julian, e ao fundo está um abajur aceso, um novo foco de luz dentro daquele ambiente (Figura 73). Assim



como Julian é iluminado e metaforicamente se nutre da luz da vela, Adelaide tem um feixe de luz que simbolicamente a fortalece para se manter pacífica na conversação com o espírito. Na verdade, Julian e Adelaide são os dois focos do saber religioso-espiritualista dentro do evento narrativo, os líderes a guiar a reunião, ainda que o doutor tenha a centralidade na ocupação da mesa, nas falas e no ditar o ritmo das ações.

Os olhos de Alexandra continuam arregalados, assustados. O primeiro plano seguinte serve para aproximar-nos de Guto e vemos que o personagem quase se confunde com o ambiente, com as cortinas por detrás dele (Figura 74). Ao contrapô-lo a objetos materiais (cortinas), a *picture* evidencia o contraste entre o material e o imaterial, entre o mundano e o espiritual, que compõe a cena tal qual um vulto. Mesmo com a “presença” de Guto, vemos perfeitamente as cortinas por detrás dele, de modo que a *picture* indica a condição espiritual do sujeito a partir da posição que assume em relação a elementos cênicos.

Guto tem uma fisionomia agoniada, infeliz, a trilha segue em mesmo tom até que Alexandra toma um impulso para frente, de olhos fechados, e um efeito sonoro figura a influência do espírito sobre a mulher (Figura 75). Guto permanece por detrás dela, mas agora a médium passa a falar por ele. As sequências posteriores trazem um esquema clássico de planos e contraplanos apresentando as conversas tecidas entre os personagens Julian, Adelaide e Alexandra, na condição de quem fala por Guto.

Guto (que fala através de Alexandra): Eu não vim fazer mal.

Julian: Não? O que quer com essa mulher então?

Guto (que fala através de Alexandra): Eu já devia ter partido. Eu vi a luz. Ela me mostrou a luz, mas eu não posso partir agora.

Adelaide: Não pode partir por quê?

Guto (que fala através de Alexandra): Porque ela, ela, a Cris – (é interrompida)

Adelaide: A Cristina?

Guto (que fala através de Alexandra): Eu a amei tanto. Por ela, eu cometi tantos erros. Por ela, eu mergulhei na escuridão. Eu queria que ela visse a luz.

Mesmo enquanto fala, Alexandra permanece todo o tempo de olhos fechados, sendo arguida por Julian e Adelaide, serenos nas indagações que levantam e nos conselhos que proferem. Julian diz ao espírito que “Ninguém pode decidir por outra pessoa. Cada alma tem um caminho. Se ela [Cristina] não está pronta, temos que esperar. Mas você não, você está pronto, pronto para buscar o seu caminho”. O enquadramento em plano médio mostra que Alexandra permanece falando e Guto, na condição de espírito, segue posicionado no mesmo lugar (Figura 76). A influência se torna nítida

quando a *picture* nos evidencia que Guto não mexe os lábios, somente Alexandra o faz, reproduzindo os pensamentos do espírito em sua própria voz.



Figura 71: Surge o espírito de Guto/Globoplay



Figura 72: Julian conduz a sessão/Globoplay



Figura 73: Adelaide e Sabina na reunião/Globoplay

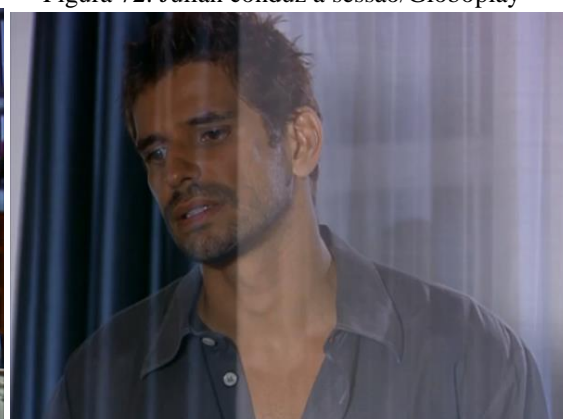


Figura 74: O espírito de Guto/Globoplay

Com uma trilha em permanente estado de tensão, os recursos estilísticos empregados podem expressar sensações de angústia. Somos preparados pela banda sonora a lidar com um ponto de virada/descoberta que possa ser prejudicial a algum personagem da trama. Eis que, na continuidade do evento, Guto revela, pela influencição sobre Alexandra, que Cristina ainda articula para causar mais danos à personagem principal, Serena.

Guto (que fala através de Alexandra): Se eu for agora, ela tem desejos, desejos de fazer o mal.

Adelaide: Mal?

Guto (que fala através de Alexandra): O mal, mal para aquela moça, a Serena.

A presença invisível de Guto, que se faz materializada na voz de Alexandra, serve à condução melodramática para trazer à tona planos da vilã Cristina na busca por destruir sua rival Serena. Guto, mesmo com o semblante agoniado, já não é mais um espírito

perturbado – como indicou a argumentação de Julian – pelo menos não completamente, após se arrepender das maldades tramadas ao lado de Cristina. Ele agora é um ser que encontrou a luz, mas quer proteger Serena e ajudar sua amada Cristina a também se iluminar. Da condição de vilão que assumiu desde os primeiros minutos da telenovela, sendo o responsável pela morte de Luna (no capítulo anterior, falamos sobre esta questão), Guto se redimiou no plano espiritual e, para ele, a morte assumiu a metaforização simbólica da libertação efetiva dos sentimentos de ódio, vingança, cobiça e inveja. Se ainda permanece tenso, não é por preocupar-se consigo próprio, mas com o destino de Serena (contra quem ele cometeu inúmeras maldades quando estava vivo) e a perversidade insistente de Cristina (a vilã a quem ele tanto ama e por ela fizera todas as maldades).

Por esta razão, Guto vivenciou um processo transformador após assumir a condição de ser espiritual, não mantendo os mesmos valores e impulsos que o dominavam enquanto estivera vivo. Ao contrário do que ocorreu em *A Viagem* e o personagem de Alexandre – focado em manter, após a morte, os mesmos objetivos de vingança orientados pelo ódio que nutria por seus inimigos – Guto tornou-se um ser mais evoluído, acessou a luz, ainda que não tenha se entregado totalmente a ela. O próprio fato de permanecer tentando auxiliar a proteção de Serena quando já poderia estar numa suposta dimensão de plena luminosidade aponta para o novo estágio do personagem, com indicativos de que a vida espiritual é propensa a evolução, melhoramento e progressos não conquistados na Terra.



Figura 75: Alexandra fala por Guto/Globoplay



Figura 76: Guto influencia Alexandra/Globoplay

Adelaide sintetiza bem em sua fala que Guto precisa seguir adiante: “Só por tentar nos avisar, já podemos ver que você se transformou, que deve buscar um novo aprendizado, e nós estamos aqui pra cuidar da Serena”. Em primeiro plano, temos uma

sequência que mostra Adelaide, Alexandra e depois Julian, em que Adelaide e Julian permanecem tranquilos como durante todo o evento. Condutores espirituais da reunião, eles também assumem a posição de guias e protetores, dando conselhos e apontando diretrizes para o espírito em questão (algo que está mais fortemente atrelado à performance de Julian, dada sua condução quase integral do evento). A atuação dos atores, neste caso, reforça a legitimidade dos personagens para conduzir “reuniões espiritualistas” (como eles chamam na telenovela estes encontros), pois são equilibrados, parcimoniosos, constantes em suas falas e entonações, sabendo argumentar e contra-argumentar com o espírito. Como autoridades morais e espirituais, são personagens que detêm saberes suficientes para orientar o espírito, sendo não só representantes da luz superior, como também uma espécie de instrutores quanto ao pós-morte, indicando por onde deve seguir Guto.

A autoridade de ambos é ainda figurada pela proximidade cenográfica de elementos luminosos que parecem ser fontes de luminosidade para eles. Adelaide e Julian estão amparados pelas luzes, numa figuração simbólica de que detêm o conhecimento necessário para lidar com espíritos. Julian, a seu turno, não é captado em nenhuma ocorrência sem que a vela apareça junto dele, numa simbiose que condiciona sua inserção na *picture* sempre amparada à presença do objeto luminoso. Já Adelaide se mantém quase todo o tempo em estado de sobriedade, poucas vezes esboçando uma angústia ao receber as notícias de Guto porque, assim como deseja proteger Serena – a quem acredita ser a reencarnação de sua neta Luna – ela é também avó da vilã Cristina e se angustia pelos rumos da vida da outra neta. Mas, no equilíbrio retomado, ela volta a aconselhar Guto ao “caminho da luz” e conta com o objeto cênico abajur aparecendo próximo a ela nos enquadramentos, de maneira a figurar a luminosidade do saber espiritual que a idosa detém. A presença invisível de Guto ativou os recursos estilísticos dos efeitos visuais, da cenografia e dos enquadramentos para caracterizar a inserção do espiritual no universo material. O evento se encerra com Guto encontrando a tão prometida luz, consagrando a redenção do personagem-espírito.

### **5.3. “Eu não quero ter dom nenhum. Eu tô ficando maluco” – a presença invisível da mediunidade em *Além do Tempo***

*No capítulo anterior de Além do Tempo*, tratamos da morte de Livia e Felipe, o casal de protagonistas da trama de Elizabeth Jhin, e o avanço cronológico de 150 anos no

universo diegético. Chegados os dias atuais, trazemos um evento narrativo que se desdobra ao longo de vários capítulos da segunda fase da telenovela e não envolve diretamente o casal de mocinhos da narrativa. A adoção deste evento, de núcleo secundário no melodrama, intenta demonstrar como as questões espirituais se pulverizaram em diferentes linhas dramáticas do enredo.

Trata-se do caso do personagem Mateus (Cadu Libonati), que começa a ter sensações estranhas ao observar algumas pessoas e ter visões de um passado desconhecido. O evento começa no capítulo 109, quando Emília (Ana Beatriz Nogueira) vai visitar a casa de Gema (Louise Cardoso) para um jantar especial com a amiga. O plano médio lateral traz as duas se abraçando ao se encontrarem na cozinha (Figura 77) e as expressões de felicidade, os sorrisos e as risadas simbolizam a alegria do encontro entre ambas. Já no plano médio seguinte, estão Mateus e Francisco (João Gabriel D’Aleluia), os filhos de Gema, parados na cozinha vendo as duas mulheres. Mas a trilha começa tensa e o rosto de Mateus está apreensivo, sem maiores explicações para tal.

Há um primeiro plano do abraço entre as mulheres seguido de um novo primeiro plano que destaca o olhar angustiado de Mateus (Figura 78), sob efeito sonoro que intensifica o clima de tensão na cena. No composto imagem/texto, enquanto a porção visual que apresenta as mulheres simboliza a partilha de uma celebração afetuosa, a dimensão sonora expressa o estado de apreensão de Mateus. É sob o efeito sonoro intensificado que o quadro imagético passa a conter uma cena do século passado e vemos Emília e Gema num abraço emocionado (Figura 79), ao passo que na dimensão verbal ouve-se Gema dizer “Eu vou sentir tanta saudade”, evocado da vida anterior para demonstrar ao espectador que a relação afetuosa entre as duas mulheres era resultado de interações já estabelecidas e consolidadas em reencarnações precedentes. À medida que as vozes e as imagens se intensificam na mente do garoto, ele demonstra maior apreensão, fechando os olhos com força (Figura 80), na tentativa de afastar os pensamentos desconhecidos.

A *picture* promove uma relação dialética entre o visível e o invisível, com os quais Mateus se depara. O garoto está diante da realidade presente, mas a cena perante seus olhos é o gatilho para que acesse informações imprecisas que o atormentam de imediato, pois rememoram fatos de séculos passados que são de conhecimento do espectador, mas não dos envolvidos na diegese analisada. Nesse sentido, a *picture* fornece dados da narrativa que já são do domínio do público, num processo de distribuição da informação

característico do melodrama, em que há uma partilha robusta de informações sobre a narrativa com atenção voltada ao que vai acontecer e à reação dos personagens (BORDWELL, 2009). Aliás, a própria presença de Mateus na telenovela só ocorre durante a segunda fase da trama, sendo ele um dos poucos personagens que não esteve na primeira leva de capítulos. Esta ausência de Mateus na primeira fase ressalta que o personagem não vivenciou as sensações que visualiza, de modo que as manifestações mediúnicas acontecerem justamente com o rapaz servem para indicar que o personagem, de fato, desconhecia as cenas que lhe vêm à mente a contragosto e servem para figurar sentidos em torno da mediunidade e de acesso a informações de vidas passadas por parte de sujeitos comuns, pois Mateus não é caracterizado como um líder espiritual, um líder religioso ou um mestre, mas apenas um adolescente com as questões típicas à fase – no caso dele, agravadas pelas “perturbações” dos sonhos, visões e sensações ocorridas sem explicações.

Apesar de Mateus fechar os olhos e não mais ver as imagens antigas, a angústia já está instaurada no personagem. Mesmo depois, quando a mãe e a amiga conversam amistosamente diante dele e Francisco, o rapaz continua atemorizado e a trilha permanece em consonância aos sentimentos do garoto, denotando tons de tensão para a cena. Não há uma única palavra de Mateus, nem para responder a mãe quando ela dá dicas sobre o arroz, mas as fisionomias dele dominam a televisualidade para expressar ânimos em apuros, em estado de exaltação, algo que o desestabiliza emocionalmente, mas que não é publicizado em palavras com os outros personagens presentes. Nesse sentido, o silêncio de Mateus combinado a uma angústia expressa em seu rosto denotam que os primeiros sinais de mediunidade são percebidos de maneira temerosa e não se materializam em discursos verbais – seja por medo, insegurança ou pavor. Só se torna capaz de falar com a fisionomia ao invés das palavras!



Figura 77: Gema e Emília abraçadas/Globoplay



Figura 78: Mateus começa a ter visões/Globoplay



Figura 79: Gema e Emília abraçadas/Globoplay      Figura 80: Mateus começa a se angustiar/Globoplay

Pouco tempo depois, ainda no mesmo capítulo, o jantar acontece e o plano aberto nos mostra que a mesa está rodeada de personagens (Figura 81). Gema se assenta, todos estão risonhos e confraternizam... menos Mateus. Ao ver diante de si à mesa a mãe sentada ao lado de Raul (Val Perré), um fotógrafo recém-chegado à cidade (Figura 82), Mateus tem nova visão de vidas passadas, sem saber que se trata de antigos laços da mãe com aquele homem, no século XIX. Com a mesma inserção sonora ocorrida na cozinha no começo deste evento, acompanhada de uma desaceleração da imagem, como se transitasse para um quase congelamento, o rapaz tem novo gatilho que traz à tona *flashbacks* do século XIX, vindo a sua mente a imagem da mãe de mãos dadas, frente a frente a Raul (Figura 83). Começamos a ouvir a voz de Gema, no século passado, dizendo “Pelo amor de Deus, não vai embora”, enquanto o garoto está sensivelmente transtornado à mesa, visto em plano médio (Figura 84).

Somente uma imagem do século passado veio à memória do jovem e mesmo quando a cena retorna para a mesa de jantar, seguimos ouvindo as declarações de Gema dadas nos idos de 1850. Estamos, simbolicamente, surfando nos pensamentos do garoto e as vozes passadas são o elemento estilístico empregado na banda sonora para figurar tal sensação. Apesar de novamente fazer força para rejeitar as ideias que lhe vêm, a *picture* denota que o processo vivido por ele é mais complexo e difícil de ser controlado pela vontade pessoal. Os olhos podem se fechar, ele pode bater à própria cabeça, como se a esmurrar a visão que o atormenta, mas os diálogos que compõem a trilha prosseguem no intento de simbolizar a perturbação sentida pelo garoto. O composto imagem/texto, portanto, vem indicando o quão tormentoso pode ser o processo de conhecer e lidar com informações e sensações passadas, sem preparo para tal, o que denota um teor de cuidado e preocupação com a temática mediúnica e a dota de uma aura de zelos para não desencadear tensões aos sujeitos. De certo modo, os elementos de um tempo passado, mesmo quando não ultrapassam a porção visual, se fazem presentes a partir da banda

sonora, nas declarações de Gema que seguem como vozes atormentando os pensamentos do filho Mateus.

Dessa vez, no entanto, os outros personagens percebem a agitação do garoto, que sai apressado da mesa e vai para o quarto. “Foi só uma dor de cabeça, uma pontada”, é o que Mateus alega para a mãe quando ela vai ao quarto vê-lo. Assim que Gema sai, Mateus se assenta à escrivaninha e começa a desenhar aceleradamente (Figura 85), como se num processo de fuga das angústias sentidas. No escuro do quarto, iluminado somente pela luminária de mesa, em enquadramento lateral, Mateus começa a riscar o papel e ouvimos os ruídos do atrito do lápis com a folha. No jantar, à justificativa de Gema de que Mateus está com dor de cabeça, Queiroz (José Carlos Machado), o marido dela, alega que “meu filho é dado a frescuras”. Ao entrar no quarto do filho, Queiroz pega o desenho que o rapaz fez, em *plongée* (Figura 86), e se enfurece com o jovem. “Se ainda fosse um desenho que preste, mas olha pra isso, meu filho: gente do passado, tudo coisa com cara de antigo. Você tá doido?”, diz Queiroz ao filho. A *picture*, ao nos colocar diante do desenho, sinaliza que a mediunidade do garoto será trabalhada na telenovela por meio da arte, relacionando-a à habilidade de desenhar, apesar de incompreendida pelo pai do garoto, que profere adjetivações preconceituosas direcionadas ao filho. A associação da mediunidade com a alcunha de “doido” remete a processos socioculturais dos primórdios do espiritismo no Brasil (ALMEIDA, 2021), quando a loucura era um dos elementos aos quais o espiritismo se via vinculado e, como é figurado pela telenovela, trata-se de um enraizamento cultural de profundas matizes, que vê mantido nos dias atuais inúmeras formas de perpetuação destes preconceitos religiosos.

As angústias de Mateus vão prosseguir durante os capítulos seguintes ao passo que ele mantém o hábito de desenhar “coisa antiga”, como lhe acusa o pai. Um dos desenhos, mostrados no capítulo 112 e no qual se desenvolve nova parte do evento narrativo, é justamente de Gema com Raul, na vida passada – a materialização no papel do *frame* que Mateus visualizou na hora do jantar. Este desenho causa uma grande fúria no pai, que se sente traído pela esposa e vai tirar satisfações com Raul. Eles brigam e Raul agride Queiroz em represália às acusações infundadas. Mateus fica transtornado ao ver o pai caído ao chão na rua por causa do desenho que fizera. Aflito, volta para casa e decide acabar com as próprias peças produzidas.

Ao entrar no quarto, o plano médio do garoto mostra a determinação dele quando pega a pasta e começa a rasgar os desenhos. “Eu não quero ter dom nenhum”, ele diz em



tom raivoso. Os primeiros planos vão focalizar as folhas sendo rasgadas pelo jovem, inclusive a paisagem sonora dá espaço ao barulho das folhas destruídas, do ato de rasgar, de modo que o composto imagem/texto ressalta a urgência sentida pelo rapaz em destruir o mal, em extirpar aquilo que o atormenta e causa danos à família. A câmera faz movimentos para ora evidenciar as folhas, ora enquadrar o rosto do rapaz, em fúria. Olhando para suas obras, ele diz “Eu não presto, tô ficando maluco” e confirma, assim, que as imagens são fontes de angústia, além de coadunar em sua fala com as declarações dadas pelo pai sobre um suposto princípio de loucura. Enquadramentos laterais destacam a posição enérgica de Mateus e o primeiro plano o acompanha pelos instantes seguintes.



Figura 81: O jantar na casa de Gema/Globoplay



Figura 82: Mateus observa a mãe/Globoplay



Figura 83: Gema e Raul em vida passada/Globoplay



Figura 84: Mateus se agitado/Globoplay



Figura 85: Mateus desenha no quarto/Globoplay



Figura 86: O desenho feito por Mateus/Globoplay

Parado diante do que fez, dos pedaços de papel rasgado, vemos que ao fundo há uma placa com a inscrição “Stop”, em vermelho (Figura 87). Enquanto Mateus agia, a cenografia dava pistas de que a atitude do rapaz deveria ser contida, de que era preciso

parar a fúria contra si próprio. O rapaz não teve controle e os desenhos foram sendo por ele destruídos (Figura 88), o que não adiantou para lhe acalmar os ânimos. Sentado, exausto, esfregando as mãos na cabeça, vemos que Mateus concluiu o ímpeto de destruir as imagens e condená-las ao desaparecimento, mas de nada adiantou, pois a atuação demonstra a permanência do desequilíbrio e da apreensão.



Figura 87: Mateus destrói os desenhos/Globoplay      Figura 88: Mateus rasga os desenhos/Globoplay

O desejo de destruição das imagens coaduna com a história cultural latino-americana que nos conformou enquanto sociedade. Colonizados por europeus detentores de um imaginário cristão como guia espiritual, os dominadores instauraram uma profunda dizimação da cosmovisão regional quando aportaram em nossas terras (GRUZINSKI, 2006). As crenças, elementos de culto e formas de relacionar-se com a natureza e o transcendental, consideradas hereges pelos europeus, foram alvo de perseguição e gradual eliminação da realidade latina – como discutido no capítulo 2. Das disputas instauradas contra os indígenas locais, a parca chance de sobrevivência de seus imaginários resultou em necessárias adaptações e camuflagens para manter crenças ativas, num processo de mesclas que geraram a cultura barroca (GRUZINSKI, 2003, 2006) e nas origens mestiças (MARTÍN-BARBERO, 2013) que nos constituem enquanto sociedade.

Destruir as imagens, portanto, é algo inscrito em nossa história cultural, tido como solução viável para condenar imagens perturbadoras, desviantes de padrões da ordem estabelecida – principalmente a partir das imposições e lutas de caráter religioso. Mateus tem o mesmo ímpeto por destruir as imagens como se tal ação o livrasse das mazelas que sua mediunidade lhe provoca. Mas não! O personagem permanece tendo visões, reproduzindo-as em papel e angustiando-se com os rumos que tem tomado. Mesmo depois de rasgar todos os desenhos, certo dia ele os reencontra intactos na pasta, algo que o deixa bastante confuso e, por esta razão, aceita os conselhos da mãe para buscar ajuda espiritual. Gema teve conversas com a amiga Zilda (Nívea Maria), que a recomendou

procurar Elias (Othon Bastos), um homem sábio que vive em meio a mata, isolado das pessoas. Elias, na verdade, é um espírito de luz reencarnado na Terra para acompanhar as novas oportunidades de evolução dos personagens em suas novas vidas.

No capítulo 126, eles vão visitar Elias, que os recebe à porta de casa (Figura 89). O enquadramento posiciona Gema, Mateus e Elias vistos à chegada, enquanto a câmera vai sutilmente se afastando, num movimento suave de *zoom out*, acompanhada de trilha igualmente harmoniosa. A casa é um local humilde: telhado de madeira, objetos de madeira, máquina de escrever, alguns livros e utensílios (Figura 90). Ao entrarem e se acomodarem, Elias pede que “relaxem”, “não fique pensando nos seus inúmeros afazeres”, o que mostra um alinhamento no composto imagem/texto entre as porções verbal e audiovisual, posto que a trilha contribui para a ambiência de relaxamento pedida pelo idoso. Há uma sequência de planos e contraplanos que mostram, de um lado, Mateus e Gema e, de outro, seu Elias a orientá-los. Conversam tranquilos, trocam ideias breves, falam em poesia, em leveza na condução da vida, com a trilha instrumental simbolizando o clima de serenidade.



Figura 89: Mateus e Gema na casa de Elias/Globoplay



Figura 90: A casa de Elias/Globoplay



Figura 91: Elias pede os desenhos/Globoplay



Figura 92: O desenho feito por Mateus/Globoplay

Quando o evento é retomado após cenas de outros núcleos dramáticos, um leve *contra-plongée* lateral (Figura 91) mostra que, na sala, estando um de frente para o outro, Elias pede a Mateus para ver seus desenhos. O *plongée* seguinte situa o material às mãos de Elias (Figura 92), avaliando-os calmamente. Mateus diz que não entende como eles ficaram inteiros de novo, ao que Elias, mantendo a mesma serenidade, responde: “Existe

mais mistério entre o céu e a Terra do que supõe a nossa vã filosofia”. A argumentação genérica do idoso denota que as explicações mais aprofundadas sobre o “problema” do garoto não pareciam vir naquele encontro ou pelo menos não àquela altura da conversa. Planos e contraplanos sucessivos intercalam captações ora de Mateus e Gema, ora de mestre Elias, em diálogo quanto às possíveis explicações para a questão, travando a seguinte conversa:

Elias: Se você dissesse a um homem da Idade Média que ele iria um dia à lua, ele iria chamar você de louco.

Mateus: É, Copérnico foi condenado porque ele disse que a Terra não era o centro do universo.

Elias: A mente humana tem o seu tempo de evolução. Mateus, um dia todos nós seremos capazes de viver milagres. A teoria quântica mudou mais que o comportamento da matéria, mudou a própria ideia da matéria.

Mateus: A gente chegou a estudar um pouco de física quântica na escola.

Elias: Não pergunte como nem quando seus desenhos se restauraram, pergunte por quê.

Mateus: Por quê?

Elias: Porque você tem um belo dom, um dom em que você vai poder ajudar as outras pessoas, porque você vai ter que se cuidar para se proteger da energia que vai lhe cercar.

A breve conversa entre ambos, ouvida por Gema em silêncio, é uma comprovação de que a porção verbal da trama não veio se contrapor ao que os recursos televisuais criaram para a ambiência harmônica da cena. As falas são criteriosas, mas não levantam provocações ou tormentas para o garoto, não querem elencar diagnósticos nem promover rupturas com suas ideias. Pelo contrário, Mateus e Elias se entendem enquanto falam de tópicos científicos e, assim, demonstram que a telenovela pretende alinhar as explicações sobre mediunidade não apenas na esfera do espiritualismo, mas também no âmbito dos avanços materiais em torno da questão. Ao associar loucura aos discursos condenados na Idade Média – o caso de Copérnico, por exemplo – os diálogos demonstram que os sentidos de loucura figurados nesta conversa divergem das diretrizes que as ideias de “loucura” e “doido” tomaram antes na relação entre Mateus e o pai. Nesta, eles evocavam figurações de loucura para a mediunidade como um grave problema, enquanto na conversação com mestre Elias a loucura está apontada como uma incompreensão enfrentada por sujeitos perante sociedades em tempos incapazes de lhes acompanhar os dons.

Nesse sentido, em *Além do Tempo*, as atuações dos personagens no evento tratado, suas performances em cena e os diálogos proferidos destacam pelo estilo a simbolização

do entrecruzamento dos saberes letrados/científicos com os saberes espiritualistas, postos em relação dialética frente a frente. Desde o primeiro momento em que se aproximaram de Elias, os recursos estilísticos vinham conformando o composto imagemtexto<sup>76</sup> de maneira a instaurar um clima de pacificação, equilíbrio, sobriedade e tranquilidade, em nada parecido ao estado de nervosismo no qual o jovem se encontrava nos instantes iniciais do evento. Só a presença de Elias já simbolizava calma e resolução parcial do “problema” mediúnico. A trilha sonora (não só a melodia instrumental, mas também o canto dos pássaros ao fundo), os movimentos sutis de câmera, a cenografia acolhedora e intimista foram itens decisivos na construção de uma expectativa quanto aos desdobramentos da cena: dali não viria aflição e angústia, mas esclarecimento pacificador. Neste esclarecimento, ainda foi possível notar a inserção de uma ideia que posiciona Mateus como alguém responsável por “ajudar as pessoas”, de maneira que o evento narrativo associa a mediunidade a uma tarefa caritativa, de abnegação e doação de si para o coletivo – o que, em certa medida, pode ser uma forma de aproximação a preceitos religiosos identificados no espiritismo. Na referida religião, a figura de Chico Xavier tornou-se ápice desta representação de caridade abnegada e despretensiosa, que investe o próprio tempo e as próprias forças para a conquista do bem-estar generalizado, ainda que enfrente represálias e dificuldades nesta tarefa. No caso de *Além do Tempo*, Mestre Elias também orienta Mateus para as dificuldades que virão e para a necessária proteção das energias, como se fosse um mentor espiritual a direcionar o protegido. Portanto, ainda que não empregue elementos verbais para associar-se a uma composição doutrinária, *Além do Tempo* adotou procedimentos estilísticos que, pela televisualidade, conformaram um entendimento passível de identificação com o espiritismo e suas maneiras de proceder quanto a mediunidade, espiritualidade, caridade, energias e interação.

---

<sup>76</sup> Para Mitchell, existe uma complexidade na relação estabelecida entre *imagem* e *texto* enquanto um problema que se instaura na investigação. Segundo a concepção do autor, o problema da imagemtexto envolve apreender esta relação como um composto, como uma forma sintética ou ainda como brecha/fissura na representação (MITCHELL, 2009, p. 79). Mitchell propõe distinções ao combinar *imagem* e *texto*, de modo que: o emprego da barra diagonal indica uma fissura, um cisma ou uma ruptura problemática na representação; a junção imagemtexto trata de obras ou conceitos sintéticos, compostos, responsáveis por combinar texto e imagem; e imagem-texto, com o traço, para o pesquisador, mostra as relações entre visual e verbal (MITCHELL, 2009, p. 84). Por isso, é possível que, em diferentes passagens, adotemos uma ou outra nomenclatura, a depender desta distinção orientada por Mitchell. No entanto, em geral preferimos imagem/texto para ressaltar as fissuras oriundas do processo comunicativo instaurado pelas *pictures*.

## 5.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama

### 5.4.1. O “corpo expressionista” nas telenovelas espíritas

Em todas as três telenovelas, os eventos narrativos exaltam estados de perturbação das personagens em meados das tramas, convivendo com as agruras das questões espirituais. Em todos os casos, o composto imagem/texto evidenciou o quanto a dimensão espiritual pode ser problemática, confusa, dolorosa, instável e prejudicial aos indivíduos – deste e de outro mundo. Enquanto *A Viagem* e *Alma Gêmea* se fundamentam no sofrer dos personagens mortos, apresentados na condição de espíritos, *Além do Tempo* tece um caminho distinto e enraíza a discussão ao nível terreno e mundano, ao âmbito da materialidade e das práticas cotidianas dos vivos. Se nas duas primeiras décadas, as telenovelas enfatizavam um lugar de demonstrações mais alinhadas a imaginários místicos e transcendentais, nos anos 2010 a telenovela adotou procedimentos que prezaram pela *cotidianização do espiritual*, pela possibilidade de debater aspectos das sensações, mediunidade, expressões sensoriais sem demandar do uso de aparições espirituais ou de sessões especializadas para o “cuidado com os mortos”, tomando de empréstimo a expressão de Giumbelli (1997).

Em termos melodramáticos, a ocorrência de situações tensas e angustiantes no desenrolar das tramas aponta para a conformação narrativa destas obras, nas quais os entraves permeiam toda a composição narrativa e fazem a história alavancar. Em outras palavras: apresentar questões espirituais como um problema a ser enfrentado pelos personagens – vivos ou mortos – consagrou-se como um esquema narrativo nestas tramas para fomentar os percalços típicos de enredos melodramáticos, em que inúmeros acontecimentos impedem a realização plena da pacificação – de quando o melodrama, mesmo revolvendo questões sociais profundas, remonta às bases sem promover rupturas com a ordem estabelecida (MARTÍN-BARBERO, 2013).

Um ponto central na composição imagem/texto destas *pictures* envolve a presença de lideranças religiosas conduzindo os eventos, domínios do saber espiritual que se fazem notórios a partir das falas mansas e fundamentadas dos que conduzem as reuniões/encontros. Nestas tramas, a combinação oralidade + corpo (material ou espiritual) é o que dá a tônica das manifestações mediúnicas. Os corpos são agentes que ora reportam os desejos de um corpo ausente (*Alma Gêmea*), ora traduzem a intrincada

dialogia do corpo presente com o corpo ausente (*A Viagem*), ou ainda representam a instabilidade de um corpo que se agita contra si próprio, na incapacidade de se controlar perante os próprios impulsos, as próprias manifestações mediúnicas (*Além do Tempo*). Em todos os casos, temos corpos indisciplinados que expressam insatisfação ou repulsa, algum nível de aversão que se materializa nos trejeitos e atitudes postas em cena e que podemos observar através do emprego dos recursos estilísticos nas telenovelas.

Corpos comunicantes que trazem na sua linguagem a mensagem de uma espiritualidade atormentada, dotada de instabilidades e responsável por angustiar os personagens em questão: Alberto está aflito e tenso por não obter respostas de Alexandre no processo de doutrinação; Alexandra fica arredia ao sentir a aproximação do espírito de Guto; Mateus tem ações agitadas porque se revolta contra si próprio. Nora Mazziotti (2002, p. 125), em referência a Linda Williams (1999), afirma que o melodrama é um “gênero do corpo” e, em consonância com a própria origem melodramática, que se assenta na pantomima como forma de expressão, os corpos se exibem como formas de tornar visíveis as sensações. Na falta de palavras que exprimam as angústias dos espíritos (*A Viagem* e *Alma Gêmea*) ou do jovem médium (*Além do Tempo*), o corpo fala com os trejeitos e as expressões faciais.

Assim, sem precisar de suporte da porção verbal, estes eventos nos situam numa apreensão de sentidos que remete ao espiritual como algo tortuoso e conflitivo, algo que a composição da *mise-en-scène* nos propõe. Butler (2012, p. 227) afirma que a *mise-en-scène* “influencia nossa percepção das personagens antes da primeira linha de diálogo ser dita”<sup>77</sup>. Por isso, considerar elementos como a presença de livros religiosos, velas acesas e luzes orientam a percepção em torno das tramas e evocam imaginários antes mesmo que as conversações entre personagens sejam estabelecidas. Ainda pensando a *mise-en-scène*, para Butler (2010, p. 41) ela só se completa quando mencionados os elementos “da performance, dos gestos e movimentos através desses espaços diegéticos por corpos humanos”<sup>78</sup>. Corpos em movimentação cênica que, nestas tramas, simbolizam o teor complexo de uma abordagem espiritualista na TV.

---

<sup>77</sup> Do original: “Influencing our perception of characters before the first line of dialogue is spoken” (BUTLER, 2012, p. 227).

<sup>78</sup> Do original: “of performance, of the gestures and movement through these diegetic spaces by human bodies”.

Quanto aos corpos humanos, o que se observa é a regência de um líder a guiar a sessão mediúnic, de maneira que estes homens se encontram em situação contemplativa: em contemplação agitada (*A Viagem*) quando o médium mantém-se quase todo o tempo de olhos fechados, movimentando-se com frequência na cadeira, por vezes em tom ríspido para se referir ao espírito; em contemplação cautelosa (*Alma Gêmea*) quando o médium conduz a reunião inquirindo o espírito, observando o fenômeno de incorporação e tomando cuidados no uso das palavras e das perguntas; ou em contemplação amistosa (*Além do Tempo*) quando se depara com a situação mediúnic (o desenho) e busca serenamente dar explicações suaves. Os três estágios, no entanto, acabam por estabelecer uma espécie de encadeamento quanto aos aspectos das manifestações espirituais a partir da mediunidade: de uma atribulação incontrolável das primeiras produções ficcionais, até se chegar a uma performance apaziguadora que não levanta ataques contra espíritos.

Por outro lado, os corpos espirituais dos eventos narrativos são marcas da televisualidade das primeiras décadas (*A Viagem* e *Alma Gêmea*) e só integram o composto imagem/texto através de recursos estilísticos que os apresentam em gradação, esfumados, como se no limiar entre a plena visibilidade (corpo material) e a total invisibilidade. Para tratar de mediunidade e suas manifestações, as duas primeiras tramas convocaram arranjos de imagem e som ressaltando a presença dos “corpos” invisíveis aos presentes nas cenas, mas visíveis aos espectadores, fazendo-se expressões compartilhadas com o público e evocando noções de que entender o espiritualismo passa por identificar seres perturbados por perto, que merecem receber auxílio. É diferente de *Além do Tempo*, que invisibiliza, no verbal e no visual, os seres espirituais e seus corpos para tornar visível na *picture* a concretude das ações mediúnicas (o desenho), sendo esta a forma de expressão do espiritual na trama.

#### **5.4.2. A vida íntima e o *locus* privado para a expressão do espiritualismo**

Além dos corpos para simbolizar espiritualidade, outro efeito pode ser sugerido a partir da composição imagem/texto: a relevância do espiritualismo tomado nos ambientes domésticos. Os eventos narrativos analisados ocorrem em espaços domésticos, todos eles levando o tema da espiritualidade para a esfera da vida íntima. Não há templos sagrados, igrejas, sinagogas, centros espíritas, mesquitas, há somente a ambiência do lar, que se abre a receber as reuniões mediúnicas (*A Viagem* e *Alma Gêmea*) ou uma aparentemente simples conversa cotidiana sobre dons mediúnicos (*Além do Tempo*). Levada a estes



espaços, a questão espiritualista pode tomar dois rumos: ou ser entendida como algo do domínio do privado, que demanda resoluções caseiras, domésticas, sem envolvimento de agentes desconhecidos e que deve ser restrita ao universo da casa, ou entender que o debate espiritualista não deve ser interpretado como algo desconectado da cotidianidade e, por isso, pode se desenvolver no ambiente doméstico.

Nesse sentido, o caso de *Além do Tempo* é o que sinaliza para a noção de que o espiritualismo, tratado em ficções televisivas precedentes, pôde ocupar a esfera da cotidianidade sem temores, ao passo que *A Viagem* e *Alma Gêmea* se valeram do espaço da casa como instrumento de uma execução ritualística em tom proibitivo, como se tratasse de uma ação condenada à invisibilidade pública. Nas duas primeiras telenovelas, a questão espiritualista emerge para atender aos efeitos mediúnicos trabalhados, de modo que a ambiência doméstica se presta à reclusão do tema e não a sua cotidianização – como na obra de Jhin. Da casa como reclusão à casa como abertura cotidiana ao espiritualismo, as telenovelas espíritas analisadas demonstram por meio destes cenários que os espaços domésticos são instâncias seguras e adequadas para abordagens espiritualistas e seus ritos, como se limitado a este *locus* o “problema espiritual” fosse controlável e coubesse dentro das rédeas dos líderes que conduzem as reuniões/encontros. Levar o debate espiritualista para a microesfera do cotidiano doméstico é uma forma de pulverizar a religiosidade e seus debates em espaços do dia a dia, como se as telenovelas espíritas nos mostrassem o quanto o espaço da casa está disponível para abrigar problematizações desta natureza – levadas em consideração as diferentes tonalidades que se dê ao tema espiritualista.

No entanto, alocar a discussão da temática mediúmica ao ambiente doméstico e não a um espaço religioso propriamente dito denota a concepção que o assunto assume nos regimes de visualidade de nossa cultura. Envolvendo fenômenos de aparições, manifestações espirituais e interferências sobrenaturais, estes encontros revelam uma experiência visual que culturalmente se situa às margens e, para tal, resguarda-se a espaços privados e pouco movimentados, somente com a presença de indivíduos autorizados e instruídos para acompanhar tais ritualidades. Na construção das *pictures* televisivas, a casa foi o cenário ideal para comportar estas manifestações e os subsequentes debates religiosos que elas levantam. Dessa forma, ao posicionar todas as ocorrências em um espaço restrito, pode-se compreender que os regimes de visualidade em torno da prática mediúmica e o debate espiritual são condicionados a reclusões e a privações, como se remetesse aos primórdios das lutas enfrentadas por religiões

espiritualistas na história brasileira, quando foram discriminadas a ponto de sofrerem perseguições e se restringirem a pequenos grupos domésticos, que tentavam ocultar suas práticas para não receber represálias (GIUMBELLI, 2006a).

Visto por esse lado, a casa como cenário para a questão espiritual pode não sinalizar um avanço nos domínios que a mediunidade assume na esfera pública, mas sim um retrocesso aos modelos primitivos de subjugação destas manifestações a reclusões domésticas como única saída autorizada para sua existência. A figuração do espiritualismo nas telenovelas analisadas revela a instauração de um regime de visualidade no qual prevalece a subjugação dos fenômenos mediúnicos a uma espécie de condenação pelo olhar, como se a partilha deste ato por pessoas desqualificadas para tal fosse quase uma prática de tom criminoso.

Colocado no espaço da vida privada, o debate espiritual é, de certa forma, “censurado” e uma clivagem o separa do domínio público. Em todas as telenovelas, mesmo em *Além do Tempo*, quando há uma figuração de cotidianidade do assunto, o espiritualismo e a mediunidade estão taxados ao que há de mais reservado e íntimo. Uma *mediunidade sob rédeas e em interações controladas* pelo ambiente doméstico expressa a dinâmica de regimes escópicos que o apontam como assunto de poucos e para poucos e confirmam a *picture* como uma instância multiestável (MITCHELL, 1994), dada as possibilidades de dupla interpretação quanto aos sentidos convocados pela utilização do lar/casa como *locus* de manifestações mediúnicas.

#### **5.4.3. Matrizes culturais dualistas nas telenovelas espíritas: ciência x religião?**

Nas duas primeiras telenovelas, *A Viagem* e *Alma Gêmea*, a presença de personagens ligados à área da saúde (como médicos e enfermeiras) indicam que o tratamento dado ao tema da espiritualidade demandou aproximação com questões de saúde pública, o que em muito se alinha ao que Giumbelli (2006b) observou quanto aos primórdios do espiritismo na sociedade brasileira, notadamente no surgir do século XX. Enfrentando tensões com médicos e suas associações, as questões espiritualistas, bem como os procedimentos mediúnicos adotados pelo espiritismo, foram tomadas como ameaças ao discurso científico oficial. Trazer à telenovela, nas duas primeiras décadas deste recorte histórico, as figuras de médicos e enfermeiras reafirma não só a conquista de uma proximidade entre medicina e discurso religioso (no caso, espiritismo), como

também indica que os tratamentos espirituais não implicariam em anulações ao método médico-científico.

Já em *Além do Tempo*, a ciência se faz presença não pela inserção de uma destas personagens com caracterização explícita ligada a medicina, mas através do discurso verbal travado entre o guia espiritual Elias e o jovem Mateus. Simbolicamente, mestre e aprendiz compartilham dos saberes científicos para referendar que, no universo diegético da trama, a dualidade ciência *versus* espiritualidade não caracteriza uma batalha, e sim um afinamento em que ambas podem contribuir.

Apesar de não experimentarmos “uma modernidade tão profundamente enraizada nas racionalidades da cultura escrita”<sup>79</sup> (HERLINGHAUS, WALTER, 1994, p. 23), em nossas sociedades latinas o papel das ciências, das letras e dos saberes institucionalizados ocupa um *locus* de reverência ao domínio verbal, em muito acompanhado pela lógica das composições religiosas quando demarcam livros sagrados – como é o caso da Bíblia.

Vemos através do relato ficcional a materialização de uma memória popular em torno da espiritualidade e fenômenos transcendentais, num intercâmbio simbólico com práticas religiosas que tangenciam catolicismo popular, espiritismo, cultos de matriz africana, a partir da negociação de sentidos frente ao imaginário religioso. Nesse sentido, os melodramas em questão negociam com diferentes matrizes religiosas para arquitetar um composto imagem/texto que privilegie a diversidade e pluralidade, que faz convergir polos díspares como caminho de sobrevivência para o espiritualismo.

Quando nas tramas temos doutor Alberto acompanhado da enfermeira Josefa (*A Viagem*) e doutor Julian assessorado pela estudiosa Sabina (*Alma Gêmea*), a identidade profissional de ambos é realçada porque são assim chamados pelos colegas de mesa (“doutor”) e, na composição da *mise-en-scène*, ocupam pontos visuais de destaque, dominam o quadro visual ao serem enquadrados, além de serem os condutores absolutos das reuniões. Suas vozes são, na verdade, vozes que ecoam os saberes religiosos a partir de combinações com o mundo científico. Pelo simples fato de se tratar de personagens que mesclam em si o interesse por ciência e religião, Alberto e Julian são elementos da *picture* que materializam as misturas constitutivas de nossa sociedade latina, que fazem com que um discurso científico não anule em determinado sujeito a predileção por crenças

---

<sup>79</sup> Do original: “una modernidad afincada tan profundamente en las racionalidades de la cultura escrita”.

espiritualistas e/ou místicas. E em *Além do Tempo*, a ausência de uma figura explícita da ciência como autoridade de fala científica não invalida os rumos da conversa quando o idoso orienta o jovem, mas adotando a pulverização do discurso científico em meio a falas do cotidiano.

Nesta luta de sentidos em jogo, as telenovelas espíritas revelam em sua composição imagem/texto que ciência e religião não aparecem como instâncias antagônicas e esta visada congregadora esteve presente em todas as tramas, mais fortemente nas duas primeiras, para desbravar um terreno e demonstrar que a aliança entre matrizes distintas não gerava anulações. Por fim, a última trama, já beneficiada pelas aberturas das ficções anteriores, pôde elevar ao cotidiano o espiritualismo sem demandar a convocatória de médicos para se postarem como as únicas autoridades válidas a relatar sobre a questão.

#### **5.4.4. “Em nome do Pai”: presenças do masculino como figuração do saber religioso**

Nas três telenovelas, quem assume o papel de orientador espiritual conduzindo as explicações sobre mediunidade e questões espirituais é sempre um homem, geralmente de meia idade (*A Viagem e Alma Gêmea*) ou já idoso (*Além do Tempo*), atendendo a uma estereotipia que delega ao sexo masculino a detenção do saber, a capacidade de argumentar quanto aos temas complexos e de repassar instruções aos necessitados – vivos (*Além do Tempo*) ou mortos (*A Viagem e Alma Gêmea*). Em *A Viagem*, as mulheres sequer assumiram momentos de fala no evento narrativo considerado, o que coube somente a Alberto; em *Alma Gêmea*, quem efetivamente dá as recomendações ao espírito de Guto é Julian, mesmo que Adelaide contribua pontualmente e Alexandra sirva apenas como instrumento mediúnico, que não fala por si, mas empresta a si própria para a ação e falas do espírito de um homem morto (Guto); e em *Além do Tempo*, Gema passa a maior parte do evento narrativo em silêncio absoluto, somente acompanhando a conversa do filho com o mestre Elias. Nesse sentido, entre os pretensos efeitos produzidos pela presença destes corpos em cena, a televisualidade aponta para corpos inertes/decorativos (*A Viagem*), corpos instrumentais (*Alma Gêmea*), ferramenta intermediária que se coloca à disposição da conversa entre dois homens (um deles em espírito) e corpos contemplativos (*Além do Tempo*), em estado de adoração e graça.

Numa análise de melodramas cinematográficos, Mazziotti (2002, p. 136) notou que nestas produções “as mulheres precisam de uma figura masculina para colocar ordem, incorporar a lei, para dizer a elas o que fazer e quando fazer”<sup>80</sup>, algo reproduzido nas telenovelas espíritas em questão quando o assunto foi manifestação mediúnica e evidenciou que, referente à performance da mulher nestas tramas, ao longo das décadas um papel subjugado é replicado em todas as obras, seja pela visível invisibilidade (em *A Viagem*, há mulheres presentes à mesa, mas em nada atuam durante a condução das reuniões mediúnicas), pela cessão de si a propósitos espiritualistas, numa anulação à própria identidade (Alexandra é temporária depositária do espírito de Guto e não de si mesma, em *Alma Gêmea*) ou pelo silêncio sugestivo de uma admiração perante o diálogo espiritualista entre dois homens (Gema não interfere na conversa entre mestre Elias e o filho, em *Além do Tempo*).

A figura paternal destes personagens se reveste de uma tônica protetora, homens que assumem a centralidade dos eventos narrativos e lá estão posicionados para “salvar” vidas, uma espécie de super-herói masculino posto em cena na hora exata em que o perigo se faz eminente e põe em xeque a estabilidade ordenada. Alberto clama para salvar o espírito de Alexandre; Julian tenta salvar o espírito de Guto, por meio de Alexandra; mestre Elias tenta salvar Mateus de suas tormentas. Em todos os casos, buscam salvar outros homens da tormenta – vivos ou mortos – e, por esta feita, assumem na *mise-en-scène* a performance de um pai a se responsabilizar por um filho em apuros ou, remetendo ao imaginário cristão, ao Pai que tudo perdoa e acolhe o filho pródigo, rebelde, ingrato e atordoado, que retorna arrependido das faltas cometidas ansiando compreensão paternal.

Além de suas posturas figurarem a noção de paternidade, a presença dos homens como lideranças religiosas que, mesmo não definidas enquanto tal pelo discurso verbal, assumem na *mise-en-scène* também a função de condutores da verdade espiritual. Por isso, podem ser identificados como instâncias de micropoder a irradiar instruções de cunho religioso-espiritual como mecanismo de controle dos sujeitos. Como representantes de “Deus na Terra”, são lideranças aptas ao diálogo com o transcendental, exercendo formas de dominação sobre o universo espiritual. Nesse sentido, os líderes não reprimem os espíritos e os dons, mas extraem dali oportunidades educativas. O fato de

---

<sup>80</sup> Do original: “las mujeres precisan de una figura masculina que ponga orden, que encarne la ley, que les indique qué hacer y cuándo hacerlo”.

não se caracterizarem como instâncias religiosas definidas corrobora com a ideia de que o poder religioso se dilui e se faz fluido nas relações estabelecidas, pois mesmo um sujeito sem se intitular como entidade clerical (padre, pastor, guru), nas telenovelas espíritas assume a condição de agentes religiosos que difundem princípios doutrinários quanto ao espiritualismo e suas facetas.

Nestes eventos, são os personagens dotados de domínio espiritual que conduzem as tramas, lançam mão de recursos explicativos para analisar o quadro que se lhes apresenta, captam pistas e evidências materiais/espirituais para conformar conclusões sobre o universo investigado e, de certa maneira, assemelham-se à figura de um investigador, tal qual detetive que interroga suspeitos e faz valer sua posição de autoridade para apreender dados. Nesse sentido, atuam como elementos centrais para a economia narrativa, pois é por intermédio deles que se revelam segredos e são transmitidas informações decisivas para a condução das obras (por exemplo: a revelação de Guto sobre o caráter de Cristina), sem deixar de serem uma metaforização da figura de “anjos na Terra”, por sua amabilidade e gentileza no trato com os sujeitos em tormenta.

#### 5.4.5. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo

Nesta seção, seguimos à lógica empregada ao final do capítulo anterior – e que está adotada também nos próximos capítulos analíticos – e traçamos o quadro-síntese com os apanhados da investigação desenvolvida ao decorrer do capítulo 5.

**QUADRO 5** – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: planos e seres espirituais

<b>EVENTO NARRATIVO: PLANOS E SERES ESPIRITUAIS EM SUAS INTER-RELAÇÕES</b>				
<b>RECURSOS DE ESTILO</b>	<b>A VIAGEM</b>	<b>ALMA GÊMEA</b>	<b>ALÉM DO TEMPO</b>	<b>CONTRIBUIÇÕES À TEMÁTICA DO ESPIRITISMO</b>
CENÁRIOS	(1) Casa (2) Vale dos Suicidas	Casa	(1) Cozinha (casa)	Domesticação do debate mediúnico; cotidianização da mediunidade; espaço

			(2) Quarto (casa) (3) Sala	privado para “controle espiritual”
OBJETOS CÊNICOS	(1) Copo com água, lápis, livro, mesa, flores brancas, abajur (2) Árvores, galhos secos, folhas, fogo, fumaça	Bíblia, copo com água, vela, castiçal, abajur, mesa, espelho	(1) Mesa, talheres (2) Luminária, lápis, mesa, notebook, papéis (3) Sofá, xícara, livros	Ritualidades do processo mediúnico e apelo a objetos de crença
ATUAÇÃO DOS ATORES	(1) Olhos fechados, calma, exaltação (“contemplação agitada”) (2) Expressões de angústia e dor/sofrer (3) Mulheres “corpos inertes”	Concentração, expressões ríspidas, feições contidas. Medo, pavor, angústia (“contemplação cautelosa”) (2) Mulher “corpo instrumental”	(1) Expressões faciais: angústia (2) Expressões faciais: nervosismo, raiva (3) Mulher “corpo contemplativo” Mestre “contemplação amistosa”	Expectativas de ação no tema mediúnico: foco, introspecção; Espírito em tormenta
DIÁLOGOS	(1) Orações e silêncios (2) Gritos, choros	Interrogatório ao espírito	(1) Silêncio do médium (2) Falas enraivecidas (3) Diálogo amistoso	Importância do rito da oração; centralidade dos silêncios
ILUMINAÇÃO	(1) Ambiente claro (dia/interno) (2) Ambiente escuro (atemporal/externo)	Ambiente iluminado por vela e lâmpadas (interno)	(1) Ambiente claro (interno) (2) Ambiente escuro (interno) (3) Ambiente claro (interno/dia)	Dicotomia entre “iluminados”, instruídos e os “sem luz”
ENQUADRAMENTOS	(1) Primeiros planos e planos abertos (2) Planos abertos	Planos abertos e primeiros planos	(1) Planos abertos (2) Primeiros planos e abertos (3) Primeiros planos e planos abertos	Ambientação do plano espiritual e do plano doméstico
	(1) Movimentos suaves		(1) Pouco movimento	

MOVIMEN- TOS DE CÂMERA	(2) Poucos movimentos	Poucos movimentos	(2) Pouco movimento (3) Pouco movimento	Estabilidade nos processos de figuração espiritual
EFEITOS VISUAIS	(1) Esbranquiçado (2) _____	Esbranquiçado/ esfumado	(1) _____ (2) _____ (3) _____	Figuração etérea dos espíritos até a ausência de espíritos
TRILHA SONORA	(1) Instrumental (2) Instrumental e tons de gritos agonizantes	Instrumental e falas	(1) Instrumental e diálogos (2) Instrumental e falas (3) Instrumental e diálogos	Espaços de tensão, angústia e temor
FIGURINOS	(1) Roupas comuns; roupa preta (Alexandre) (2) Roupas pretas	Roupas escuras	(1) Roupas comuns, claras (2) Roupas comuns: camisa e calça (3) Roupas comuns, claras (Mestre Elias todo de branco)	Cotidianização da temática espiritual

Fonte: Elaborado pelo autor



## CAPÍTULO 6

### “QUEM É VOCÊ?”

#### Identidades nas telenovelas espíritas

*No capítulo anterior*, vimos que as presenças de espíritos geravam instabilidades para os personagens das telenovelas espíritas. Já neste capítulo, a proposta é discutir os sentidos de identidades apresentadas nas telenovelas espíritas a partir de eventos narrativos que trazem a questão das influências espirituais ou que indiquem sinais de uma crença reencarnacionista. Para tanto, debatemos aspectos de identidades conflitantes *versus* identidades continuadas, além de apresentar discussões sobre a *des-ordem* espiritual dos personagens e seus paradoxos postos pela televisualidade para, por fim, desenvolver um tópico voltado à demonstração de fragilidades e forças a partir do composto imagem/texto das telenovelas espíritas.

#### 6.1. “Você precisa de ajuda”: uma identidade transtornada em *A Viagem*

Em *A Viagem*, ao longo do capítulo 110, originalmente exibido em 24 de agosto de 1994, temos uma sequência em que o personagem Téo enfrenta uma das mais fortes crises desde que começou a ser influenciado pelo espírito de Alexandre. Neste ponto da narrativa, já são muitos os familiares e amigos preocupados com os sinais cada vez mais fortes de instabilidade e transtorno do homem. Para a composição deste capítulo da tese, o evento narrativo que nos interessa traz Téo no próprio apartamento, começando um dia já sob a interferência do espírito de Alexandre.

O plano aberto mostra Téo descendo as escadas dentro do apartamento, quando a trilha instrumental em tom misterioso demarca as mudanças na ambientação e nos rumos da cena. Téo começa a dar sinais de tontura e demonstra algum nível de desconforto quando leva a mão esquerda à cabeça (Figura 93), o que é revelado pelo primeiro plano que nos aproxima do rapaz. Em seguida, um brusco movimento de câmera dirige o foco para outro ponto da cena e nos apresenta Alexandre, em primeiro plano, no local (Figura 94). Dessa forma, a televisualidade se vale do movimento de câmera para justificar a inserção do espírito em cena e explicar visualmente os sinais de tormenta de Téo como ocasionados não por um problema pessoal, uma questão de saúde, mas pela presença do espírito que o perturba.

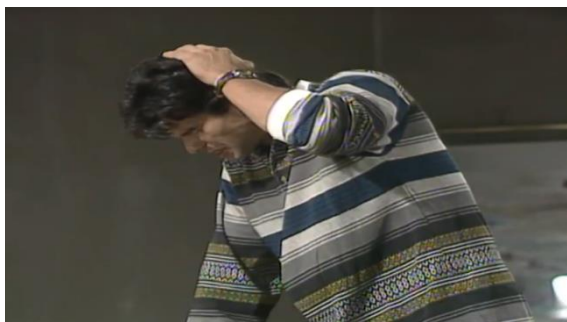


Figura 93: Téo destrói o próprio apartamento/  
Globoplay



Figura 94: Téo destrói o próprio apartamento/  
Globoplay



Figura 95: Téo destrói o próprio apartamento/  
Globoplay



Figura 96: Téo destrói o próprio apartamento/  
Globoplay



Figura 97: Téo destrói o próprio apartamento/  
Globoplay



Figura 98: Téo destrói o próprio apartamento/  
Globoplay

A partir de então, o que se segue é um jogo de planos em que ora tem-se Alexandre no centro do quadro, com sua típica vestimenta preta e semblante em tom de satisfação, e Téo se movimentando pelo espaço cênico ao destruir por inteiro o apartamento. O rapaz acaba de descer as escadas e começa a quebrar inúmeros objetos do local: quebra um abajur, depois pega uma cadeira e a atira contra a janela (Figura 95), segue até uma das paredes e quebra um quadro, de modo que a composição da paisagem sonora é um dos elementos centrais da televisualidade na sequência ao reforçar os estragos feitos pelo arquiteto enquanto ouvimos os estilhaços, as batidas, os estrondos repetidos que fazem ecoar o grau de instabilidade do personagem.

A saga de Téo prossegue pelo apartamento quando ele atira outra cadeira contra a parede (Figura 96), depois revira uma mesa e faz cair diversos objetos pelo chão. A certa

altura, ele se depara com uma fotografia de Lisa (Andrea Beltrão) e, encarando-a com semblante fortemente alterado, visto em primeiro plano e também em plano aberto, ele vai ficando ainda mais arredio, respiração ofegante, e arremessa o porta-retratos contra a geladeira à frente (Figura 97). Pouco atrás dele, está Alexandre, num plano médio, notoriamente realizado por ver suas vontades sendo executadas (Figura 98). Pelas atuações dos personagens no quadro, é possível compreender uma dualidade: a satisfação do espírito de Alexandre vem às custas da tormenta incontável de Téo.



Figura 99: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay



Figura 100: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay



Figura 101: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay

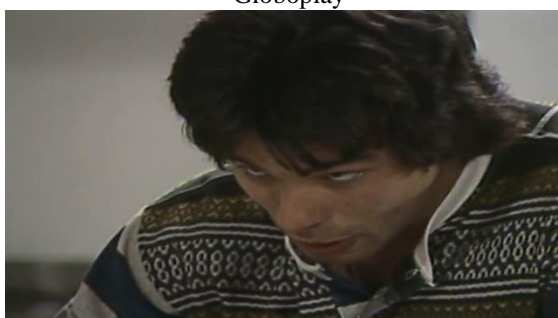


Figura 102: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay



Figura 103: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay

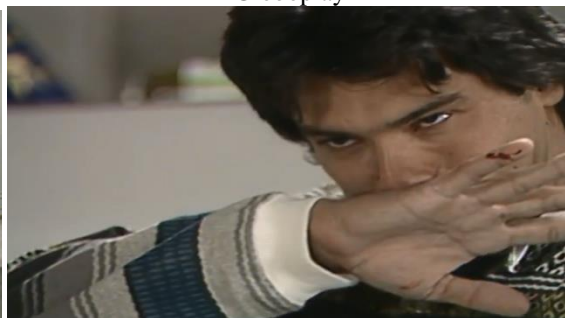


Figura 104: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay

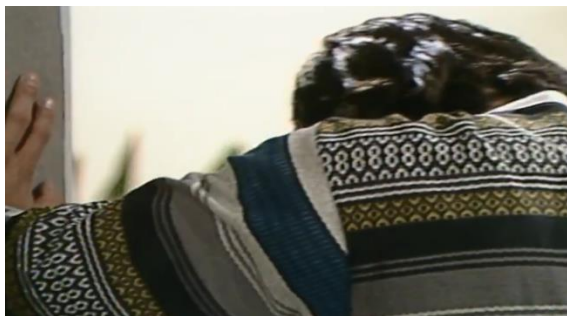


Figura 105: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay



Figura 106: Téo influenciado por Alexandre/  
Globoplay

E os planos abertos seguintes continuam destacando a fúria de Téo materializada na destruição crescente pelo apartamento: ele atira outras cadeiras contra a parede, atira outros quadros pelo ambiente, ataca prateleiras, despeja potes, arremessa vasilhas, mantendo sempre um semblante agressivo, olhar vidrado e lábios retorcidos. Alexandre, a seu turno, por vezes volta a aparecer em planos abertos, primeiros planos e planos médios que sinalizam a permanência de sua atuação sobre o personagem transtornado. Téo não vê ou pressente a presença de Alexandre pela casa, ao contrário do espírito que segue manifestando olhar atento a orientar e influir o homem.

Depois de muitos ataques, Téo se debruça sobre o balcão da cozinha (Figuras 99 e 100) e, ao levantar a cabeça e mirar diante de si, um movimento panorâmico da câmera serve para confirmar o tamanho da destruição causada por ele ao próprio lar (Figuras 102 e 103), ao que diante dele está Alexandre (Figura 101) – visto somente pelo espectador. A trilha fica ainda mais intensa e constrói um crescente tom de agitação, acompanhando os novos movimentos de Téo, agora mais brandos. Téo leva a mão à boca e é possível ver sangue por seus dedos (Figura 104), destacando na televisualidade a brutalidade das ações cometidas nos instantes anteriores. Por fim, ele abre a porta do apartamento e sai (Figura 105), ao que a câmera se movimenta levemente para a esquerda e revela Alexandre posicionado próximo à porta (Figura 106). É com um primeiro plano do rosto de Alexandre, tremendo as pálpebras enquanto sorri, que a sequência se encerra.

Quando Téo reaparece em nova cena, ele já está caminhando pela estrada à procura de carona. Faz sinal para um caminhoneiro, que encosta à beira da rodovia e aceita levar Téo. O arquiteto vai na carroceria, pois diz preferir “ir pegando um ar” enquanto viaja. Ao longo da viagem, o motorista vê Téo pelo retrovisor, sentado na lateral do caminhão. A certa altura da viagem, quem aparece à beira da estrada é Alexandre, acompanhado da trilha instrumental tensa que permeou a sequência anterior no

apartamento. Em primeiro plano, ele sorri ao olhar para o caminhão acelerado logo adiante e agora o enquadramento mostra, pelo retrovisor, Téo começando a se retorcer, a coçar a nuca, a se agitar. Esse enquadramento cede lugar a uma vista lateral e externa do veículo, para apresentar Téo se movimentando visivelmente angustiado (Figura 107). No enquadre seguinte, o ângulo de uma câmera interna ao caminhão que mostra o motorista dirigindo e visualizando o retrovisor destaca a ausência de qualquer sinal humano na lateral externa (Figura 108). O motorista, então, demonstra inquietação, olha para trás e, quando mira novamente o espelho, aparece a figura de Alexandre assentada no lugar onde estava Téo, vestido com as roupas do arquiteto (Figura 109). Como a câmera é trêmula, a televisualidade expressa pelo estilo televisivo a agitação e inquietação que marcam o momento cênico. Como a figura de Alexandre aparece com as vestimentas de Téo e não com as tradicionais roupas pretas que o caracterizavam até pouco antes, temos na figuração da televisualidade o processo de incorporação espiritual, em que a troca de personagens na cena denota a presença do espírito de Alexandre naquele corpo de Téo. Alexandre parece se divertir e estar satisfeito com a situação, pois está sorridente (Figura 110).



Figura 107: Téo e Alexandre no caminhão/  
Globoplay



Figura 108: Téo e Alexandre no caminhão/  
Globoplay



Figura 109: Téo e Alexandre no caminhão/  
Globoplay



Figura 110: Téo e Alexandre no caminhão/  
Globoplay

O motorista começa a fazer o sinal da cruz, a se benzer, a beijar terços pendurados em seu pescoço (Figura 111). Depois, temos Alexandre visto lateralmente, em câmera externa ao carro (Figura 112), dando uma sonora gargalhada, sorriso largo, língua para fora da boca. É quando o motorista decide parar o caminhão e pede para que Téo se retire dali.

Téo: Ué, o que que houve?

Motorista: Oh meu irmão, vai pra casa, você tá precisando de ajuda. Desce daí, vamos, desce, desce, desce.

Téo: Não, peraí.

Motorista: Não, que peraí nada. Desce, vai pra casa, cara.

Téo: Peraí um minutinho, vamos conversar. Vai me deixar aqui na estrada sozinho?

Motorista: Você precisa de ajuda, procura um centro espírita.

A breve conversa entre o motorista e Téo elucidava inúmeros pontos quanto à abordagem espiritualista que a trama pretendia seguir. Em primeiro lugar, o diálogo é um revelador da associação direta com o espiritismo, algo que caracterizou a novela *A Viagem* como um todo e serviu como mola propulsora das chamadas “telenovelas espíritas”. Na indicação de um “centro espírita” como saída para o problema de Téo, o estilo televisivo expressa pelo diálogo que as questões atreladas a mediunidade ou transtornos deveriam ser encaminhadas a tais entidades religiosas. Enquanto Téo pede para conversar, o motorista é taxativo ao pedir distanciamento do arquiteto e declarar “Você precisa de ajuda, procura um centro espírita”, ditando um descompasso entre os dois personagens: para Téo, a ajuda demandada era imediata e deveria ser uma mera carona para não ficar sozinho no meio da estrada; para o motorista, contudo, a ajuda era algo profundamente mais complexo e incapaz de ser resolvida àquele instante, demandando esforços para além de uma carona, mas um cuidado com aspectos espirituais.

Outro ponto importante revelado por esta conversação diz respeito ao poderio conferido a instituições religiosas – no caso, um centro espírita. Perante a perturbação do homem, o motorista não exitou em apontar como solução uma entidade religiosa, sem sinalizar qualquer indicação médica ou psiquiátrica. Neste ponto do evento narrativo, temos que a matriz religiosa parece ser o caminho que libertará o personagem das tormentas e enfatiza o quanto nosso processo de formação sociocultural realça traços de uma matriz simbólico-dramática (SUNKEL, 2016) em que crenças espiritualistas

recebem maior apelo e atenção como saídas viáveis para problemas enfrentados pelos sujeitos.

O motorista volta para a cabine, passa a mão pelo rosto e, ao olhar para o retrovisor, se depara com a figura de Alexandre (Figura 113). Fica ainda mais assustado quando o espelho se quebra de repente sem um motivo aparente (Figura 114). A metaforização televisual do espelho trincado acena para nossas fissuras socioculturais que revelam a espiritualidade como uma problemática de difícil captação, de difícil apreensão e debate público. O espelho trincado em cena revela o quanto ainda nos é caro e complexo problematizar o debate em torno de seres espirituais e suas interferências, de modo que a telenovela *A Viagem* descortinou o tamanho deste descompasso que a ficção tratava e apontou para o tema espiritualista como um dos elementos proeminentes do “*espejo trizado*” de nossas culturas (BRUNNER, 1988).

O plano aberto seguinte traz Téo próximo ao caminhão, acenando por ajuda enquanto o motorista acelera em retirada do lugar. Téo fica sozinho novamente pela estrada e começa a caminhar, com uma das mãos levada à cabeça. O motorista, quando avista policiais, os avisa sobre o ocorrido e, na cena posterior, enquanto Téo caminha pela lateral da estrada, um carro em alta velocidade passa por ele e para pouco adiante. Do carro, saem Lisa, Raul e Mauro (Eduardo Galvão), estes dois últimos partem para segurar o amigo, que está arredio e estranho. Téo diz se chamar “Ronaldo” e não quer ver Lisa diante dele. A trilha instrumental tensa coaduna para que a sequência continue expressando na televisualidade a apreensão dos personagens, desconfortáveis com um Téo irreconhecível tanto para eles quanto para si próprio.



Figura 111: Alexandre aparece no retrovisor/  
Globoplay



Figura 112: Alexandre aparece no retrovisor/  
Globoplay



Figura 113: Alexandre aparece no retrovisor/  
Globoplay



Figura 114: Alexandre aparece no retrovisor/  
Globoplay

Os planos e contraplanos posicionam Téo, Lisa, Mauro e Raul ao longo da conversa que estabelecem, enquanto os dois homens negociam com Téo para tirá-lo dali. Como rejeita a presença de Lisa, a moça fica próxima ao carro e liga para o psiquiatra, atendendo a um pedido de Raul. Pouco depois, uma ambulância chega ao local e eles conduzem Téo para uma clínica psiquiátrica, onde ele é internado.

Assim, ao final da sequência, há uma inflexão na condução do evento narrativo quando a saída vislumbrada pelos personagens que rodeiam Téo é distinta daquela que, em meados do evento, o motorista havia indicado: a saída religiosa. Ao contrário, familiares e amigos do arquiteto levam-no para uma clínica psiquiátrica, experimentando uma internação compulsória como alternativa. Da saída religiosa desenhada no meio do evento narrativo e indicada por um estranho a Téo, a trama se reposicionou e encaminhou-se para rumos alinhados a uma alternativa médico-psicológica, indicada por seus familiares e amigos. Nesse sentido, as interferências mediúnicas acabam não sendo sanadas, mas apaziguadas pela prerrogativa de que um bom tratamento psiquiátrico seria suficiente para o estágio de transtorno do ex-marido de Diná.

A utilização do tratamento psiquiátrico como ferramenta paliativa para o caso de Téo também serve aos propósitos narrativos quando, ao não solucionar seu real problema, permitem que seu arco dramático permaneça sustentado pela questão espiritual e os desajustes de sua mediunidade não orientada. Assim, fazem caminhar os rumos da trama espiritualista até que se atinja o ponto nodal para a solução do entrave: a saída religiosa. Em termos estilísticos, a televisualidade contou com as atuações dentro do quadro, os enquadramentos, movimentos de câmera, trilha sonora e diálogos como principais recursos para figurar sentidos em torno da questão espiritual e demarcar a crise vivida pelo personagem Téo. Tais recursos colaboraram para que o debate espiritualista apresentasse as duas vias comumente apontadas como pertinentes para tratamento destes



casos: a religião (“procura um centro espírita”) e o acompanhamento psiquiátrico (internação).

Em termos de definições identitárias, vimos que quem se apresentava em cena era o personagem Téo, mas sua identidade se viu momentaneamente confusa, em dois casos: primeiramente quando vimos Alexandre no corpo de Téo; em segundo lugar, quando o próprio Téo não citava seu real nome e se definia como “Ronaldo” aos amigos que lhe encontraram pela estrada (um nome que nada tinha relação com ele ou com a trama em geral). Dessa maneira, a figuração da mediunidade nesta sequência indicou um estágio de profunda perturbação e responsável por desencadear crises na definição do personagem: era Téo, foi Alexandre e foi “Ronaldo”. O nível de crise vivido por Téo também aponta o quanto processos de obsessão interferem na conduta dos sujeitos obsidiados, demandando cuidados e suporte específico.

## **6.2. “Eu não tenho nome”: as identidades em *Alma Gêmea***

Em *Alma Gêmea*, a personagem de Alexandra chegou à cidade de Roseiral para ficar ao lado do marido Eduardo, após internações que em nada lhe ajudaram a se curar das “vozes” que ela diz ouvir repetidamente. Alexandra, na verdade, é uma médium que não encontrou acolhida entre familiares e amigos, contando com o apoio incondicional e irrestrito da enfermeira Nair (Rosane Gofman) para lhe acompanhar durante as crises e lhe servir de fiel parceira para todos os momentos. No evento narrativo aqui analisado, ocorrido nos capítulos 107 e 108 da telenovela, originalmente exibidos em 20 e 21 de outubro de 2005, a sequência é caracterizada pela interação entre Vera e Alexandra, quando Nair está arrumando a moça para visitar o esposo no consultório onde ele trabalha.

Um plano aberto mostra a sala da casa e as três personagens que conduzem a cena: Vera, num sofá à esquerda; Alexandra sentada numa poltrona à direita, e Nair de pé atrás da moça a penteá-la. Alexandra demonstra contrariedade ao ser arrumada pela enfermeira, com semblante arredo visto em primeiro plano. O humor da moça só se altera quando Vera, também em primeiro plano, revela o motivo para aprontar-se: a visita ao consultório do marido. Nesse momento, Alexandra sorri (Figura 115) e há planos e contraplanos para apresentar a continuidade da conversa entre as três, principalmente destacando a aversão de Alexandra a algumas falas das outras mulheres. Mesmo arredia, ela pede para ser penteada porque quer “ficar mais bonita” que a personagem Vera, a quem considera uma inimiga pronta para lhe tirar o marido.



Figura 115: Alexandra penteada e atacando Vera/  
Globoplay



Figura 116: Alexandra penteada e atacando Vera/  
Globoplay

Em determinado momento, Alexandra prossegue indicando a contrariedade a Vera, até que se levanta e agarra os cabelos da mulher, com a trilha iniciando um instrumental que coaduna a tensão da sequência. O plano se abre para mostrar Alexandra agredindo Vera enquanto Nair tenta apartar a confusão (Figura 116). Ouvem-se os gritos de “Eu odeio seus cabelos” proferidos por Alexandra, seguidos pelos gritos de súplica de Vera por ajuda. O evento só é retomado no capítulo seguinte, quando Julian, Sabina e Eduardo entram na casa e, com os gritos do médico, a briga é apartada. Julian, então, decide iniciar ali, naquele instante, dada a urgência da situação, uma sessão mediúcnica com a personagem. Os outros personagens se retiram do ambiente, Vera sai chorando da sala, e ficam apenas Julian e Alexandra. O doutor, em primeiro plano, assume um semblante sério e ríspido (Figura 117) ao levantar o seguinte questionamento direcionado à moça: “Quem é você?”, ao que ela se volta para Julian e dá um sorriso dissimulado (Figura 118).

A pergunta do doutor, na construção estilística da cena, poderia soar despropositada se não fosse a narrativa já vir ambientando o público quanto ao teor espiritualista da obra. Ao levantar um questionamento sobre identidade, na verdade Julian não se dirigia a Alexandra, a quem ele já conhecia e sabia perfeitamente de quem se tratava, mas sim se referia ao ser espiritual que vinha acompanhando a personagem naquele momento. A combinação da fala do doutor e a resposta de Alexandra na forma de silêncio acompanhado por um sorriso malicioso constroem na televisualidade uma expressão do tom de mistério que a trama confere ao assunto. Não há uma resposta explícita e direta – ao menos até este momento da narrativa – sobre estes seres espirituais responsáveis por desestabilizar a mulher. Na televisualidade, nos deparamos com *pictures*

que promovem questionamento (Julian com semblante de dúvida, a indagar Alexandra) e também *pictures* que assumem o caráter de uma resposta dissimulada (Alexandra sorrindo é uma resposta, através da atuação, ao doutor que lhe interroga).



Figura 117: Julian em sessão com Alexandra/  
Globoplay



Figura 118: Julian em sessão com Alexandra/  
Globoplay



Figura 119: Julian em sessão com Alexandra/  
Globoplay



Figura 120: Julian em sessão com Alexandra/  
Globoplay



Figura 121: Julian em sessão com Alexandra/  
Globoplay



Figura 122: Julian em sessão com Alexandra/  
Globoplay

O ar misterioso só será rompido quando a sequência avançar ao longo do capítulo e, após alguns outros núcleos aparecerem, a trama retoma o caso da médium com um

primeiro plano da mão de Julian empostada no ar (Figura 119), aberta e firmemente direcionada para Alexandra. Quando o plano se abre, Julian está frente a frente com Alexandra e se conduzindo até próximo a ela, mantendo a mão empunhada (Figura 120). Alexandra se assenta no sofá, com olhos arregalados e respiração ofegante. A trilha instrumental também é bastante tensa e reforça o clima hostil entre os dois. Julian insiste na questão “Quem é você?”, mas agora Alexandra emite uma resposta ao doutor: “Eu não tenho nome, não um nome que você possa conhecer” (Figura 121). No entanto, a voz ouvida não é a de Alexandra, mas uma voz distorcida, mais grave e rouca, como se alguém tentando disfarçar a própria voz – ou, diante do questionamento do doutor, alguém que simula outro tom de voz para fugir de ser reconhecido. Tem-se na televisualidade uma disjunção no composto imagem/texto quando vemos a personagem Alexandra, mas ouvimos uma voz que não é a dela. Pelos recursos estilísticos da atuação e dos efeitos sonoros, a televisualidade da cena faz figurar sentidos em torno da mediunidade e dos processos mediúnicos de incorporação, simbolizados como um fenômeno atemorizante que evoca vozes desconhecidas e faz os sujeitos se transmutarem. Além disso, ao contrário do que aconteceu em *A Viagem*, aqui a identidade de Alexandra não é questionada e mesmo a entidade espiritual que lhe toma não assume um nome quando perguntada. Enquanto Téo teve seu corpo tomado por Alexandre e tal ocorrência figurou na televisualidade, em *Alma Gêmea* a personagem de Alexandra tem uma mudança na tonalização vocal como recurso estilístico para figuração da obsessão sofrida, sendo este o elemento central que, combinado a atuação no quadro, expressam não ser a mulher quem age, mas um ser que age sobre ela. Nessa mesma vertente, enquanto em *A Viagem* o espírito obsessor é conhecido, em *Alma Gêmea* o caso de obsessão não traz uma identidade definida, deixando em aberto quem seria o responsável por influir sobre Alexandra.

Com o desenrolar da sequência, Alexandra permanece sentada no sofá enquanto Julian está de pé diante dela. Porém, a firmeza e segurança de si que antes eram marca da atuação do homem se esvaem rapidamente quando a “voz” diz: “Eu sei muita coisa sobre você.”. Na composição da imagem/texto, a então encurralada Alexandra se transmuta na personagem que assume o foco narrativo e guia a interação. É ela quem passa a dominar a cena, mesmo sentada na poltrona, ao passo que Julian, de pé, se vê acuado, com olhar intrigado e semblante questionador. Na tentativa de não se intimidar perante as investidas

da “voz”, Julian avança sobre a mulher, emposta a mão esquerda à cabeça dela e grita em tom ordenador: “Vai embora deste corpo!” (Figura 122).

A arquitetura televisual da cena alude a imaginários socioculturais ligados a processos de “expulsão de demônios” ou “exorcização”, que popularmente se tornaram associados a segmentos religiosos das correntes neopentecostais. Nesse caso, a atuação dos atores é o recurso estilístico proeminente para a construção de sentidos em torno da espiritualidade, dando evidência aos gestos e aos gritos que encampam a sequência. Os sentidos evocados de espiritualidade, nestas cenas, buscam se atrelar a um universo de imaginação cultural sobre espíritos que não se reduz ao espiritismo ou ao que geralmente se associa a tal religiosidade. A televisualidade da cena encaminha a interpretações de uma espiritualização combativa, de um embate entre forças antagônicas que se digladiam na busca pelo corpo da médium: a “voz” que pretende mantê-la sob seus domínios, em oposição aos atos impositivos do doutor como uma espécie de curador.

Se até então Julian insistia no questionamento identitário, repetindo a pergunta “Quem é você?” para orientar suas ações durante a sessão, a partir deste momento o homem abandona o perfil arguidor para assumir uma postura de agente religioso dotado de poderio simbólico para encerrar aquele processo entendido por ele como obsessivo. Deixou de importar a identidade do ser a se expulsar para importar somente a eficácia na expulsão do “invasor”. Quando a “voz” revelou saber detalhes da vida pessoal do doutor, além de se abalar, ele também reposicionou o foco narrativo para lhe garantir poder e demonstrar maior força para lutar contra o espírito. Julian segura a cabeça da mulher e dá pequenos giros com ela, até que a moça se desprende, se levanta e vai para a mesa. Alexandra se vira para olhar o doutor e seu semblante está marcado pelos olhos arregalados e o tremor na face enquanto a “voz” se pronuncia (Figura 123). Os planos e contraplanos que apresentam ela e Julian na conversação expressam a tensão do diálogo: Julian não queria ouvir sobre si próprio, não supunha dali ouvir tais informações tão pessoais e íntimas; Alexandra, a seu turno, está em plena segurança, com a “voz” emitindo verdades quanto à vida privada do doutor.

A “voz”, por meio de Alexandra, continua fazendo insinuações sobre Julian, desde o abandono da esposa (o que, àquele ponto da narrativa, era algo desconhecido do público) até as dificuldades que sente para amar e se envolver novamente com alguém – questões estas da intimidade do personagem que ele parece não saber como trabalhar e fica visivelmente desconcertado. O modo revelador do diálogo, trazendo à baila

elementos desconhecidos da narrativa, também serve como caráter de associação a um imaginário religioso: a capacidade de espíritos deterem informações exclusivas, conhecerem o passado dos sujeitos e poderem revelar conteúdos desconhecidos. Nesse sentido, a associação que a televisualidade oferece com um modelo de religiosidade espiritualista diz respeito ao lugar de conhecimento dos seres espirituais – sejam eles munidos de boas ou más intenções. Pelo fenômeno mediúnico, a revelação espiritual se associa a preceitos do espiritismo quando entidades se mostram capazes de apresentar dados, informações e conteúdos “exclusivos”. Na doutrina espírita, tais manifestações ganharam visibilidade com as psicografias – procedimento mediúnico por meio do qual médiuns receberiam influências de espíritos e escreveriam mensagens ditadas por estes seres.

Nesta telenovela em específico, não há a presença de cartas psicografadas, mas a revelação pela psicofonia, que seria o fenômeno mediúnico em que o espírito se comunicaria pela voz do médium ou, em graus mais elevados, se valeria da própria voz para se comunicar pelo corpo do médium (KARDEC, 2005) – o que é o caso de Alexandra. Na ritualidade da doutrina espírita, Cavalcanti (1983, p. 53) descreve a mediunidade como “sinônimo de comunicação espiritual, focalizando a relação sincrônica e permanente entre o mundo visível e o mundo invisível”. No caso da psicofonia, trata-se de um procedimento mediúnico também identificado como “incorporação”, posto que o ser espiritual se apossa do corpo do médium para se manifestar. No caso de Alexandra, a posse do corpo da mulher dá vazão para a revolta, malícia e sordidez de um espírito que propositadamente prefere não se tornar identificado.



Figura 123: Julian auxilia Alexandra/  
Globoplay



Figura 124: Julian auxilia Alexandra/  
Globoplay



Figura 125: Julian auxilia Alexandra/  
Globoplay



Figura 126: Julian auxilia Alexandra/  
Globoplay



Figura 127: Julian auxilia Alexandra/  
Globoplay



Figura 128: Julian auxilia Alexandra/  
Globoplay



Figura 129: Julian auxilia Alexandra/Globoplay

Os gritos da “voz” ao chamar Julian de “covarde” são rebatidos com uma postura agressiva do doutor, que parte para cima de Alexandra, segura-a pelos braços e esbraveja “Vai embora, vai embora. Eu não quero que fale de mim, dos meus sentimentos, do meu

medo de amar” (Figura 124). Quando ele larga a moça, a “voz” solta uma gargalhada (Figura 125), com ar de vitoriosa celebrando ter desestabilizado o oponente.

Alexandra (“voz”): Vê? Se faz de santo, mas tem muita violência dentro de si. Como quer curar alguém se seu coração está cheio de dor?

Julian: Eu posso ter muito sofrimento guardado, mas não perdi a capacidade de amar. Eu amo o ser humano, amo você porque precisa de ajuda, é um espírito perdido, precisa de luz. Deixa a luz se aproximar de você, olhe pra mim, deixa a luz, deixa a luz.

A indicação de Julian a oferecer “ajuda” ao ser espiritual reforça pelo diálogo a demarcação de um polo dotado de poder para controlar o estágio de perturbação vivido pela moça. A frase “você precisa de ajuda” se alinha com o evento narrativo de *A Viagem*, quando o caminhoneiro disse algo similar a Téo. Nas duas telenovelas, portanto, o sentido de ajuda é manifestado como uma urgência para tratar dos casos em questão. Em *Alma Gêmea*, dando prosseguimento ao evento, Julian emposta as mãos sobre a mulher (Figura 126), numa demonstração de poder para combate ao opressor, no entanto, as negativas dadas pela “voz” novamente expressam que, do outro lado, está uma instância também dotada de poder para desviar-se das imposições do orientador. “Eu não quero ver a luz, eu não quero ver a luz, vai embora, vai embora”, grita o espírito ao caminhar para próximo do sofá e, logo em seguida, desmaiar (Figura 127). Caída no chão, vista em plano aberto, perante Julian de pé, a queda é um elemento estilístico da atuação cênica que figura na televisualidade a “queda” do espírito, sua perda de força diante do homem de fé que o venceu pela palavra e pela luz.

Quando Alexandra recobra os sentidos, após Julian lhe socorrer do chão e sentá-la ao sofá, já não é mais a “voz” quem ocupa espaço na trilha sonora, mas a própria Alexandra, com sua voz mais suave que demarca na paisagem sonora a distinção entre a personagem Alexandra e a ausência do espírito atormentador. A mulher está com fisionomia assustada, sem entender a situação (“O que aconteceu, doutor? O que houve?”) e Julian lhe afirma que “ele se foi”, sob trilha instrumental branda, que completa a paisagem cênica para caracterizar uma nova ambiência sem a presença das tormentas anteriores. Alexandra está recostada no sofá (Figura 128) e pergunta se o afastamento do espírito será em definitivo, ao que obtém de Julian a seguinte resposta: “Pelo menos por algum tempo. Ele se foi porque teve medo da luz que lhe ofereci”. Estas atuações expressam pela televisualidade dois pontos importantes: primeiro, a confirmação do estado de inconsciência da médium enquanto esteve sob domínio espiritual do obsessivo;



segundo, a impossibilidade de afastar em definitivo o espírito atormentado, mas apenas temporariamente, o que indica a complexidade dos processos obsessivos e, para efeitos narrativos, serve como sinalização de que o problema permanecerá e voltará a acometer a personagem em questão.

Cansada e abatida, Alexandra recebe um abraço do doutor, vistos em plano aberto (Figura 129) e indicando na televisualidade que a moça buscava, naquele momento, o conforto de braços amigos que lhe suportassem a angústia. Enquanto Alexandra chora recostada no peito do doutor, o homem se mantém firme e a prende num abraço demorado, como se figurativamente impedisse a presença de novas tormentas contra a jovem e assim concretizasse seu papel de protetor, de sujeito dotado de saberes, forças e habilidades que lhe conferiam condições para assumir-se como o principal agente a auxiliar Alexandra.

Em termos estilísticos, os recursos postos em destaque na televisualidade foram a trilha sonora e suas tonalizações, bem como as atuações dentro do quadro e a composição dos diálogos. Estes elementos fizeram o evento narrativo apresentar marcas relacionadas a obsessão em suas camadas mais complexas, difíceis e tormentosas, mas serviram também a uma aproximação com preceitos do espiritismo, conforme explicitado anteriormente. Já em termos narrativos e melodramáticos, a inserção da temática da obsessão representou uma possibilidade de adensamento no arco dramático ao questionar uma identidade atormentada (“Quem é você?”) e sinalizar que a busca por esta resposta continuaria ativa no desenrolar da telenovela.

### **6.3. “É como se eu já te conhecesse de algum lugar”:** identidades e reencontros em *Além do Tempo*

Caminhando para a telenovela mais recente do *corpus*, chegamos à trama de Elizabeth Jhin e o modo como nesta obra emergiu o aspecto das identidades atreladas a questões espirituais. Em *Além do Tempo*, interessa-nos uma sequência exibida ao final do capítulo 95, levado ao ar em 30 de outubro de 2015. Na sequência, que encerra o capítulo e se desdobra para o seguinte, temos o primeiro encontro entre os casais Felipe e Melissa com Livia e Pedro. O momento é decisivo por trazer à tona um encontro que simboliza o arco central da narrativa: os protagonistas estão envolvidos em relacionamentos paralelos nas novas encarnações e terão, novamente, desafios para consagrar o amor entre si.

A introdução da sequência tem Melissa em primeiro plano mexendo com uma corda quando entram no estabelecimento Livia e Pedro. A câmera vai suavemente se movimentando para a esquerda, revelando a chegada do casal que pede duas garrafas de vinho para levar para viagem (Figura 130). A trilha instrumental é tensa, criando uma ruptura no composto imagem/texto: enquanto as atuações dos personagens sinalizam, por meio dos sorrisos e cumprimentos, uma aura de leveza e normalidade, a trilha é o ponto destoante que, na composição estilística, aponta para uma ambientação divergente, dando a entender que o clima de cordialidade será abalado em algum momento do evento narrativo.

Quando Melissa se retira para buscar os vinhos, Livia e Pedro, que são apresentados em primeiro plano, ficam conversando sobre o local e os donos do estabelecimento. Agora, a câmera faz um movimento lateral à direita para sair do casal e abrir o espaço visual ao incluir Felipe, que entra no local carregando caixas (Figura 131). Melissa e Felipe se beijam, a moça está segurando as garrafas de vinho para os clientes e pede ajuda, ao que o rapaz se vira para corresponder ao pedido da esposa. Ao se virar, o que também o faz Livia, os dois se entreolham e expressam em seus rostos um semblante de espanto, de uma incredulidade perante o que veem.



Figura 130: Apresentação de personagens/  
Globoplay



Figura 131: Apresentação de personagens/  
Globoplay

Há Livia em primeiro plano (Figura 132), seguida por Felipe, quando surge na tela uma imagem da vida passada de Livia (Figura 133). Depois, tem-se uma imagem de Pedro em sua vida passada (Figura 134) e, enquanto isso, ouvimos falas dos personagens em suas vidas no século XIX. Logo que o Pedro do século retrasado sai de tela, aparece em primeiro plano o Pedro dos dias atuais (Figura 135). Em seguida, vemos Melissa da vida passada num primeiro plano (Figura 136), também acompanhada por falas da personagem de época, até que aparece a personagem Melissa da atualidade (Figura 137).

Por fim, é Felipe do passado quem assume o quadro visual (Figura 138), regado por suas declarações do passado, até que o corte traz Felipe do século XXI (Figura 139) e, posteriormente, Livia da atualidade encerra o segmento, sob uma trilha similar a um sopro, tal qual se deu no instante em que Livia e Felipe se viraram e olharam um para o outro. As declarações advindas do passado que serviram como mote de apresentação das personalidades pretéritas dos personagens são as seguintes:

Felipe: Livia, que bom que está aqui. Desde o primeiro momento, quando eu olhei nos seus olhos, é como se eu já te conhecesse de algum lugar.

Livia: Pedro!

Pedro: A minha vontade é de matar aquele desgraçado [Felipe].

Melissa: Resolveu deixá-la ser feliz com outro homem? Eu quero acabar com a Livia agora, nesta vida.

Felipe: Já nos conhecemos antes, não?

Livia: Eu também tive essa sensação.

Felipe: Sensação de reencontro.



Figura 132: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay



Figura 133: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay



Figura 134: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay

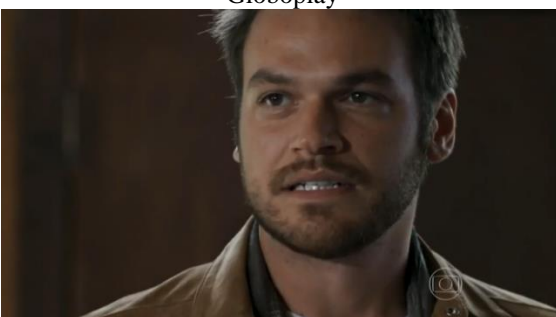


Figura 135: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay

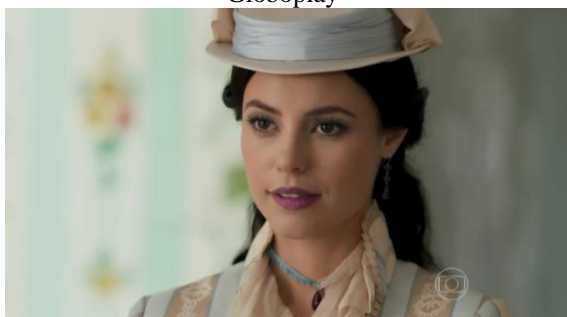


Figura 136: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay



Figura 137: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay



Figura 138: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay



Figura 139: Personagens no passado e no presente/  
Globoplay

A primeira fala de Felipe demonstra o conhecimento prévio existente entre ele e Livia. Ainda que não soubessem, o casal já mantinha laços fortes de outras vidas, algo que é compartilhado com o público e reforçado pela televisualidade. De maneira didática, a telenovela traz no composto imagem/texto uma aproximação dos elementos verbais e visuais para referendar o contato entre os protagonistas: o olhar nos olhos está no diálogo e está na atuação dos personagens. Estilisticamente, esta escolha televisual confirma a vinculação dos protagonistas e dá abertura para a apresentação dos antagonistas, além de mostrar a permanência dos vínculos passados.

Outro ponto importante destas falas trazidas pelo estilo televisivo diz respeito ao entrelaçar dos personagens. Observando-se as declarações dadas, é possível notar que cada personagem convoca o nome ou alude a um outro enquanto fala: Felipe chama por Livia; Livia chama por Pedro; Pedro chama por Felipe; Melissa faz alusão a Livia. Esta “quadrilha drummondiana” revela os desafetos entre os envolvidos, bem como tece os nós da narrativa central de *Além do Tempo*, numa alusão à própria lógica do formato telenovela e seus romances que mesclam tramas, cruzam histórias e criam os percalços necessários para dar prosseguimento ao enredo central na tessitura do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2015). Pela televisualidade, está posto em cena que o quarteto permanece atrelado ao longo da segunda fase da telenovela de Elizabeth Jhin e os sentimentos que os uniram no passado parecem emergir do contato interpessoal desde o primeiro encontro. Nesse sentido, as identidades dos personagens são conhecidas entre si de vidas passadas, ainda que no presente narrativo eles estejam se encontrando pela primeira vez.

O evento aqui analisado trata-se de um desenrolar bastante rápido em termos de apresentação visual, numa sequência em que prevalecem os movimentos de câmera suaves, como transição cênica para figurar a introdução de cada um dos personagens do

quarteto amoroso que, desde a vida passada, está entrelaçado por disputas, tensões e até mesmo a morte. Além dos movimentos de câmera, a sequência é sustentada por uma composição sonora que ambienta desde o primeiro *frame* o clima entre os personagens, com uma trilha instrumental que perpassa todo o evento e com efeitos sonoros para demarcar a introdução e encerramento do enlace entre os personagens. Ainda na porção sonora, os diálogos e declarações assumem uma centralidade na estrutura deste evento: as falas das vidas passadas servem para rememorar traços de caracteres de cada um dos membros do quarteto, atuando como elementos estilísticos de apresentação das identidades em jogo. Nesse sentido, é fundamental entender que tais falas do passado revelam quem são cada um daqueles integrantes do quarteto. Para que os conheçamos, o estilo televisivo nos dá suas características passadas enquanto os silencia na vida atual. Dessa forma, vale mais conhecer e lembrar quem foram no século XIX, pois assim a narrativa nos sinaliza que eles são uma continuidade daquilo que acompanhamos na primeira fase da telenovela, com suas motivações, angústias e entraves.

Como já conhecemos os personagens através de suas falas das vidas passadas, agora o evento narrativo passa a apresentar os personagens entre si, atendendo a demandas narrativas. Melissa é quem começa as apresentações, falando do marido Felipe, ao que Pedro também se apresenta e eles apertam as mãos um do outro num cumprimento cordial (Figura 140). É um plano médio capaz de mostrar os quatro personagens, e Pedro segue com as apresentações, falando de Lívia, dos motivos para a compra dos vinhos e das relações profissionais que eles pretendem manter com aquela região. Desde que as conversações entre os personagens no tempo presente da narrativa começaram a se desenrolar, a trilha sonora não contou com instrumentais ou outros efeitos que não somente as próprias declarações de cada um. As conversações também tiveram um tom e expressões corporais/faciais que não se aproximavam da rispidez das falas passadas. Pedro, por exemplo, sorri enquanto aperta as mãos de Felipe, ainda que no passado tenhamos ouvido sua declaração e a vontade de “matar aquele desgraçado”. Melissa, por seu turno, demonstra algum incômodo pequeno, mas nada próximo ao tom perigoso do século XIX, quando disse querer “acabar com a Lívia nesta vida”. Nesse sentido, podemos apreender da televisualidade que o composto imagem/texto se abre a uma fissura entre os diálogos e as atuações, posto que os primeiros convocavam o passado para expressar fúrias e disputas antigas enquanto as segundas traziam ao presente um clima menos tenso e bastante cordial.



Figura 140: Quarteto de protagonistas e antagonistas/Globoplay



Figura 141: Quarteto de protagonistas e antagonistas/Globoplay

Seguem-se os primeiros planos dos quatro personagens, à medida que cada um deles ocupa o espaço de fala na narrativa. Há um visível desconforto nos olhares de Lívia e Felipe, pois eles já se conhecem na vida presente e não querem dar a entender tal envolvimento. A certa altura, Ariel (Michel Melamed) surge na cena e interrompe a conversa do quarteto (Figura 141), quando Lívia e Pedro vão embora, ficando Melissa e Felipe sozinhos no estabelecimento. Os dois ficam conversando, Felipe está visivelmente atordoado, mas Melissa dá sinais de satisfação com as vendas e a possível popularidade que os negócios do casal pode alcançar. Já no carro, Lívia e Felipe trocam impressões sobre o encontro com o outro casal e falam em “antipatia súbita”, algo que Ariel – o motorista – explica ser possível por questões de vidas passadas, mas é desacreditado por Pedro.

*Além do Tempo* apresentou uma proposta de caracterização dos personagens e seus laços a partir da recorrência aos efeitos sonoros, combinados a atuações e montagem para figurar os sentidos do passado como força motriz para a condução da narrativa central. Há uma oferta de informações televisuais ao espectador, que já reconhece os personagens e ainda conta com o didatismo das cenas em *flashback* para carimbar as marcas definidoras de cada um dos sujeitos apresentados. Na telenovela em questão, as identidades são uma continuidade do passado, não destruídas pelo processo da reencarnação, mas sim reforçadas, potencializadas e ampliadas com as vidas novas do quarteto. Nesse *continuum* identitário, a trama aponta para os ciclos atrelados entre as vidas, num crescente entre uma existência e outra, ainda que reforce a ignorância (no sentido de ignorar algo) que os personagens mantêm quanto a suas próprias linhas vivenciais do passado. E, ao tratar de “antipatia súbita”, a trama caminha para uma abordagem combinada ao tom reencarnacionista (antipatias seriam explicadas pelas vidas

passadas), sem apelar a influenciadores espirituais externos, mas concentrando o debate em torno do quarteto de protagonistas e antagonistas como responsáveis pelos próprios sentimentos – ainda que sejam sentimentos nascidos e desenvolvidos em vidas anteriores que eles não demonstram ter qualquer noção quanto a elas.

Numa aproximação ao espiritismo, esta telenovela apresentou recursos pela televisualidade que destoaram das demais estudadas. Fugindo aos demarcadores visuais e verbais de influência espiritual, *Além do Tempo* adotou as sensações, o lado intuitivo individual, como aspecto definidor dos sujeitos e como forma de revelação das existências anteriores. Não há espíritos em cena, não há médiuns e obsessões, mas há a ocorrência de individualidades que se conectam a si próprias para descobrir intuições e estranhamentos que, no desdobrar da narrativa, servirão para explicar as rejeições e afinidades entre os quatro personagens centrais da obra de Elizabeth Jhin.

#### **6.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama**

##### **6.4.1. Questões identitárias: identidades conflitantes *versus* identidades continuadas**

O debate identitário assumiu centralidade ao longo dos eventos narrativos estudados neste capítulo. Nas três telenovelas, os personagens retratados apresentavam questões que mexiam com suas identidades e individualidades: seja porque os personagens se encontravam em estado de obsessão por um espírito (*A Viagem* e *Alma Gêmea*), seja por intuir algo que lhes era inexplicável, mas dizia de suas personalidades construídas em vidas passadas (*Além do Tempo*).

Nesse sentido, emergem duas categorias possíveis das análises anteriores: de um lado, personagens que enfrentam conflitos na delimitação de suas identidades (*A Viagem* e *Alma Gêmea*); de outro, personagens apresentando uma identidade contínua e expandida até as vidas passadas (*Além do Tempo*). Assim, a televisualidade trouxe de diferentes maneiras a relação personagem-identidade a partir do composto imagem/texto, mas, em todos os casos, as *pictures* nos revelavam estados de instabilidade entre um EU conhecido e um EU apresentado.

Em *A Viagem*, a televisualidade trouxe este confronto identitário a partir da apresentação visual de dois rostos para um mesmo personagem: ora se via Téo, ora se via Alexandre pelo retrovisor do veículo. Dessa maneira, a estilística construía uma versão

em que, àquele momento, Téo e Alexandre compartilhavam do mesmo espaço-corpo, faziam-se como uma unidade que variava a feição para tanto explicitar ao espectador a dualidade em jogo quanto para revelar um debate em torno da incorporação espiritual, conforme foi abordado ao longo da telenovela. No evento narrativo, o Téo conhecido por vezes sai de cena e dá lugar a Alexandre, justamente para figurar pelas trocas de personagens a real responsabilidade pelos transtornos vividos em cena. Ao materializar Alexandre no corpo de Téo, o EU apresentado encontra na interferência espiritual uma explicação visualmente sustentada para suas intempestivas atitudes.

Já em *Alma Gêmea*, Alexandra é a personagem com conflitos identitários em cena, mas está sob influência de outro ser – um espírito não identificado e não apresentado na visualidade. Nesta telenovela, a televisualidade valeu-se das atuações dentro do quadro visual para problematizar as interferências espirituais, sem apresentar no composto imagem/texto qualquer figura espiritual. Por esta razão, *Alma Gêmea* posicionou a “crise” identitária da personagem nas expressões, falas e posturas da mulher que, na verdade, serviam para revelar os intentos do espírito que a atormentava. A “voz”, em seus tons e modalizações, era um dos principais recursos estilísticos que a televisualidade apresentava na telenovela para figurar a presença espiritual. Ao contrário de *A Viagem*, em que prevalecia o silêncio do personagem do espírito de Alexandre, mas tínhamos em cena sua figura materializada, em *Alma Gêmea* temos uma construção televisual oposta, que prioriza a porção sonora e não dá visualidade para o corpo do espírito que não seja através do próprio corpo da médium. Assim, a identidade de Alexandra está preservada na dimensão visual, mas alterada na dimensão sonora quando sob influência espiritual.

Tanto em *A Viagem* quanto em *Alma Gêmea*, o que temos é a instabilidade das identidades em jogo, que se veem submetidas a forças ocultas capazes de serem reconhecidas na televisualidade ora pela porção visual (*A Viagem*), ora pela dimensão verbal-expressiva (*Alma Gêmea*). Em *A Viagem*, somos capazes de ver o espírito de Alexandre no corpo de Téo. Em *Alma Gêmea*, vemos Alexandra agitada, mas não há espíritos ao redor na visualidade, sendo pela expressão arredia da médium que tal “presença” se faz conhecida. Nessa medida, as duas telenovelas, quando abordam a presença de espíritos em cena, trazem-nos pelo viés conflitivo e causam problemas identitários aos médiuns que os recebem.

Esta situação ganha maior notoriedade no caso de *Alma Gêmea*, pois a personagem Alexandra é arguida pelo doutor Julian com a seguinte indagação: “Quem é



você?”. Evidentemente, trata-se de uma pergunta direcionada ao espírito que, naquele instante, dominava o corpo de Alexandra, o que gera uma ruptura no composto imagem/texto quando pensamos que, diante dele, estava uma personagem conhecida e da qual ele tinha plenos saberes quanto a sua identidade. Nesse aspecto, é preciso entender que, na televisualidade, os diálogos da sequência orientam as figurações de sentido porque justificam o questionamento do doutor e demonstram que era somente pela arguição verbal que o contato se faria viável naquela interação.

Tanto em *A Viagem* quanto em *Alma Gêmea*, Téo e Alexandra estão “fora de si” quando enfrentam a obsessão espiritual, seja porque estar “fora de si” representa não terem conhecimento do que se passa enquanto espíritos lhes dominam (expressão de elevado grau de inconsciência), seja porque estar “fora de si” os faz agir de maneira descontrolada que gera destruição e danos materiais e psicológicos. Somente quando recobram a consciência de si, eles questionam o que houve, procuram entender por qual motivo estão desorientados e pretendem obter mais informações sobre o estado pessoal de instabilidade. Cada um deles, contudo, reage com especificidades: enquanto Téo desconhece por completo que um espírito lhe importunava, Alexandra sabe bem que havia nela a interferência de um espírito, sem saber quem era ele. Nesse sentido, *A Viagem* compartilha com seu público pela televisualidade uma informação desconhecida do personagem em tormenta, ao passo que *Alma Gêmea* mantém oculta tanto dos personagens quanto do espectador a presença do ser espiritual e sua verdadeira identidade.

Estas escolhas televisuais podem significar um passo importante nos modos de figuração da espiritualidade na ficção brasileira: *A Viagem* abriu o debate e, por isso, deixou didaticamente explícito na televisualidade o processo de um corpo ocupado por um espírito (a transição dos rostos). Chegado em *Alma Gêmea*, a televisualidade superou a apresentação explícita do ser espiritual e figurou pelas atuações tal interferência, de maneira a significar mais esforços nas consequências da incorporação (a agitação, a postura agressiva) do que na identificação da entidade obsessora. Enquanto *A Viagem* se preocupa em demarcar quem está causando os danos (o espírito de Alexandre), *Alma Gêmea* caminha para apresentar a centralidade dos danos e distanciar-se das definições identitárias (inclusive, o espírito se apresenta como alguém que não pode receber um nome). De certa feita, *Alma Gêmea* faz o debate avançar ao demonstrar que tais processos podem ser ocasionados por desconhecidos e não apenas e necessariamente por familiares (como é o caso de *A Viagem*). Dessa forma, tem-se a abordagem de uma temática

relacionada aos preceitos religiosos do espiritismo (mediunidade) numa perspectiva ascendente de figurações da problemática.

Mas, quando chegamos em *Além do Tempo*, o que temos é uma proposição de identidades em processo de continuidade e expansão. Não se trata da figuração televisual de conflitos internos, de influências espirituais, da presença invisível de outros seres a causar tormentas, o que temos é a construção contígua da identidade de cada protagonista e antagonista da telenovela a partir da mescla entre duas existências consecutivas. Enquanto em *A Viagem* e *Alma Gêmea* os personagens que enfrentam a interferência do mundo espiritual de certa forma “perdem” seus corpos por alguns instantes para que sejam dominados pelos “invasores”, em *Além do Tempo* há a manutenção das identidades do presente diegético e ao espectador é revelado uma série de aspectos caracterizadores dos personagens a partir da intuição que sentem um diante do outro.

A intuição, neste caso, é o elemento dado pela encenação e combinado à montagem com imagens da primeira fase da trama capaz de figurar a dimensão espiritual abordada na telenovela. Sem espíritos obsessores, sem alusões televisuais de seres transtornados, a questão identitária em *Além do Tempo* diz respeito à confluência entre vidas, entre um passado desconhecido intradiegeticamente e um presente capaz de pressentir ou intuir sentimentos ainda inexplicáveis, mas que afloram no contato com outros sujeitos. Assim, recorrer ao passado para demarcar a identidade destes personagens serve para mostrar como eles mantêm valores e impulsos que ainda não desenvolveram, mas emergirão futuramente na trama – por exemplo, a vontade de Melissa de acabar com a vida de Lívia, o que ainda não era uma realidade a esta altura da segunda fase. De maneira geral, *Além do Tempo* foi responsável por avançar novo passo na televisualidade das apresentações espiritualistas dentro da ficção e apontou para a intuição como forma de naturalizar tais processos, a fim de normalizar os debates desta ordem. Assim, as identidades na telenovela não são uma instância “fora de si” como nas anteriores, mas responsabilidades de cada sujeito, que as constrói na linearidade de diversas vidas. Sem ter um “culpado” externo, em *Além do Tempo*, as forças que movem o íntimo de cada protagonista e antagonista são suas próprias pulsões, paixões e vontades incubadas, o que individualiza as práticas e confere aos personagens uma autonomia do sentir – e não uma atitude reativa ao agir de espíritos obsessores.

Em termos melodramáticos, a composição de personagens a partir das mesclas experimentadas nas três telenovelas ajuda a complexificar as relações intradieéticas, facilita o adensamento de conflitos entre personagens diversos, amplia o leque de subtramas para serem desenvolvidas e permite também a exploração das dicotomias sustentadoras destas narrativas: enquanto há um espírito “mal” buscando se apoderar de um corpo “bom” (*A Viagem e Alma Gêmea*), ou enquanto há uma vida passada nebulosa com trejeitos de angústia e raiva contra uma vida presente com personagens mantendo-se serenos (*Além do Tempo*). Nesse sentido, a dualidade das identidades referenda a imaginação melodramática (BROOKS, 1995) de lutas entre bem e mal e os desdobramentos que esta dicotomia ocasiona nas tramas.

Em termos estilísticos e televisuais, as atuações são um dos pontos fortes desta temática, recorrendo também a aspectos da montagem e da trilha sonora como componentes a auxiliar nas figurações de sentido, seja para demarcar conflitos identitários ou contiguidades identitárias. Por fim, em termos socioculturais, as telenovelas revelam a capacidade de adensamento a um preceito complexo – influências espirituais, mediunidade e vidas passadas – ao longo das últimas décadas. Se na estrutura da telenovela, tem-se o que Martín-Barbero (2015) indicou como uma busca permanente por nossa identidade, as telenovelas em questão se valem deste preceito barberiano para tratar das identidades em mutação num sentido espiritual, identidades em conflito que colocam na materialidade televisiva a tensão de personagens em experimentação de algum processo espiritual (mediunidade ou intuição). Se a telenovela pode ser entendida como “um lugar particular de cruzamentos entre a televisão e outros campos culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 41), as telenovelas espíritas têm feito desde a década de 1990 o cruzamento com os sentidos de espiritualidade a partir da demarcação identitária do que é ser médium, o que é ser espírito e o que é ser intuitivo, com as problemáticas, alternativas e dificuldades que estes processos envolvem. Nessa proporção, as tramas buscam avançar nas significações em torno destes termos, valendo-se da televisualidade para apresentar o debate espiritualista.

#### **6.4.2. Sentimentos em descompasso: a *des-ordem* espiritual**

Não apenas a dimensão identitária foi alvo de aprofundamento nas ficções em análise. Nas três telenovelas, foi possível observar que os personagens carregavam em seus traços e ações uma série de evidências que caracterizavam o estágio de perturbação

vivido por eles – em função dos provisórios danos em suas identidades. Ainda que em ordens e graus distintos, em todas as três ocorrências a insurgência da questão espiritual trouxe um abalo notório para os personagens.

Nos casos de *A Viagem* e *Alma Gêmea*, os personagens Téo e Alexandra externalizam um estado de brutalidade e se mostram bastante arredios, pois ambos são responsáveis por ataques, agressões e destruições dos ambientes onde se encontram. Mas vale destacar que, para a composição narrativa destas tramas, não seriam eles os responsáveis pela fúria que os acomete, mas sim os espíritos que os perturbam, dominam e os fazem praticar tais atos. Téo causa uma grande destruição ao próprio apartamento ao quebrar todos os objetos que encontrava pela frente. Já Alexandra não destrói objetos, mas abala a segurança e estabilidade emocional de Julian, destruindo os argumentos do doutor e incitando-o a reviver traumas pessoais. São, portanto, personagens que causam danos materiais e psicológicos quando se mostram em estado de influência espiritual.

Há, por esta razão, uma fissura entre os personagens e os sentimentos que expressam enquanto estão sob influência espiritual: tanto Téo quanto Alexandra, quando vistos após serem “libertos” dos espíritos, se mostram fragilizados, acuados, inseguros ou mesmo transtornados ao imaginar a situação que vivenciaram. Assim, em nada se assemelham aos atos praticados sob obsessão e, portanto, se transmutam em um “antes” e um “depois” da interferência espiritual. As agressões e brutalidade, a rebeldia e impulsividade que carregam lhes isenta de culpas quando a narrativa reforça pela televisualidade que não são eles os responsáveis pelo caos, sendo vítimas das investidas espirituais.

Para o caso de *Além do Tempo*, os personagens no presente da narrativa estão em equilíbrio, em harmonia, ainda que alguns estejam com certo incômodo (Lívia e Felipe). Mas não há agressões, revoltas ou ataques, o que só é posto em cena pela recorrência aos *flashbacks* para figurar, pelos diálogos e figurinos, que na vida passada eles enfrentaram agruras entre si. Portanto, os sentimentos agitados e revoltosos são dos próprios personagens e não de uma influência externa que os acomete para lhes causar mal-estar. Nesse sentido, *Além do Tempo* volta a dar indícios de naturalização do tema da espiritualidade ao alocar sobre a individualidade de cada sujeito a agência dos problemas que enfrenta e os responsabiliza pelos dramas que são acometidos. Se os personagens vivenciam dramas com os próprios sentimentos, mesmo que sem saber explicá-los num primeiro momento, é porque resgatam nas subjetividades individuais todo o arcabouço

de sensações que trazem do passado e tal reflexo das intuições lhes gera instabilidade comedida (pois não destroem objetos ou se agridem fisicamente).

As telenovelas espíritas apresentam, dessa forma, uma espécie de *des-ordem espiritual* (tomando por empréstimo a expressão *des-ordem cultural*, de Martín-Barbero (2002)), na qual todos os personagens analisados estão sob interferência – em maior ou menor grau – de aspectos espirituais que justificam ou explicam suas ações momentâneas. Dessa forma, atrelam os imaginários em torno das influências espirituais a um processo perturbador, agressivo, por vezes violento ou mesmo traumático: Téo termina o evento narrativo sendo internado em um hospital; Alexandra termina a sequência aos prantos, abraçada a Julian, depois dos ataques que proferiu e ao ouvir que não sabe por quanto tempo mais ficará sem a presença do espírito a rondar-lhe. Mesmo *Além do Tempo*, que não apela a agressões ou destruições, traz a intuição como algo capaz de desestabilizar os sujeitos, de lhes causar desconforto e instaurar dúvidas, angústias e receios. Assim, as telenovelas figuraram sentidos de espiritualidade atrelados a identidades atormentadas, que têm nos processos espirituais uma forma justificada de expressão da instabilidade humana.

#### **6.4.3. “Socorrei o fraco e o necessitado”: o paradoxo das identidades espirituais**

Outro ponto importante nestas produções é a maneira como os sujeitos são caracterizados a partir da televisualidade: como pessoas fracas e dependentes de um auxílio externo para combater a presença espiritual que os abala. O socorro, por sua vez, vem de formas distintas nas tramas: enquanto *A Viagem* “socorre” Téo através da medicina tradicional, alocando-o em um hospital para tratamento psiquiátrico, *Alma Gêmea* vê na atuação do médium estudioso Julian a forma de tratamento viável para o caso de Alexandra. Já em *Além do Tempo*, a fraqueza dos protagonistas e antagonistas não encontra socorro ou acolhida em personagens externos, de modo que suas intuições serão observadas e tratadas por si próprios.

Nos casos de *A Viagem*, *Alma Gêmea* e *Além do Tempo*, os personagens que vivenciam uma experiência espiritual se encontram diante de um paradoxo: são eles ao mesmo tempo expressão de força brutal e de fragilidade espiritual/emocional. Em *A Viagem* e *Alma Gêmea*, a força de Téo e Alexandra – depois de destruir objetos e incitar brigas físicas com outros personagens – é arrefecida quando estão “livres” dos espíritos e passam a se mostrar fragilizados, recuados e dependentes de amparo; já em *Além do*

*Tempo* o movimento é contrário, pois é da vida passada que vem a força brutal dos personagens, com falas e expressões arreadas, ao passo que no tempo presente diegético eles demonstram serenidade nas feições e contenção dos impulsos. O paradoxo entre a força e a fragilidade faz com que se tenha no composto imagem/texto a figuração de um dos elementos nodais da estrutura melodramática presente nas telenovelas: o dualismo polarizador (MARTÍN-BARBERO, 2015). Este dualismo sustenta ganchos e movimenta a narrativa para que as tramas desenvolvam novos entrecos relacionados ao tema da espiritualidade e suas influências.

Nesse sentido, as telenovelas espíritas revelam que o debate em torno da questão mediúnica passou por reconfigurações ao longo das últimas três décadas. Se nas primeiras incursões em *A Viagem*, a fraqueza de Téo deu espaço para a força do espírito de Alexandre apossar-se dele, em *Alma Gêmea* temos uma personagem que se reconhece enquanto médium e sabe das interferências que sofre cotidianamente, mas quer lutar contra elas e entendê-las, num processo dual que polariza o autoconhecimento de Alexandra sobre sua mediunidade em contraposição ao desconhecimento da identidade espiritual do ser que a atormenta. Por fim, em *Além do Tempo*, a telenovela demonstra uma espécie de “força interior” dos personagens que, trazendo sentimentos de vidas passadas, são responsáveis por carregar consigo seus “anjos e demônios”, suas fragilidades e forças. A maneira como a temática chegou até os dias atuais demonstrou o intento de cotidianização do assunto, como já observado em outros tópicos desta tese.

#### **6.4.4. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo**

Nesta seção, seguimos com a apresentação no formato de quadro das principais constatações alcançadas pelo capítulo a partir da ocorrência de alguns recursos estilísticos e o proeminente emprego nas telenovelas espíritas.

**QUADRO 6** – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: identidades e individualidades

<b>EVENTO NARRATIVO: IDENTIDADES E INDIVIDUALIDADES</b>				
<b>RECURSOS DE ESTILO</b>	<b>A VIAGEM</b>	<b>ALMA GÊMEA</b>	<b>ALÉM DO TEMPO</b>	<b>CONTRIBUIÇÕES À TEMÁTICA DO ESPIRITISMO</b>
CENÁRIOS	(1) Casa (2) Rodovia	Casa	Estabelecimento comercial (vinícola)	Identidades espirituais atreladas ao doméstico ou espaço de trabalho
OBJETOS CÊNICOS	(1) Cadeiras, mesa, bancada, potes, quadros, retratos (2) Caminhão, espelho retrovisor	Sofá, cadeiras, mesa, tapete	Vinhos, bancada, prateleiras	Elementos cotidianos para figuração de ambiência rotineira atrelada a aspectos espiritualistas
ATUAÇÃO DOS ATORES	(1) Quebra de objetos. Expressões de fúria (2) Expressões faciais: sorrisos instáveis	Expressões faciais: gritos, imposição de mãos, aperto de braços, abraços	Expressões faciais: retraídos, contidos, desconcertados	Mediunidade como expressão de fúria: possessão de espíritos atormentados
DIÁLOGOS	(1) Silêncios (2) Desencontro de ideias	Embate enérgico	Cordialidade	Dos embates ao tom cordial: tensões e apaziguamentos espirituais
ILUMINAÇÃO	(1) Ambiente claro (interno) (2) Ambiente claro (externo)	Ambiente claro (interno)	Ambiente claro (dia/interno)	A clareza do saber espiritual
ENQUADRAMENTOS	(1) Planos abertos (2) Planos abertos	Planos abertos e de detalhe	Planos abertos e primeiros planos	Ambientação ampla a espaços espirituais e terrenos

MOVIMEN- TOS DE CÂMERA	(1) Laterais; <i>whip pan</i> (2) Poucos movimentos	Poucos movimentos	Poucos movimentos	Movimentos clássicos denotam naturalidade ao tema
EFEITOS VISUAIS	_____	_____	_____ (*Foco na montagem)	Não empregados
TRILHA SONORA	(1) Instrumental (2) Instrumental	Instrumental tenso	Instrumental	Tensões espirituais; <i>des-ordem</i>
FIGURINOS	(1) Roupas comuns (2) Roupas comuns (partilha de roupas entre espírito e personagem vivo)	Roupas comuns ao período da diegese	Roupas comuns dos dias atuais <i>versus</i> roupas do século XIX	Caracterização do ser espiritual como se fosse um indivíduo vivo – naturalização

Fonte: Elaborado pelo autor



## CAPÍTULO 7

### “QUE DEUS É ESSE?”

#### Figurações do divino nas telenovelas espíritas

No capítulo anterior, vimos marcas identitárias conflitantes e esquematismos que traçavam as identidades como um *continuum* entre vidas. Já neste capítulo, trabalhamos os sentidos figurados pela televisualidade em relação a Deus. Nas telenovelas espíritas estudadas, buscamos eventos narrativos que trazem diretamente uma série de sequências em que personagens travam diálogos ora com Deus, ora com outros personagens sobre o tema “Deus”. Percebemos enfrentamentos explosivos, estágios de irritabilidade profunda contra a figura de Deus e a evocação de valores duais na construção destes eventos.

#### 7.1. “Já que você acredita tanto Nele, fala, protesta!”: apelos ao divino em *A*

##### *Viagem*

Em *A Viagem*, uma sequência exibida no capítulo 91, originalmente levado ao ar em 2 de agosto de 1994, traz Diná e Otávio numa conversa difícil para o casal. A essa altura da telenovela, Otávio já se tornara um homem mais espiritualizado e crente em Deus, algo rechaçado por ele durante muito tempo. No entanto, Otávio descobriu uma doença que o condenava à morte. Aliado a Alberto, ele tomou a decisão de esconder o problema de Diná para não angustiar a amada. O evento narrativo que aqui nos interessa é justamente o momento em que Diná confronta o companheiro, a fim de entender as razões pelas quais ele ocultou a doença.

Na casa de Otávio, Diná e ele caminham pela sala vistos em plano médio enquanto começam a conversar. Ela afirma que visitou o consultório de Alberto, o que surpreende Otávio. Ao questionar se a mulher se sentia bem, ela o responde que sim e transfere a conversa para a situação do advogado. Há um jogo de planos e contraplanos que trazem Diná e Otávio em primeiro plano durante a conversa (Figuras 142-143), quando também é instaurada uma trilha instrumental para acompanhar os desdobramentos complexos da interação entre o casal. “Eu já sei de tudo”, diz Diná ao advogado, revelando gradativamente como procedeu ao entrar no escritório de Alberto e ter acesso aos exames. Diná está chorosa, mas mantém um tom de voz suave, ainda que inquirindo Otávio para obter mais esclarecimentos.

Diná: Então é essa viagem que você vai fazer?

Otávio: É uma viagem sem volta. Eu não queria que você soubesse.

Depois destas falas, Diná baixa suavemente a cabeça e começa a chorar, seguindo-se um abraço do casal em plano médio (Figura 144). Somente neste abraço Otávio entende que fora enganado por Diná, que a mulher não sabia tais informações e as confirmou através das declarações dadas por ele, ao que eles se desvencilham do abraço e Diná fica cabisbaixa diante do companheiro (Figura 145). Otávio então se assenta no sofá enquanto Diná fica agitada. Logo em seguida, ela se ajoelha diante do advogado (Figura 146), permanece chorosa e começa uma empreitada na busca por convencê-lo a se tratar e encontrar saídas para o problema de saúde: “A gente vai lutar juntos”, ela diz. A trilha instrumental segue melodiosa, acompanhando as carícias que Otávio faz no rosto de Diná, vistos em primeiros planos (Figura 147). Otávio tem as feições serenas (Figura 148), tom de voz manso e palavras suaves, ainda que diante dele esteja a mulher amada em estado crescente de aflição.

Otávio: Quando eu soube da doença, eu não acreditava em nada. Aí eu pedi ao Deus do Alberto, que hoje é meu também, que me desse um pouco mais de vida até eu ter você nos meus braços e ele me atendeu e hoje você tá aqui comigo. Não deixa de ser um milagre.



Figura 142: Diná e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay



Figura 143: Dina e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay



Figura 144: Diná e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay



Figura 145: Dina e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay



Figura 146: Diná e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay



Figura 147: Dina e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay



Figura 148: Diná e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay



Figura 149: Dina e Otávio em conversa sobre a saúde do advogado/Globoplay

Enquanto Otávio é capaz de sorrir ao dar declarações sobre o próprio estado de saúde, Diná está notoriamente angustiada, com feições arredias, chorosa, voz embargada em tom de desespero. Com a declaração acima, Otávio sinalizou o processo de transformação moral vivenciado pelo personagem que, em capítulos anteriores, teve enfrentamentos intensos com o amigo Alberto justamente por divergências de pensamentos em torno da questão “Deus”. A esta altura da telenovela, o advogado já demonstrava novas tendências e indicava o quanto se vira modificado em função da doença. Nesse sentido, o problema de saúde é uma ferramenta narrativa utilizada para indicar o processo de conversão do personagem Otávio, que se rende ao espiritualismo e à crença em Deus somente após experimentar uma etapa de abalos na própria vida. As dores do corpo físico e os problemas materiais são o mote nesta narrativa para que se tenha um duplo movimento: a aceitação de Otávio e a indignação de Diná. Enquanto Otávio assume que agora partilha da crença em “Deus” ao dizer que “eu pedi ao Deus do Alberto, que hoje é meu também” que o ajudasse, o personagem não só revela seu novo posicionamento perante o assunto como também indica o distanciamento de Diná em relação ao mesmo tema. Otávio não fala em “nosso Deus” ou simplesmente “Deus”, de forma abrangente, mas é enfático ao fazer afirmações quanto ao “Deus do Alberto” e “meu”, o que, pelo recurso estilístico do diálogo, exclui Diná deste universo de crença. O

casal dá um beijo que sela a tratativa de conciliação entre estes dois polos divergentes, vistos em primeiro plano enquanto é possível ouvir Diná fungando chorosa. Por fim, Otávio acaricia os cabelos de Diná enquanto a mulher se mantém aflita e chorosa (Figura 149).

Já na continuidade da sequência, temos Diná de pé e ainda mais agitada perante a situação do amado. Otávio, sentado, calmo e de cabeça baixa (Figura 150), Diná, de pé e agitada (Figura 151), configuram na apresentação da televisualidade o posicionamento dos antagonismos em cena: espiritualismo *versus* materialismo. Enquanto o tema “morte” é tratado com sensibilidade e certa leveza por Otávio, Diná permanece arredia e incrédula diante das ações do homem a quem ama. Um rápido movimento de câmera nos aproxima de Diná indignada e exasperada contra o que ela entende ser a passividade de Otávio perante o próprio problema.

Diná: Que Deus é esse que deixa que uma coisa como essa aconteça? Já que você acredita tanto Nele, fala, protesta!

Otávio: Protestar por quê, amor? Ele me deu o que eu mais queria. Ele me deu você.

Diná: E agora você vai ficar aí, assim, parado, de braços cruzados, esperando a...

Otávio: A morte não existe, Diná. Eu vou continuar vivendo do outro lado. A morte é apenas uma viagem.

Diná: E eu? E eu? Eu vou ficar aqui sozinha, sem você?



Figura 150: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay



Figura 151: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay



Figura 152: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay



Figura 153: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay



Figura 154: A interação entre Diná e Otávio/Globoplay



Figura 155: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay

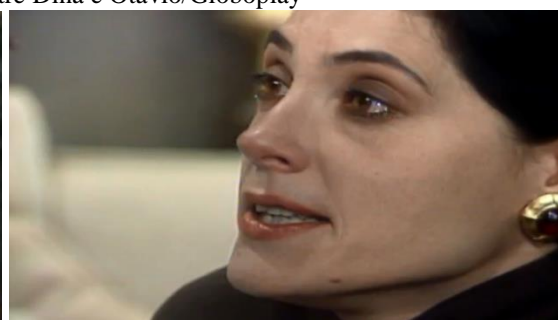


Figura 156: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay



Figura 157: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay



Figura 158: A interação entre Diná e Otávio/  
Globoplay

Os enquadramentos de câmera seguintes trazem na televisualidade Otávio com olhar direcionado para o alto (Figura 152), mirando Diná, enquanto os enquadramentos de Diná a mostram com o olhar direcionado para baixo (Figura 153), rumo a Otávio. Esta configuração no ambiente cênico reforça pelo estilo televisivo a posição de poderio que Diná assumiu durante a conversa, um protagonismo que a posiciona em condição superior, acima do amado, que reage aos brados da mulher. Quando Diná faz alusão a Deus, ela deixa claro seu pouco interesse pelo assunto e a descrença quanto ao tema. “Já que você acredita tanto Nele, fala, protesta!”. Assim, Diná transfere a Otávio a responsabilidade de “conversar” com o divino na busca por restabelecimento da saúde. Ainda que queira lutar pelo amado, que sonhe em vê-lo curado, a mulher não se curva a

acreditar naquilo que Otávio lhe diz sobre Deus. É nesse momento que Diná se posiciona para assentar-se diante de Otávio (Figura 154). A postura combativa até então não surtiu o efeito pretendido pela mulher, que parece reorientar suas estratégias de interação com o advogado. De pé, demonstrando autoridade e domínio na condução da conversa, a mulher não alcançou o que queria. Agora, sentada ao lado de Otávio, ela se coloca em posição de igualdade para balancear seus argumentos:

Diná: Otávio, vamos lutar. Tem muita coisa pra gente fazer. Você já ouviu falar numa, como que chama, medicina alternativa? Ahn?

Otávio: Não, não, isso no meu estado não funciona, Diná. Você nem acredita nisso, meu amor.

Otávio: Não importa. Se não fizer bem, mal não há de fazer. Você não pode desistir de viver. Promete que você vai me ajudar, promete que você vai lutar. Promete, por mim.

Diná vai retomando um estado de fúria à medida que as opções aventadas por ela são refutadas por Otávio, que permanece irredutível na ideia de não se tratar. Apelando a possibilidades que nem mesmo acredita – como a medicina alternativa – Diná é descredibilizada pelo próprio interlocutor, enquanto Otávio sorri ao recusar a proposta. À serenidade e mansidão de Otávio se contrapõem a agitação, fúria e revolta de Diná, que grita em busca de uma promessa do amado para não se deixar sucumbir pela doença. À medida que a conversa avança, a televisualidade reposiciona os personagens em cena e estes passam a ocupar um mesmo direcionamento visual, alinhados um diante do outro, o que supera a ideia anterior de que Diná estava elevada perante o companheiro (Figuras 155 e 156).

Ao fim, a conversa guiada por trilha instrumental suave teve um encerramento que indica a “vitória” de Diná perante o conflito instaurado. Clamando por uma promessa de luta pela vida, ela ouve como resposta de Otávio: “Eu prometo, prometo o que você quiser, mas não vamos mais falar disso agora”. A redenção de Otávio, na verdade, mais é um escape às investidas tensas da mulher, uma forma de abrandar a raiva que ela externou durante toda a sequência e evitar a continuidade de uma conversa que, vista por ele, não parecia caminhar a uma saída compreensiva por parte de Diná. Esclarecido, calmo e consciente, Otávio prefere entregar o que a amada espera naquele momento – a promessa de lutar pela vida – ao invés de desdobrar uma “guerra” de narrativas entre a visão espiritualista dele (pautada na crença em Deus, na imortalidade) e a perspectiva materialista da companheira.

Depois que ele promete a Diná que vai lutar por si, ela ainda afirma: “Você sempre disse que eu era uma guerreira. Então, eu sou e eu vou lutar por você, eu não vou deixar você fazer essa viagem, eu não vou deixar, eu não vou deixar”. A fala de Diná é novamente uma expressão do estado agitado da mulher, que alterna entre choro e gritos enquanto é abraçada pelo advogado ou enquanto ela beija as mãos do homem (Figura 157). O abraço e o beijo carinhoso de Otávio nos cabelos da amada, retida em seus braços, expõe o encerramento do conflito (Figura 158). O silêncio de Otávio, a ausência de contra-argumentação, o sorriso suave no rosto, a firmeza no abraço são componentes estilísticos da atuação que revelam a disposição do homem em amparar, entender, fortalecer a amada, sem abrir mão de demonstrar afeto nem interessado em manter aceso um impasse diante da revolta de Diná. Ainda que Diná permaneça chorando nos braços do companheiro, existe uma ambiência de conciliação, um esforço para que os lados conflitantes se abrandem. Ao menos momentaneamente, Diná e Otávio convergem para o mesmo sentimento, simbolizado pelo abraço e demonstrando o mútuo intento de lutar pela vida.

É o movimento de Diná que conduz a narrativa dentro deste evento narrativo, desde os primeiros momentos enquanto está de pé, depois abraçada ao amado, sentada diante dele e, por fim, ajoelhada aos pés de Otávio. A atuação de Diná expressa estilisticamente o clamor da mulher em diferentes fases: da descoberta da doença do companheiro, da revolta incontrolável, da tentativa de negociação e da súplica pela salvação, rendida aos pés de Otávio. Como numa espécie de “calvário” particular, Diná vivencia etapas de um sofrer diante do problema de saúde física que acomete o parceiro e experimenta a sensação de impotência que lhe torna ainda mais diminuta perante a convicção do advogado. O movimentar-se pelo quadro simboliza uma Diná que busca mudar a si própria, demonstrar que permanece numa luta contra a morte, da qual ela não aceita ideias espiritualistas que minimizem seu sofrer. Por outro lado, a estabilidade de Otávio, seja nos gestos serenos, seja no posicionamento mantido quase inalterado num mesmo ponto do cenário, apontam para a simbolização de alguém que já atingiu certo padrão em suas ideias, confiante plenamente no que diz sobre espiritualidade e, assim, vê com equilíbrio o próprio futuro.

No caso de Diná, a movimentação pelo cenário, os deslocamentos de um ponto a outro da sala onde a sequência é ambientada, são aspectos do estilo televisivo que servem para apresentar o sentimento da revolta, de indignação e incredulidade no divino. A quem

não crê em Deus, restariam os impulsos, as bravatas contra a situação posta, enquanto os crentes teriam a serenidade de ações expressas pela atuação de Otávio. Deus, portanto, vem atrelado aos sentidos de conformação, consciência, equilíbrio e calma, em oposição ao senso de instabilidade, nervosismo, aflição e injúria que marcam a construção televisual de personagens que, como Diná, demonstram um estado de afastamento a tais valores divinos.

## 7.2. “Se existe um Deus e Ele é bom, por que Ele provoca tanta dor?”: protestos contra o divino em *Alma Gêmea*

Em *Alma Gêmea*, interessa uma sequência do segundo capítulo da telenovela, originalmente exibido em 21 de junho de 2005, quando Agnes recebe a notícia da morte da filha Luna e fica desesperada. A esta altura, a telenovela ainda está nas primeiras incursões e a trama principal está dedicada ao caso do assalto das joias de família que foram dadas a Luna como um presente da avó Adelaide. Ao final do primeiro capítulo, a moça foi baleada num assalto à porta do teatro onde se apresentou e, ainda que os esforços de Eduardo e sua equipe médica tenham sido intensos, a jovem morreu na mesa de cirurgia (vale a pena ler de novo o capítulo 4 desta tese se quiser lembrar o caso). O evento narrativo do segundo capítulo traz o momento em que Eduardo leva a notícia do falecimento até os familiares, que estavam no jardim do hospital há horas aguardando informações quanto ao estado de saúde de Luna.



Figura 159: Agnes e a notícia da morte de Luna/  
Globoplay



Figura 160: Agnes e a notícia da morte de Luna/  
Globoplay





Figura 161: Agnes e a notícia da morte de Luna/  
Globoplay



Figura 162: Agnes e a notícia da morte de Luna/  
Globoplay

Eduardo desce apressado as escadarias do hospital e vai até o jardim para conversar com os familiares de Luna. Ele se aproxima de Agnes e, de pé, com o semblante abatido, diz à mulher que “Lutamos a noite toda, até o amanhecer, mas foi inútil” (Figura 159). Agnes fica de olhos arregalados (Figura 160), sem palavras, enquanto a sobrinha Cristina chega correndo ao local e presta condolências à tia. A moça se ajoelha diante de Agnes e o seguinte diálogo acontece:

Cristina: Vim assim que soube. Eu lamento, lamento muito. Sei que é difícil, mas a gente deve aceitar a vontade de Deus.

Agnes: O que está dizendo, Cristina? Deus? Deus? Mas que Deus é esse? Que Deus é esse que arrebatou a minha única filha? Uma moça bonita, no auge da vida. Mas que Deus, que Deus é esse? Me diga, que Deus é esse que tira a vida da minha filha?

A declaração de Cristina descortinou um rompante de revolta e explosão nervosa em Agnes (Figuras 161 e 162), que até então permanecia contida e imobilizada em sua dor pelo luto. Quando ouviu a sobrinha falar em “aceitar a vontade de Deus”, Agnes se desvencilhou das mãos da moça e de Olívia (Drica Moraes), que buscavam acudi-la, e se levantou furiosa para rebater a sobrinha. Até mesmo a trilha instrumental se tornou mais grave ao acompanhar a fúria de Agnes, que saiu da espécie de letargia na qual se encontrava e começou a declarar a indignação com o ocorrido. Agnes vai sendo apresentada em plano médio, por vezes intercalada com planos e enquadramentos de outros personagens presentes ao local (tais como a mãe Adelaide e a irmã Débora, esta interpretada por Ana Lúcia Torre), enquanto sua fúria atinge crescente estado de inconformismo.



Figura 163: Agnes se levanta contra Deus/  
Globoplay



Figura 164: Agnes se levanta contra Deus/  
Globoplay



Figura 165: Agnes se levanta contra Deus/  
Globoplay



Figura 166: Agnes se levanta contra Deus/  
Globoplay

Da conversa tensa com a sobrinha, Agnes reordena seu interlocutor na cena e passa a se direcionar diretamente aos céus, em clamor revoltado contra Deus (Figura 163). Ela sai exasperada de trás de um banco onde estava de pé e se posiciona ao centro do quadro imagético, ajoelhando-se ao chão, mantendo os olhos erguidos ao alto, como se olhando diretamente ao seu novo interlocutor e proferindo suas mensagens de indignação sempre acompanhadas da fala “Que Deus é esse?”. O *plongée* em *zoom out* vai evidenciando a mulher que domina o quadro visual rodeada por outros personagens que pouco ou nada conseguem fazer para contê-la. As atuações de Agnes continuam exaltadas, simbolizando a fúria, revolta, incompreensão e indignação contra a tragédia que vive naquele momento (Figura 163). Ela abre os braços, ergue-os aos céus, grita e chora quando a mãe e a irmã tentam abrandá-la (“Não erga a voz contra Deus”, aconselha a mãe). Permanecendo incontrolável, Agnes se desvencilha das mãos maternas e segue esbravejando: “Pois Ele [Deus] que me mande um raio agora. Agora!” (Figura 164). A atitude da mulher causa desconforto entre os outros, com olhares apavorados perante a

raiva crescente. Agnes continua olhando para o céu, posiciona o dedo em riste (Figura 165), com semblante furioso, ainda que o tom de voz tenha abrandado.

Ela levanta questionamentos ao seu interlocutor, Deus: “Se existe Deus, você vai me responder: por que, por que você tirou a minha filha? Por quê?”. Até aqui, é possível notar que Agnes faz dois movimentos de interlocução: questionar sobre Deus aos outros que ali estão presentes (“Que Deus é esse?”) e questionar diretamente a Deus sobre as ações ocorridas com a filha (“Por que você tirou minha filha?”) (Figura 166). Nesse sentido, a postura da personagem demonstra um teor de coragem misturado a desespero quando não sinaliza sentir os mesmos temores que os outros personagens ao se dirigirem a Deus (“Não erga a voz contra Deus”, pede a mãe de Agnes, numa expressão de temor que a filha parece não sentir àquele momento).

Há um breve silêncio de Agnes, até que ela, em primeiro plano, recomeça a falar e confronta Vera (Bia Siedl) e os outros presentes, pedindo que “Ouçam, ouçam o silêncio, pois não há mais nada pra ouvir, só o silêncio”. O tom de voz de Agnes é mais moderado que nos primeiros instantes do evento narrativo, mas ela se mantém chorosa e com semblante angustiado. Agora, Débora tenta acalmar a irmã, também não obtendo êxito (Figuras 167). Agnes caminha pelo local e volta a posicionar-se próxima ao banco do jardim onde esteve sentada no começo da sequência (Figura 169). A trilha prossegue com um ritmo tenso e por vezes angustiante e lamurioso, ao passo que a mulher inconsolável continua dando declarações de inconformidade.

Agnes: Eu pedi, eu gritei, eu implorei uma explicação e Ele [Deus] não me dá. Eu grito e Deus não me responde.

Débora: Agnes, você tem que aceitar, minha irmã.

Agnes: Eu não vou aceitar. Eu não vou, eu não aceito, nunca. Minha filha, a Luna, a minha filha, uma moça apaixonada, casada, ela teve um filho, ela era feliz.

Agnes parece não desistir do diálogo sem respostas com Deus, ainda que assuma não receber dele uma explicação para a situação com a filha. Durante todo o evento narrativo, ela é não só o centro visual do quadro, mas também o centro narrativo, pois é ela quem conduz a cena, se movimenta pelo quadro, profere quase todas as declarações e direciona o foco para os distintos interlocutores: primeiro se direciona à sobrinha Cristina, depois se volta a Deus, intercalando com breves focos à irmã Débora, a Vera e aos presentes em geral. As aflições de Agnes estão expressas ao longo de sua atuação, com rompantes de exaltação, falas estridentes e choro incontido, numa dramatização do

sofrimento humano perante a morte e sua irreversibilidade. “Se existe um Deus e Ele é bom, por que, por que Ele provoca tanta dor? Por quê, Deus? Por quê? A Luna, o meu bebê”, são as palavras finais de Agnes depois que um movimento de câmera em *zoom in* focalizou a personagem gradativamente se rendendo à própria fraqueza e se assentando ao chão. Já sentada à grama e escorada no banco, o movimento de câmera passa a fazer o sentido contrário e distanciar-se da personagem que dominou todo o evento narrativo e, com um *zoom out* abrindo-se ao *plongée*, os outros personagens ao redor são também focalizados, estando inertes diante da fragilidade daquela mãe (Figura 170).



Figura 167: Agnes em revolta contra Deus/  
Globoplay



Figura 168: Agnes em revolta contra Deus/  
Globoplay



Figura 169: Agnes em revolta contra Deus/  
Globoplay



Figura 170: Agnes em revolta contra Deus/  
Globoplay

A entrega de Agnes ao chão, abraçada por Olívia, é a redenção de uma mãe que não alcançou respostas para suas angústias e se viu retida pelas próprias dores. Ainda que tentassem vez ou outra alguma sinalização de consolo direcionada a ela, os outros personagens presentes não conseguiam acessar a profundidade da dor e a intimidade do “diálogo” de Agnes com Deus, um diálogo na verdade caracterizado pela ausência de respostas vindas da parte divina. Enquanto Agnes não desiste de questionar, vai ficando

cada vez mais evidente que a mulher não obterá respostas ou então obterá a resposta que ela mesma interpreta como um sinal a se captar para entender Deus: o silêncio. A expressão do sentimento de lamento inconformado da mãe que perdeu a filha está posta em cena através da atuação exacerbada, da composição sonora (com trilha, tonalização das vozes) e dos sucessivos movimentos de *zoom in* e *zoom out* combinados ao *plongée*, de maneira a ora distanciar ora aproximar a personagem de seu interlocutor. A personagem, que começou a sequência assentada ao banco, passou por diferentes espaços dentro do quadro visual, levantando-se, indo ao centro do cenário, voltando-se para trás do banco, por fim rendendo-se ao chão. A atuação inquieta e andariça de Agnes traz pela televisualidade a concepção de uma revolta materna, que é justificável e compreendida pelos presentes, e externaliza nestes movimentos uma espécie de *via crucis materna* no percurso por compreensão para a própria dor. Os outros personagens, por sua vez, deixam a mulher desabafar, mas tentam controlar o “levantar de voz” contra Deus. Dessa maneira, quando interpelam aquela mãe para podar suas expressões, na verdade os outros personagens não o fazem por clemência à mulher, mas por temor à profanação, ao ideal de ofensa ao divino que não seria cabível em qualquer situação.

Ao atacar o sagrado sem temer represálias (“pois Ele [Deus] que me mande um raio”), Agnes figura pelo estilo a fúria de alguém capaz de se rebelar contra uma instância transcendental e se torna voz uníssona e solitária dentre os presentes que, por mais demonstrem empatia com a dor da mulher e tentem entendê-la, não profanam o sagrado. A “peregrinação” de Agnes pelo ambiente cênico reflete a tormenta de uma personagem em apuros diante da inevitável tragédia e da incapacidade de reverter tal situação. Ela inicialmente está imóvel, calada, contida, absorta nos próprios pensamentos e dores, depois se agita, se revolta, grita, esbraveja, enfrenta Deus, negocia, abrandando o tom de voz e, por fim, se entrega ao fato de que não terá a filha viva novamente.

Posto pela televisualidade, o sofrimento de Agnes coaduna com os princípios de figuração do melodramático como matriz do sofrimento humano. Sunkel (2016) afirma que os dramas humanos são uma das principais categorias para entendermos o melodramático enquanto matriz das sociedades latinas e, no caso desta telenovela, podemos considerar o drama humano materno como uma categoria específica que questiona os poderes de Deus e se sente autorizada ao enfrentamento. Embebida neste drama, os silêncios divinos são a resposta que Agnes paradoxalmente quer ouvir e rejeitar ao mesmo tempo: quer ouvir os silêncios para confirmar sua teoria de que não há este

Deus Todo-Poderoso para proferir uma resposta, já que a filha morta é uma realidade irreversível na diegese; e quer rejeitar os silêncios porque, havendo tamanho poder sobrenatural emanado de alguma instância que lhe escapa aos sentidos, prefere gritar aos céus e acabar com o silêncio para não se perturbar ainda mais com a situação em que se encontra.

Portanto, em *Alma Gêmea*, Deus é uma figura estilisticamente convocada pelos silêncios e pelos gritos, pela voz estridente de uma mãe desesperada e isolada, mas também pelos olhares tristes e chorosos dos silenciosos personagens ao redor de Agnes. Em termos melodramáticos, a figura de Deus atende ao propósito narrativo de mobilizar fúrias e posicionar uma personagem em oposição aos outros, permitindo com que um conflito de ideias se instaure na cena. Em termos socioculturais, pela televisualidade podemos entender que Deus se consolida como uma dimensão do imaginário coletivo e dele se espera respostas práticas para problemas profundos da vida humana, principalmente no tocante às grandes tragédias e mazelas sociais.

### **7.3. “Eu não acredito num Deus que parece se divertir com o sofrimento humano”: as crenças no divino em *Além do Tempo***

Em *Além do Tempo*, temos ao final do capítulo 72, levado ao ar em 3 de outubro de 2015, o evento narrativo que nos interessa para a análise. A esta altura da trama, Felipe está angustiado porque o filho Alex (Kadu Schons) sofreu um acidente durante um evento realizado pela tia Condessa Vitória (Irene Ravache). Ao acompanhar o garoto no quarto com febre e ouvir as explicações de um médico que recomendou repouso, Felipe conversa com Lívia, que tenta abrandar a revolta do homem. O plano aberto que introduz a sequência mostra Lívia sentada à cama, ao lado do garoto, enquanto Felipe está recostado em um móvel no primeiro plano (Figura 171). Há velas pelo quarto, com longas cortinas e móveis de época. Lívia se levanta e vai conversar com Felipe (Figura 172), num jogo de planos e contraplanos demarcados por trilha instrumental para indicar certo nível de tensão na cena. O ambiente é escuro, contando justamente com as velas para focalizar pontos de luz nas ações.



Figura 171: Livia acompanha Alex e conforta Felipe/Globoplay



Figura 172: Livia acompanha Alex e conforta Felipe/Globoplay



Figura 173: Livia acompanha Alex e conforta Felipe/Globoplay



Figura 174: Livia acompanha Alex e conforta Felipe/Globoplay

Livia dá esclarecimentos a Felipe sobre o estado de saúde do menino, mas não traz boas notícias, afirmando que a febre parece aumentar sem mais explicações. Felipe, por seu turno, que estava cabisbaixo, ergue o rosto para dizer à moça que se sentirá culpado caso a situação do filho piore. Enquanto Livia se encontra de pé, Felipe permanece recostado a um móvel, mesclando-se entre erguer e abaixar a cabeça, como se a desviar do olhar da moça. Na televisualidade, a altivez de Livia em cena perante o cabisbaixo Felipe expressa a segurança, confiança e determinação da moça (uma ex-noviça) enquanto o rapaz se curva para dentro de si, da própria dor e incerteza, como se disposto a não partilhar da vergonha que nutre por sua sensação de culpa pelo estado de saúde do filho. Quando diz que não vai se “perdoar nunca” caso aconteça algo grave, Felipe ouve de Livia como resposta: “Não pense assim, tem que ter fé”, numa das primeiras tentativas da moça de convencê-lo a demonstrar confiança divina para a resolução do problema.

As argumentações de Livia prosseguem na tentativa de acalmar o arredio Felipe, que insiste em se martirizar pelo acidente do filho. O garoto caiu de um cavalo trazido pelo conde para a fazenda da família, por isso a ideia de autopunição o perseguia neste ponto da narrativa. À medida que avança nas explicações, Livia permanece com o semblante sereno, comedido, demonstrando empatia pela dor do homem. A certo ponto

da conversa, no entanto, ela parece não ter novos argumentos para lançar contra a desilusão de Felipe diante da condição do filho a lhe gerar tamanha preocupação, quando se dá o seguinte diálogo entre o casal:

Lívia: Você sabe rezar? Reza comigo. Pede a Deus pelo Alex.

Felipe: Eu não acredito num Deus que parece se divertir com o sofrimento humano, ou que permite que um filho vá antes dos pais.

Lívia: Eu sei o quanto está sofrendo, eu... eu sinto muito. Me dói muito vê-lo assim. Eu queria tanto que fosse diferente, que tudo fosse diferente.

Felipe: Que Deus é esse, Lívia, que parece se divertir, que permite que os que se amam se separem, que permite que você, que eu amava, que eu nunca deixei de amar...

O ponto de Felipe é a insatisfação com um Deus, segundo ele, que “parece se divertir com o sofrimento humano”, o que Lívia não é capaz de rebater e permanece na linha de compadecer-se com a indignação do rapaz ao dizer que “Eu queria tanto que fosse diferente”. Assim, Lívia não profere novas explicações ou tentativas de coibir a dor do conde, mas também não avança em argumentos sólidos para tirá-lo da dor em que se encontra. Diante da imponência de uma mulher que demonstra certeza na fé que professa, que declara incondicional confiança nos desígnios divinos, temos um homem contrário a tais postulados, envolto por uma névoa de incerteza, escuridão e angústia profunda.

Nos planos e contraplanos do diálogo, há castiçais com diversas velas compondo a ambientação cênica e um deles em especial acompanha toda a conversa entre o casal. É um castiçal grande, que confere boa quantidade de luminosidade para a cena (Figuras 173 e 174). Ele está posicionado atrás de Felipe e, na cena, como Lívia e o conde estão frente a frente, o castiçal acaba por iluminar o rosto da moça, ao passo que o rosto de Felipe permanece mais escurecido, sem receber projeções luminosas ao longo de suas falas. Na televisualidade da sequência, Lívia é quem tem a luz sobre si, esclarecida e pronta para demonstrar sua fé. Lívia está de olhos abertos para a luz, enquanto Felipe não é atingido pelos raios luminosos, está de costas para eles, não consegue ser beneficiado pela clareza e, de certa forma, permanece resoluto em sua escuridão íntima.





Figura 175: Livia e Felipe se abraçam e se beijam/  
Globoplay



Figura 176: Livia e Felipe se abraçam e se beijam  
Globoplay



Figura 177: Livia e Felipe se abraçam e se beijam/  
Globoplay



Figura 178: Livia e Felipe se abraçam e se beijam  
Globoplay

Ao final deste diálogo, Livia dá um abraço em Felipe (Figuras 175 e 176), encerrando seu ciclo de movimentação pelo curto espaço cênico quando eles se beijam (Figuras 177 e 178). Durante todo o evento narrativo, Felipe esteve posicionado inerte no mesmo lugar, enquanto Livia iniciou a sequência sentada na cama, depois caminhou até diante do conde e, por fim, moveu-se em direção a ele para o abraço. É Livia, portanto, quem direciona o foco narrativo e conduz toda a construção das cenas em questão: do papel de enfermeira dedicada ao garoto, passando a abnegada companheira consoladora de um pai em desespero, até consagrar-se em amada com o beijo que encerra a sequência. Na ausência de novas contra-argumentações, sem ponderar algo para rebater a declaração de Felipe contrária a Deus, Livia encerra a discussão com o abraço e o beijo, selando o afeto do casal que, neste caso, superaria a distinta visão que cada um carrega quanto aos desígnios divinos e sintetizando que somente a noção do amor que os une seria capaz de apaziguar tais desavenças de pensamentos.

Livia é uma ex-noviça, criada desde a infância ao lado de irmãs de caridade por vontade da mãe Emília, que sempre buscou esconder a moça de qualquer proximidade com a avó paterna, condessa Vitória. Nesse sentido, Livia traz consigo traços evidentes de um discurso religioso assentado em bases cristãs e resume suas considerações à necessidade de pedidos direcionados a Deus para resolver problemas terrenos. Felipe, por

outro lado, não compartilha dos mesmos princípios e não encontra consolo na fé, tal qual Lívia parece ter. O rapaz é reticente a estas manifestações e demonstra, pela fala e pelo semblante, sua posição oposta a Lívia. Na televisualidade, são os elementos da composição cenográfica (castiçais principalmente), somados a atuações dentro do quadro (movimentações de Lívia pelo espaço cênico) e diálogos os aspectos estilísticos que expressam os sentidos da pauta em relação ao divino.

Em termos melodramáticos, a figuração de Deus nesta telenovela esteve atrelada ao ideal de solucionador de entraves humanos, instância capaz de eliminar percalços que porventura apareçam aos sujeitos. Tal qual nas telenovelas anteriores, Deus é um elemento que, no composto imagem/texto das obras ficcionais, adensa conflitos entre os que lhe creem e os que não creem em seus poderes e capacidade de agência. Tem-se, portanto, a manutenção na televisualidade desta trama do mesmo dualismo que posicionou as duas produções anteriormente analisadas: os que creem *versus* os que não creem na existência de uma figura divina.

Em termos socioculturais, a exploração do conceito de divindade em *Além do Tempo* estabelece os mesmos caminhos vistos nas tramas anteriores, com um imaginário abrangente de Deus que se faz compatível com as crenças vigentes na cultura brasileira em suas mais diferentes formas de manifestação. Além disso, ressalta um tópico que, ainda que possa ser destacado dentro das telenovelas espíritas, diz de um imaginário exponencialmente mais amplo da sociedade brasileira – que é a centralidade da figura divina na arquitetura das religiões, crenças e imaginários nacionais.

#### **7.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama**

##### **7.4.1. Sofrer é divino: o percurso do sofrimento na saga perante Deus**

Nas telenovelas espíritas, a temática Deus permeou todas as narrativas e encontrou uma abordagem singularizante e convergente nas três tramas: a figuração divina como uma instância superior que concentra poderes, que deve ser evocada de maneira respeitosa e é responsável por reger as vidas humanas, em suas agruras e alegrias. Nesse sentido, o encontro dos personagens com Deus foi marcado por duas perspectivas de ação: de um lado, personagens que se revoltavam contra Deus (Diná, Agnes e Felipe, respectivamente em *A Viagem*, *Alma Gêmea* e *Além do Tempo*); de outro, aqueles que tentavam

contemporizar os “agressores” a Deus (Otávio, de *A Viagem*; Cristina, Vera, Adelaide e Débora, em *Alma Gêmea*; e Livia de *Além do Tempo*).

Em todos os casos, a maneira como os personagens entravam em “conflito” com Deus se devia a uma desaprovação por conta de problemas pessoais que lhes atrapalhavam a jornada e ao grande temor ao se depararem com um elemento em relação ao qual não podiam reagir ou evitar: a morte. Tanto Diná e Agnes quanto Felipe estão abalados, cabisbaixos, amedrontados e a construção na televisualidade demarca tal estado de personalidade para demonstrar o modo pelo qual eles se veem afetados com a morte concretizada (Agnes diante da filha) ou a iminência da morte de um ente querido (Diná em relação ao companheiro Otávio e Felipe em relação ao filho Alex). É pela doença, pela morte, que as pessoas se encontram com Deus nestas telenovelas – enquanto uns esbravejam contra a divindade, outros tentam acalmá-los.

Nessa perspectiva, as noções de peregrinação, calvário e *via crucis* são associações que podem ser feitas com as dores experimentadas pelos personagens nos eventos narrativos em questão. Desde a televisualidade, foi possível identificar um “percurso do sofrer perante Deus” nas telenovelas espíritas, de modo que as atuações dentro do quadro exaltavam as dores profundas dos personagens, externalizavam suas angústias, davam mostras de instabilidade emocional e geravam conflitos com outros sujeitos presentes nas tramas. Neste percurso, os personagens geralmente começavam serenos, demonstravam angústias controladas, mas, à medida que recebiam notícias impactantes, se viam transformados em suas ações e feições, numa explosão de fúria postas no composto imagem/texto pelas atitudes e palavras (gritos, choros, tons agressivos, ofensas a Deus etc.). Por fim, o percurso acabava se encerrando com acomodação dos personagens, que voltavam a um estágio de silenciamento ou suposta calma após os momentos de irrupção em cena – uma espécie de silenciamento perante o irremediável. No entanto, para atingirem tal estágio, perpassavam antes pelo encontro com outros personagens, responsáveis por orientar, julgar e problematizar suas relações com o divino.

Nesta cruzada do sofrimento, a televisualidade promove o encontro do melodrama com a matriz religiosa numa simbiose que evidencia características do próprio formato da telenovela. Nora Mazziotti (2006), num estudo detalhado das telenovelas mexicanas, considerou que o modelo Televisa de produção ficcional é amparado no melodrama clássico e se manifesta a partir de algumas características centrais, a saber: (1) a

sustentação na moral católica que abre espaço para sentidos de religiosidade responsáveis por evocar o sofrer como condição necessária para a redenção; (2) a submissão aos valores postos pela moralidade, de modo que quando desrespeitados, serão alvos de punição; (3) tramas com teor elevado de obviedades, o que, na arquitetura das tramas, pode ser trabalhado tanto para o humor quanto para a comoção; (4) ausência de espaços para exploração do lado erótico, que se vê associado a vilania e, portanto, passível de condenação; (5) personagens arquetípicos com características cristalizadas e enraizadas que apresentam seus trejeitos pelas atuações, vestimenta e outros recursos.

A nosso ver, o modelo de Mazziotti (1996, 2006) para as telenovelas mexicanas tem adequada caracterização para as telenovelas brasileiras e, em específico, adaptam-se de maneira equilibrada com as descobertas que temos aventado para as telenovelas espíritas – com alguns ajustes pontuais. Nestas tramas brasileiras, ainda que intituladas de “espíritas”, é a uma moral cristã a que se faz referência explícita, principalmente quando o assunto é Deus e o percurso do sofrimento. No anseio por uma solução ou alento a suas dores, os personagens das telenovelas espíritas contestam o divino quando estão em sofrimento ao invés de se resignarem e “esperarem em Deus” por uma saída para suas dores.

Nesse sentido, o medo da punição não os acomete quando afrontam Deus, mas é algo que está posto na televisualidade pela presença dos outros personagens que lutam por contê-los e trazê-los à luz amparada nos céus. Assim, nas telenovelas espíritas, prevalece a moral cristã que desenha a figura de Deus como entidade absoluta de proteção, que mesmo em momentos de profunda agonia, não deve ser questionada ou contestada.

#### **7.4.2. Os sentidos de divindade na figuração das telenovelas**

Pelas análises previamente desenvolvidas, percebemos que os sentidos em torno de Deus nas telenovelas espíritas apresentam uma unidade de figuração: em todas elas, Deus é uma entidade suprema, respeitável, admirada por uma parcela dos personagens, ao mesmo tempo em que Deus surge como uma instância ativadora de conflitos narrativos ao permitir que tragédias graves acometam as vidas dos personagens centrais. Assim, tal qual a própria estrutura melodramática que arremata todas as narrativas aqui estudadas, pertencentes ao modelo clássico de melodrama televisivo, a figura de Deus também

envolve dualismos e dicotomias nas representações estilísticas que a televisualidade lhe confere nas tramas.

Ao privilegiar um embate entre os que creem e os que não creem em Deus, as telenovelas espíritas trazem ao debate um conflito valorativo entre antagonismos, revelando uma camada do “oculto moral” (BROOKS, 1995) da sociedade. Com o embate em torno do divino, as telenovelas espíritas apresentam pela televisualidade das atuações, encenações e diálogos a ideia moralizante de que nem mesmo a figura máxima do Cristianismo escapa a enfrentamentos e tensões no quadro da estrutura social – numa relação dialógica e dialética com os pretensos públicos das obras. Como uma espécie de aporte que ressoa conflitos sociais emergidos com a modernidade (SINGER, 2001), o melodrama nestas telenovelas traz o Deus-conflito como eixo para problematização das agruras humanas, e é da polarização entre crentes e céticos que emanam chaves da engrenagem melodramática. Neste “oculto moral”, o que se tem é a noção de heresia ao enfrentar Deus, que não deve ser contestado ou questionado ainda que em meio a um sofrer profundo. Além disso, ainda que haja espaço para figurações de uma polarização entre dois grupos distintos, aqueles que não creem estão em menor escala e se mostram arredios, enquanto os que creem simbolizam estilisticamente em suas atuações uma confiança inabalável que lhes permite reagir de maneira equilibrada perante as situações de profundo abalo.

No caso das construções das sequências de *Alma Gêmea*, por exemplo, tem-se o que Thomasseau (2005) dizia se tratar dos monólogos patéticos do melodrama clássico, quando personagens pretendem sustentar o *pathos* da ação em jogo, neste caso evidenciada por uma vítima (a mãe diante da perda da filha) que clama diretamente a Deus (ou se revolta contra Ele). Ainda que rodeados por outros personagens, esta vítima trava uma conversa solitária com (ou contra) Deus. Ainda que se direcione a algum personagem em cena para as trocas dialógicas, na verdade está em conversa com o Deus que ela assimila, interpreta e espera dele (re)ações perante as situações vividas. O caso de *Alma Gêmea* é ainda mais emblemático por se tratar do clamor de uma mãe diante da morte da filha única, algo similar ao que ocorre em *Além do Tempo* (não se trata da morte, mas da iminência de um mal de um filho), mas distinto de *A Viagem*, que traz o par romântico no centro desta disputa em torno de Deus. O apelo, portanto, envolve o senso de proteção e afeto às fidelidades primordiais (MARTÍN-BARBERO, 1992), suplicando auxílio para filhos e amores em apuros, que metaforizam na televisualidade seu sofrer por

atuações exaltadas e hiperbólicas. Como considera Brooks (1995, p. 10), “gestos e coisas significantes são necessariamente metafóricos em sua própria natureza, porque eles devem se referir a falar de outra coisa. Tudo parece carregar a estampa do significado, que podem ser expressos, pressionados para fora, a partir deles”.

Assentado na moralidade cristã, o melodrama clássico realça valores considerados justos e bons, contra os sentimentos “maus” impingidos pelos tiranos. Nesse sentido, revoltar-se contra um Deus soberano, em alguma medida, é uma atitude contrária aos princípios da moralidade cristã, que tudo consente e se resigna à “vontade de Deus”.

Por fim, é importante pontuar que, enquanto os crentes no divino nas telenovelas espíritas defendem um Deus de acatamento (“Você deve aceitar a vontade de Deus”), de abertura ao diálogo por meio de orações (“Eu pedi ao Deus do Alberto”, “Reza comigo”) e de reverência incontestada e respeitosa (“Não erga a voz contra Deus”), os descrentes mobilizam e rechaçam a bondade e soberania absoluta, dadas as experiências pessoais enfrentadas diante da dor. Questionam a identidade suprema do divino (“Que Deus é esse?”), julgam suas ações (“que deixa que filhos morram antes de seus pais”) e posicionam-no até mesmo como insensível (“eu gritei e Ele não me respondeu”) aos clamores humanos. O Deus-dor dos sofredores os aloca como intangíveis aos outros personagens, que expressam na televisualidade a crença em um Deus justo e ao qual se deve acatar mesmo diante das mais penosas situações.

#### **7.4.3. As resignações diante de Deus: adoração ou inevitabilidade**

Diante de um imaginário de Deus traçado pelas obras ficcionais, tem-se pela televisualidade uma dicotomia: a passividade de uns perante a agressividade de outros. Para Otto (1992), o fenômeno religioso emerge da concepção de Deus enquanto *mysterium tremendum* que, pela superioridade intraduzível, se aloja no discurso temeroso das religiões para tratar do mistério divino e se tornarem as instâncias responsáveis por aplacar as angústias humanas e conduzir o ser ao pleno absoluto. Nada mais simbólico-dramático, nos termos de Sunkel (2016), que a abstração da figura de Deus, entidade do imaginário religioso que se faz presente nos mais variados discursos sacros.

Nas telenovelas espíritas, os dois grupos de sujeitos (crentes e não crentes em Deus) apresentam algum nível de resignação diante da figura divina: para os crentes, resignar-se à vontade de Deus é não se exaltar, manter serenidade nas falas, olhares e ações, enquanto aos não crentes a resignação vem não pela confiança em Deus, mas pela

condição do irreversível, do ver-se vencido diante das circunstâncias. Para os crentes, a televisualidade das telenovelas espíritas traça uma *resignação-adoração*, que mantém viva a supremacia e poderio de Deus. Já para os não crentes, tem-se uma *resignação-inevitabilidade*, em que os personagens se entregam não a confiar em Deus, mas se entregam a suas dores e encerram os eventos aplacados por suas próprias angústias.

É interessante ponderar que em nenhuma destas telenovelas aparece o par opositor de figuração de sentidos a Deus, que seria a ideia de Diabo. Mesmo se considerarmos toda a extensão das obras, em todos os capítulos, não há nas tramas espíritas a apropriação direta do conceito “Diabo” e o imaginário que ele envolve para tratar das ações de vilania, por exemplo<sup>81</sup>. Diferentemente das telenovelas bíblicas, na RecordTV, que alicerçaram um subgênero ficcional em que a presença do Diabo se faz recorrente em enredos como *Jesus e Dez Mandamentos*.

O pilar moral-religioso cristão impregnado nestas obras ficcionais tece uma aliança com os preceitos melodramáticos desde as suas mais remotas estruturas fundantes. Como já discutido em momentos anteriores desta tese, as intrigas do melodrama conduzem a embates duais em que a proposta do modelo clássico consiste na seguinte visada: “o melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida [e] a punição do crime e da tirania” (THOMASSEAU, 2005, p. 26). Originalmente encenado para plateias de iletrados, o melodrama buscava apresentar aspectos de uma moralidade em que não há espaços para dúvidas quanto aos procedimentos éticos e socialmente aceitáveis, de maneira que preceitos religiosos moralizantes encontram acolhida nas estruturas narrativas baseadas no melodramático. Nesse sentido, a presença de Deus em ficções como as telenovelas espíritas reforça o tom moral-cristão das narrativas e as aproxima ao modelo mais clássico do melodrama, nos quais os modelos de conduta e de vida trazidos pela estrutura narrativa melodramática enfatizam um parâmetro de caráter e uma pretensa obediência a comportamentos instituídos.

---

<sup>81</sup> Das obras analisadas, somente na telenovela *Alma Gêmea* há uma ocorrência em que uma figura revestida completamente por chamas sai do espelho da mansão para buscar a alma da vilã Cristina, que prometera entregar sua alma ao Diabo caso conseguisse conquistar as tão sonhadas joias da família. A vilã termina a trama em posse das joias e, perante o espelho, diz: “Você veio me buscar, um dia eu te prometi a minha alma, mas agora eu sou rica”. Em vão, ela se rebate contra a figura que a abraça e lhe traga para dentro do espelho, como se a levá-la para um mundo inferior. Não há, no entanto, outras passagens com este teor na trama, ainda que tenham falas em alusão ao Diabo proferidas por Cristina e sua mãe, Débora.

Ao final, aos personagens em tormenta não lhes resta outra saída senão ceder e silenciar diante da impossibilidade de uma resposta para suas aflições. Nesse percurso do sofrer perante Deus, o que se tem pela televisualidade nas telenovelas espíritas é um início em situação de apatia, posteriormente mobilizado pela revolta, expandido pela busca de respostas, explodido com rompantes de fúria e encerrado com a redenção diante da inevitável condição dos abalos sofridos. Numa espécie de *parábola crescente de enfrentamento ao divino*, quanto mais se viam pressionados por outros personagens a “aceitarem Deus”, mais os descrentes demonstravam irritabilidade, até que se veem reduzidos a si próprios quando não há resultados para suas súplicas.

Ao contrário da estrutura narrativa em forma de U presente na Bíblia e esmiuçada por Frye (2004, p. 206), em que os personagens são colocados num ponto ameaçador e posteriormente vivenciam uma reversão que lhes encaminha ao final feliz, aqui temos uma estrutura na qual não há abertura ou compensação pelo sofrer, já que as palavras de conforto dos sujeitos ao redor não convencem ou comovem os sofredores descrentes em Deus. Tem-se um estágio de sofrer maximizado pelo enfrentamento ao divino, culminando na explosão nervosa dos descrentes que, ao fim, se rendem ou sozinhos ao chão (Agnes) ou amparados pelo abraço de seus amores (Diná e Felipe). Até mesmo esta distinção entre quem recebe ou não amparo ao fim nos chama atenção, numa espécie de alusão televisual à ideia de que o sofrer de uma mãe perante a morte de um filho (*Alma Gêmea*) é algo que a isola numa camada de dores inacessíveis a outros sujeitos, que sequer são capazes de se aproximar para lhe amparar, levantar do chão e socorrê-la em sua aflição profunda. Já nas telenovelas em que os contestadores de Deus são abraçados por seus pares românticos (*A Viagem e Além do Tempo*), há a figuração de uma empatia pela crença do outro que é capaz de se materializar em um abraço, num gesto explícito de afeto direcionado ao não crente – o que não ocorre com Agnes, em *Alma Gêmea*.

#### **7.4.4. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo**

Conforme capítulos anteriores, seguimos com o quadro-síntese das investigações realizadas ao longo do capítulo 7 e apresentadas nas considerações abaixo.



**QUADRO 7** – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: Deus

<b>EVENTO NARRATIVO: DEUS</b>				
<b>RECURSOS DE ESTILO</b>	<b>A VIAGEM</b>	<b>ALMA GÊMEA</b>	<b>ALÉM DO TEMPO</b>	<b>CONTRIBUIÇÕES À TEMÁTICA DO ESPIRITISMO</b>
CENÁRIOS	Casa (sala)	Hospital (jardim)	Casa (quarto)	Deus está nos lares e em locais de angústia (“Deus está onde estão os que Dele precisam”)
OBJETOS CÊNICOS	Sofá, abajur, mesinha de centro	Bancos, gramado	Cama, velas, castiçais	Cotidianização dos elementos
ATUAÇÃO DOS ATORES	Expressões faciais: fúria, raiva/serenidade choro; Movimentação pelo espaço (Diná) x estabilidade (Otávio)	Expressões faciais: grito, choro, ajoelhar-se; Movimentação pelo espaço (Agnes) x posições definidas (outros personagens)	Expressões faciais: apreensão, angústia Movimentação pelo espaço (Lívia) x posição estática (Felipe)	Estabilidade na relação com o divino x revolta e rejeição à figura divina
DÍALOGOS	Interpelação revoltada x reação equilibrada	Entre personagens e da personagem-foco com Deus (monólogo)	Tons comovidos, apelos	Distanciamento de Deus x defesa divina
ILUMINAÇÃO	Ambiente claro (interno)	Ambiente claro (dia/externo)	Ambiente escuro (noite/interno)	Luz e sombras para figurar relações com o divino
ENQUADRAMENTOS	Primeiros planos e planos abertos	Primeiros planos, planos abertos e <i>plongée</i>	Primeiros planos e planos abertos	Intimidade, interação e disposição a conversa

MOVIMEN- TOS DE CÂMERA	Movimentos suaves	Movimentos suaves	Movimentos suaves	Suavidade de movimentos para cotidianizar o tema
EFEITOS VISUAIS	_____	_____	_____	Tratar de Deus suplanta uso de efeitos visuais
TRILHA SONORA	Instrumental	Instrumental	Instrumental	Tons de tensão quando o assunto é Deus
FIGURINOS	Roupas comuns à diegese (século XX)	Roupas comuns à diegese (século XX)	Roupas comuns à diegese (século XIX)	Cotidianização do tema

Fonte: Elaborado pelo autor

## CAPÍTULO 8

### FELIZES PARA SEMPRE... NA TERRA OU NO CÉU

#### Televisualidades da consagração do amor romântico nas telenovelas espíritas

*“O amor é formado de uma só alma habitando em dois corpos”  
Frases atribuída a Aristóteles*

*No capítulo anterior*, vimos as figurações de sentido em torno da figura de Deus e as dualidades provocadas por tais interpretações. Antes, vimos que as telenovelas aqui estudadas começaram nos apresentando questões de discussão quanto a morte aliada às crenças em reencarnação e plano espiritual. Depois, acompanhando o avançar das narrativas, vimos que as tramas se valeram de debates espiritualistas para alavancar os entrecos e conflitos necessários à condução de ficções melodramáticas desta ordem. Enfrentados os problemas, chegamos ao encerramento das produções audiovisuais analisadas e queremos, neste capítulo, entender como os recursos televisuais utilizados nas obras serviram à proposta de sacramentar e eternizar o amor entre os casais protagonistas das telenovelas espíritas em seu *último capítulo*.

#### 8.1. “Valeu a pena ter estado nestas terras, falando de amor” – o final de *A*

##### *Viagem*<sup>82</sup>

*“[...] era a única novela que o público torcia pra mocinha morrer, porque acabava encontrando o Otávio no céu”<sup>83</sup>*

*“O mistério do amor é maior que o mistério da morte”<sup>84</sup>*

*Nos capítulos anteriores*, vimos que o vilão de *A Viagem* dominou importantes momentos da história ficcional. Alexandre se suicidou, prometeu vingar-se (mesmo depois de morto) de quem considerava culpado por suas agruras e atormentou-se sobremaneira em função destas decisões. Um dos inimigos declarados era Otávio Jordão,

<sup>82</sup> Disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x619cg9>.

<sup>83</sup> Antônio Fagundes, em depoimento ao programa Encontro com Fátima Bernardes, da TV Globo, em 30/05/2019.

<sup>84</sup> Christiane Torloni, em declaração ao site Memória Globo sobre a telenovela *A Viagem*.

sobre quem ele influenciou inclusive para ocasionar a morte do personagem. Depois, passou a influenciar fortemente o filho de Otávio, Júnior, para que ele se tornasse arredio. Dessa forma, Alexandre centralizou em torno de si a narrativa e dificultou as conquistas dos mocinhos: a irmã dele, Diná, mesmo depois de morta, tentou auxiliá-lo, mas enfrentava a resistência do espírito rebelde; e Otávio também buscou agir para proteger o filho das influências de Alexandre, mas muitas das vezes em vão. Por isso, Diná e Otávio não conseguiam se unir efetivamente e acabavam fragilizados na relação que mantinham no plano espiritual após a morte de ambos: Otávio morreu num acidente de carro e Diná, algum tempo depois, faleceu em decorrência de um problema cardíaco, sendo que os dois despertaram espiritualmente no mesmo ambiente, o chamado *Nosso Lar*.

Diná evoluiu muito no plano espiritual, em *Nosso Lar* onde ela, junto com Otávio, recebeu inúmeras aulas e orientações que lhe ajudaram a compreender as dinâmicas da vida espiritual, os processos reencarnatórios, as questões tocantes a obsessões, as possibilidades de aparições na Terra para os familiares, entre diversos outros tópicos debatidos ao longo da telenovela em sessões nas quais se postavam em roda para estudar espiritualidade, astrologia e energias. Tendo conquistado bom nível evolutivo, depois de inclusive ter auxiliado na etapa de recuperação do irmão Alexandre e ele se encaminhar a uma nova reencarnação, Diná conclui sua passagem por *Nosso Lar* com “a missão de receber novos irmãos”, conforme lhe orientou mestre André (Lafayette Galvão), um dos espíritos mais elevados a conduzir tal local. A recepção de um novo espírito foi celebrada por Diná e comoveu aos presentes, pois se tratava de dona Maroca, a mãe de Diná. Abraçadas, emocionadas, elas celebram a companhia uma da outra e, assim, encerram um importante ciclo da trama.

A partir daí, as cenas que sucedem trazem o casal Diná e Otávio no encerramento da história. Uma trilha bastante suave e melodiosa nos introduz a uma caverna, uma espécie de gruta e, nela, um efeito sonoro e visual esbranquiçado faz aparecer Otávio em plano aberto (Figura 179). Depois, um primeiro plano destaca que o homem se põe a olhar para o lado, como se mirando uma trilha ainda a percorrer (Figura 180). O quadro seguinte completa esta expectativa e nos apresenta o caminho vislumbrado pelo personagem: um espaço rochoso, completamente tomado por pedras ao redor e por onde ele se põe a andar. Seguimos os passos de Otávio em planos abertos que realçam a grandeza do espaço (Figura 181), domina a porção visual e quase camufla a própria presença do homem.



Figura 179: Otávio surge em espírito/Globoplay



Figura 180: Otávio na condição de espírito/Globoplay



Figura 181: Otávio caminha pela gruta/Globoplay



Figura 182: O espírito de Diná pela gruta/Globoplay



Figura 183: Diná olha para Otávio/Globoplay



Figura 184: Otávio olha para Diná/Globoplay



Figura 185: Otávio e Diná na gruta/Globoplay



Figura 186: O casal de mãos dadas/Globoplay

Quando ele termina o percurso, vemos que Diná surge do lado direito do quadro imagético e agora quem caminha é ela, em direção ao companheiro. Diná é introduzida na cena sem quaisquer efeitos visuais de esbranquiçamento – diferentemente de Otávio. Um primeiro plano de Otávio mostra o sorriso dele ao ver a parceira se aproximando, vindo em passos suaves na sua direção, em suave *contra-plongée* (Figura 182). Ao se verem, sorriem um para o outro, em primeiros planos intercalados (Figuras 183 e 184), sucedidos por planos abertos que agigantam a gruta e transformam os personagens em

elementos quase microscópicos no composto imagem/texto (Figura 185). Aliados aos sorrisos, as roupas brancas e leves de ambos ajudam a simbolizar equilíbrio espiritual e elevação moral atingido pelos personagens após o transcurso de toda a telenovela. Evoluíram o suficiente para a consagração do encontro graças ao amor que os une.

Ainda se entreolhando, Otávio leva a mão a Diná e ela corresponde, o que é mostrado num *close* das mãos unidas (Figura 186), a simbolizar o sacramento do amor do casal. As fisionomias sorridentes comprovam, nos primeiros planos, a satisfação sentida pelos dois diante do encontro. Diná e Otávio já estavam juntos no plano espiritual, mas agora viviam um momento íntimo, de cumplicidade partilhado somente por ambos (e nós, espectadores). Até então, os momentos em *Nosso Lar* traziam-nos enfrentando conflitos consigo mesmos, com outros espíritos ou em auxílio aos que permaneciam na Terra (como irmãos, filhos e mãe). Agora, estavam efetivamente juntos.



Figura 187: Diná e Otávio juntos/Globoplay



Figura 188: Diná e Otávio como feixes de luz/Globoplay



Figura 189: Diná e Otávio abraçados/Globoplay



Figura 190: Diná e Otávio se tornam luzes/Globoplay



Figura 191: O feixe de luz/Globoplay



Figura 192: A luz que dita o FIM da novela/Globoplay

De mãos dadas, seguem caminhando pelo local e os planos abertos ora são mais próximos, ora mais distantes deles, mas sempre evidenciando a magnitude do espaço em detrimento da porção diminuta ocupada pelos personagens. Em meio à caminhada, a trilha passa a ser composta não somente pelo instrumental empregado desde o início do evento narrativo, mas conta com a declamação de uma mensagem, a voz desconhecida de um homem a narrar serenamente palavras tranquilizadoras e motivacionais. “Hoje, de algum lugar longe destas terras, há um doce olhar só para você, um olhar especial de alguém especial de distantes origens; um olhar de um justo coração que pulsa só a vida; que sorri porque ama plenamente, sem julgamentos, preconceitos nem prisões”. A mensagem prossegue e o casal demonstra que tais palavras não são ditas para efeitos de composição diegética, ou seja, são conteúdos para compartilhamento com o espectador e não com os membros do espaço-tempo da narrativa. Do composto imagem/texto emana a mensagem que diretamente quer se direcionar a nós, público, inclusive empregando pronome de tratamento “você” para demarcar com clareza a intencionalidade comunicativa de nos convocar à participação da mensagem.

As palavras narradas vêm de uma voz desconhecida, mas reconhecível como de um homem, que as pronuncia com clareza de dicção e firmeza nas colocações, sem deixar de manter ritmo suave. Uma voz invisível, fazendo-se presente como onipotência a nos dar conselhos e recomendações simboliza, em aliança ao imaginário religioso cristão, a própria condição de presença do transcendental, de um ser superior, perfeito em suas ações e palavras, um Deus. Na dimensão verbal, portanto, a *picture* irrompe os limites do mundo-tela e vem efetivamente até o público, até “você”, mas amparada na autoridade de emanação da ideia de divindade.

Quando Otávio e Diná encerram a caminhada pela gruta, eles se colocam parados a um determinado ponto e, como se a surgir de uma instância ainda superior, um feixe luminoso adentra ao local, seguindo até eles (Figura 187). De um ponto acima deles, portanto, advém a luz que os encaminhará, unidos, a outras esferas. Os tons os atingem e eles ficam bastante iluminados, em plano médio e primeiro plano (Figura 188), depois sucedidos por *closes* nos rostos a apresentar a troca de olhares. Um de frente para o outro, abraçam-se (Figura 189) e os efeitos visuais os fazem desaparecer por completo da cena. Transformam-se em pontos de luz (Figura 190), como se fossem pequenas estrelas que sobem pelo feixe luminoso em direção ao alto. A mensagem continua em tom suave:

Hoje, como ontem, longe destes céus, há um encantado olhar só para você. Nesse olhar, vai para você a magia da luz, a simplicidade do perdão, a força para comungar com a vida, a esperança para dias mais radiantes de paz. Hoje, de algum lugar dentro de você, alguém que já o amou muito e ainda o ama diz para você que valeu a pena ter estado nestas terras, sob estes céus, falando de união, paz, amor, perdão [...].

O *frame* posterior nos traz a visão do lado de fora da gruta, num espaço tomado por verde contendo ao fundo a montanha de onde emana o feixe de luz em direção ao céu (Figura 191). Eles, Otávio e Diná, são o feixe que, na imensidão, mesclam-se às estrelas da noite e assumem o céu. Continuam as palavras suaves da mensagem que se encerra dizendo “Tudo isso só para você saber que a vida continua e a morte é uma viagem”. Na imagem da noite estrelada, do meio do céu uma forte luz arredondada (Figura 192) aparece e próximo a ela a inscrição “FIM”.

## 8.2. “Eternidade” – o desfecho do amor romântico em *Alma Gêmea*<sup>85</sup>

*“A trama trata de valores importantes para o ser humano, como a espiritualidade e o amor”<sup>86</sup>*  
Walcyr Carrasco – autor de *Alma Gêmea*

Nos capítulos anteriores, vimos que a relação de Luna e Rafael se estabeleceu desde os primeiros minutos de *Alma Gêmea*. Consagrando-se a uma união marcada pela leveza, companheirismo e cumplicidade, o casal de mocinhos viveu pouco tempo juntos por conta do assalto das joias que culminou com a morte de Luna. Luna, no entanto, reencarnou como Serena em busca de cumprir a missão do amor idealizado ao lado do marido. Guto, o assassino de Luna, tentou atemorizar a vida de Serena quando ela chegou à pequena cidade de Roseiral, obedecendo aos comandos de Cristina. O criminoso, no entanto, arrependeu-se de seus atos e, mesmo depois de morto, tentou auxiliar para que Serena não sofresse mais com os ataques de Cristina.

A vilã, obcecada por Rafael e pelas joias da família, nas sequências finais da telenovela decide capturar Serena e levá-la para a mansão, expulsando todos da casa e deixando somente ao lado dela o casal de mocinhos. Assim como na introdução, que em poucos minutos o arco dramático já era apresentado, tecendo as histórias de maneira a

<sup>85</sup> Evento narrativo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zZAIITvWszQ>.

<sup>86</sup> Declaração dada ao Jornal Extra, em 17 de fevereiro de 2010, em comemoração ao sucesso da reprise de *Alma Gêmea*. Disponível em <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/alma-gemea-reprise-da-novela-supera-audiencia-de-tramas-ineditas-379569.html>.



mesclar os personagens, no encerramento a telenovela traz ao centro do palco novamente os agentes principais do enredo e seus desfechos. Enquanto Cristina carrega na pantomima e potencializa a performance dramática da vilania em cena, estando descontrolada, histérica, dando risos estridentes ao mesmo tempo em que grita e ameaça atacar, o que caracteriza sua vilania a partir de seus trejeitos e atuações, numa exacerbação melodramática remetendo aos primórdios do gênero. Por outro lado, o casal de mocinhos se vê fragilizado e totalmente incapaz de tomar qualquer atitude para se salvaguardar. Reféns da vilã, Rafael e Serena tentam se proteger um ao outro. Quando Cristina, num rompante de raiva, atira contra Serena, Rafael se coloca à frente da mulher para protegê-la (como Luna o fizera) e acaba atingido em seu lugar. Desesperada por matar o próprio amor, Cristina sobe as escadas na pretensão de fugir impune e sua alma é entregue ao Diabo, numa alegoria referente à promessa que a vilã fizera em início da trama de lhe oferecer a própria existência em troca das joias que ela tanto ambicionou.

Rafael e Serena saem cambaleantes para o lado de fora da casa e se postam ao chão diante da multidão de personagens que acompanham o desfecho. Rafael, em *plongée*, primeiro plano, tem expressões de dor e faz força para dizer “Eu não quero ir agora, eu não posso ir, eu não quero ficar longe de você”, olhando para Serena. A troca derradeira de olhares nos é apresentada por um esquema que intercala *contra-plongées* em Serena (Figura 193) a *plongées* em Rafael (Figura 194). Não há trilha musical e a banda sonora se compõe apenas pelos diálogos entre os dois – em fisionomias agonizadas – e as chamadas que queimam a casa ao fundo, enquanto o casal tem profundas expressões de agonia (Figura 195). Às angústias de Rafael, Serena responde que compreendeu o “mistério” que cerca a vida dela, pois sempre sentira um sopro no coração que, segundo as falas da personagem, agora ela entendia ser porque “meu coração não suporta te perder”.

Diante de Rafael desfalecendo, Serena complementa dizendo “Eu voltei pra te esperar e ir com você, meu amor”, esboçando sorrisos afetuosos retribuídos por Rafael, apesar do estado agonizante. Quando Serena começa a falar do “mistério”, da “missão” à qual ela esteve incumbida, na trilha tem início o cântico *Aleluia Adorabile*, mesma inserção musical empregada quando da morte de Luna, no primeiro capítulo da novela (capítulo 4, item 4.1, vale a pena ler de novo!). A disposição da trilha em cântico suave aliada aos sorrisos dos personagens principais em meio ao caos, são fatores que auxiliam na conformação de uma experiência espectral que, em alguma medida, nos sinaliza

para um apaziguamento da questão, como se uma brecha de esperança saísse dos rostos do casal central. Eles se beijam depois de Serena ter declarado que eles vão ficar “juntos para sempre. Eu te amo”. Em primeiro plano, o beijo sela a união, marcada pela tragédia (Figura 196).



Figura 193: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay



Figura 194: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay



Figura 195: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay



Figura 196: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay



Figura 197: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay



Figura 198: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay



Figura 199: Instantes finais de Serena e Rafael/Globoplay



Figura 200: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay



Figura 201: Instantes finais de Serena e Rafael/  
Globoplay

Um breve plano aberto tem, ao fundo, a casa completamente em chamas e muitos personagens cercando o casal. Rafael perde as forças e cai de vez ao chão, seguido por Serena após sentir forte dor no peito. Serena dá um suspiro longo e cai ao lado do corpo de Rafael. O plano posterior é lateral e apresenta o desprendimento das almas dos dois personagens (Figuras 197 e 198), sob efeito sonoro que remete à ideia de ação mágica, como se ali de fato uma magia acontecesse – apesar de invisível aos olhos dos presentes. Os espíritos são figurados em tons suaves, descoloridos em relação aos corpos caídos, como se esfumaçados, de modo que a *picture* intenta expor gradações para situar-nos quanto aos seres materiais e os seres espirituais.

Em primeiro plano, olhares fixos direcionados à frente, os dois espíritos em nada se abalam com a proporção das chamas ao fundo (Figura 199). Rafael traz consigo as marcas do tiro, ensanguentado à região do peito. Lado a lado, os dois caminham e o plano aberto serve não apenas para ambientar a sequência e mostrar os sofrimentos dos que ficaram próximos aos dois mortos, mas também para deixar nítido que o casal, na condição de espírito, se move em direção oposta ao caos. Figurativamente, o caminhar

em direção à tela desponta como se Rafael e Serena estivessem seguindo para outro plano existencial, distante da matéria que os condenou à morte (Figura 200). À medida que avançam e mais próximos ficam da tela, mais esfumados se tornam (Figura 201), numa gradação que atinge o completo esbranquiçamento da imagem e simbolicamente configura a chegada do casal aos planos celestes, de mãos dadas.

As sequências seguintes começam em câmera elevada, com o casal chegando a uma gruta. Nela, estão diante de um lago que, sobre suas águas, emana a imagem de uma grande rosa – símbolo da telenovela em questão e do amor do casal. De mãos dadas, um em frente ao outro, ocupando a porção inferior esquerda do quadro visual, Rafael e Serena permanecem com o mesmo efeito esbranquiçado e a trilha sonora é a inserção instrumental da música “Uma vez mais”, de Ivo Pessoa. O plano americano os posiciona a se entreolhar e nos aproxima do casal (Figura 202). Aos poucos, eles deixam de conter o efeito visual esbranquiçado e assumem coloração padrão, com a mesma tonalidade que os caracterizava na vida terrena. “Eternidade” é o que pronunciam um ao outro, sorridentes em *close up*. Portanto, a *picture* se vale da transmutação de efeitos visuais para expressar a condição de nova vida dos personagens: não mais esbranquiçados quer dizer não mais se tratar de meras almas que deixam corpos materiais, mas sim de seres viventes, em outra dimensão, vivos sob outras lógicas.



Figura 202: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 203: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 204: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 205: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 206: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 207: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 208: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 209: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 210: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 211: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura 212: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay



Figura213: Serena e Rafael no plano espiritual e reencarnados/Globoplay

Uma sucessão de *close ups* nos rostos dos dois personagens, sorridentes (Figuras 203 e 204), é a abertura para novas alterações em cena. Agora, um efeito azulado permeia as laterais da tela enquanto a trilha, que até então era instrumental, começa a cantar “Voa a minha ave, voa sem parar/ viaja pra longe/te encontrarei em algum lugar”. À medida que a porção sonora nos conduzia à ideia de voo e liberdade, a dimensão visual tratava de apresentar Serena e Rafael assumindo novas feições humanas. A primeira a aparecer é a imagem de Luna, seguida por mutações em Rafael: são sucessivos *closes* e planos que vêm figurar as encarnações anteriores do casal principal que, pelo figurino, indicam a ambientação histórica dos personagens em diferentes épocas e pela atuação dos atores na troca de olhares, simbolizam um amor que transpôs as barreiras da temporalidade. Em vidas passadas, foram ciganos, escravos (Figura 205), camponeses, samurai e gueixa (Figura 206), freiras (Figura 207), gladiadores, imperadores... até que retomam as feições de Rafael e Serena, *closes* em primeiro plano (Figuras 208 e 209), voltam também os efeitos esbranquiçados em torno deles, os dois de mãos dadas, lado a lado, se fundem numa grande luminosidade (Figura 210) que gravita para o alto em direção a uma estrela, com a qual se fundem e, misturados, tornam-se uma única fonte de luz (Figuras 211 e 212). A imagem é gravada num livro que faz a transição para a cena seguinte da telenovela, quando há o lançamento de um livro intitulado “Alma Gêmea”, escrito por um dos personagens, para contar a história de amor de Rafael e Serena.

Transcorrida esta sequência, a trilha musical é a música “Uma vez mais”, novamente entoada por Ivo Pessoa. Uma câmera se movimenta lateralmente captando altos prédios, trazendo a inscrição “São Paulo – 2006” na tela como recurso a nos situar no espaço-tempo da narrativa. No parque do Ibirapuera, local bastante popular da cidade, algumas garotas brincam com uma bola que uma delas atira ao longe. Um garoto pega a bola e a entrega para a menina. “Quando eu te vi, meu mundo amanheceu/ Quando eu te vi, o sonho aconteceu”, canta a trilha enquanto, em primeiro plano, ela pergunta o nome do menino. Ao dizer “Rafael”, eles sorriem um para o outro e, juntos, segurando a bola (Figura 213), sacramentam o FIM da telenovela!

### **8.3. “As almas felizes e, de estarem juntas, se procuram” – o final em *Além do Tempo***

Nos capítulos anteriores, vimos que *Além do Tempo* passou por uma transposição temporal longa e conduziu os personagens, das vidas no século XIX, para novas vidas no século XXI a fim de resgatarem faltas praticadas no passado. As mortes de Livia e Felipe foram o demarcador desta transmutação espaço-temporal e abriram caminhos para as problemáticas do novo tempo, tais como as questões de ordem mediúnica vividas pelo personagem Mateus. Após muitos enfrentamentos, tensões contra Pedro e Melissa – que seguiram atormentando o casal de mocinhos nos dias atuais – Livia e Felipe puderam selar o amor que os uniu em vidas diferentes.

Os momentos finais de *Além do Tempo* trazem uma reunião entre todos os personagens celebrando, juntos, a consagração dos desfechos da trama. Reunidos para uma macarronada feita por Zilda (Nívea Maria), eles confraternizam uns com os outros, enquanto mestre Elias e seus dois anjos assistentes estão acompanhando ao encontro e recitando uma mensagem afetuosa com dizeres, entre outras questões, destacando a importância do perdão e do autoperdão, da consciência, da educação com os outros, da ausência da morte e da existência da eternidade, sintetizando que “fica permitido aos novos tempos dizer: eu te amo”.

As mensagens encerram a participação dos personagens da trama e, na sequência, Ariel e Elias caminham lado a lado e, virando-se para a câmera (Figura 214), também encerram suas participações na telenovela, tendo cumprido suas missões na Terra e desaparecendo sob efeito visual que os invisibiliza (Figura 215). Antes, porém, Ariel se volta à câmera e diz, com olhar direcionado à tela: “E sempre que precisarem, chamem por nós”, numa forma de quebra de expectativas ao direcionar um convite ao espectador.



Figura 214: Mestre e Ariel/Globoplay



Figura 215: Mestre e Ariel desaparecem/Globoplay

A partir daí, tem-se início o encontro entre Livia e Felipe, sozinhos, juntos, à beira de um penhasco. Um meio primeiro plano os enquadra de costas, avistando o horizonte, um ao lado do outro (Figura 216). Felipe está com uma jaqueta jeans e Livia com uma



blusa preta (roupas que nos fazem lembrar o mesmo figurino empregado quando da introdução da segunda fase da telenovela, no século atual). A trilha instrumental suave que passa a acompanhar a cena vem logo regada por uma mensagem na voz de mestre Elias. “É tempo de nascer, é tempo de morrer”, começamos a ouvir as palavras do mestre, sem que ele estivesse presente à cena. Felipe e Livia não parecem ouvir a mensagem, trata-se de um recurso estilístico da porção sonora que serve à vinculação com o espectador, direcionando-lhe as palavras ditas pelo mestre, como se figurasse uma instância superior, invisível, onipotente e detentora de saberes transcendentais a nos dar orientações. Simbolicamente, a voz assume a condição de uma divindade, de uma espécie de guia superior espiritual a coordenar os passos dos personagens. Para efeitos da narrativa, seria o que Bordwell (2009) afirma sobre narrativas autoconscientes, que chegam a interpelar o público.

Em seguida, há um *close up* nas mãos do casal (Figura 217) deixando evidente que eles, agora, estão unidos numa mesma sintonia, ligados um ao outro. Depois, é retomado o meio primeiro plano que, neste momento, mostra-os posicionando-se frente a frente, vistos lateralmente. Breve jogo de plano e contraplano traz o casal a se entreolhar (Figuras 218 e 219), em pré-anúncio ao *frame* seguinte: o beijo (Figura 220). “As almas felizes, e de estarem juntas, se procuram e quando se reencontram, é como amigos que voltam de uma longa viagem”, diz a mensagem de Elias enquanto o casal se beija, selando no composto imagem/texto a afetuosa relação entre aquelas duas “almas felizes” que se juntaram novamente depois dos impedimentos sofridos no século corrente e também nos enfrentamentos do século XIX.



Figura 216: Livia e Felipe juntos/Globoplay



Figura 217: Livia e Felipe de mãos dadas/Globoplay



Figura 218: Felipe olha para Livia/Globoplay



Figura 219: Livia olha para Felipe/Globoplay

Meio primeiro plano novamente traz o casal à tela, beijando-se enquanto a trilha suave permanece dividida com as palavras de Elias. No entanto, ocorre ainda um efeito sonoro como se um forte sopro de vento, que é o responsável por nos reconduzir ao século XIX – quando vemos uma imagem de Livia e Felipe se beijando à beira do penhasco (Figura 221). Eles, no mesmo lugar, unidos da mesma forma, selando um amor surgido no passado e somente consagrado no momento presente (no caso, referente ao ano de 2016). Os posicionamentos dos atores são os mesmos e a transição imagética entre passado e presente somente é figurada, além do efeito de sopro, pelas distinções de figurino (as roupas do século XIX, mais fechadas, com Felipe usando um casaco volumoso e Livia num vestido azul claro de mangas longas). A replicação quase idêntica de uma cena do tempo diegético passado da narrativa no presente final da trama fortalece a noção de idealização romântica entre os personagens principais, como se a dizer que, independentemente das atribulações, o amor permaneceu o mesmo, intocado ao longo dos séculos.

Enquanto eles se beijam, os efeitos sonoros vão se repetir por algumas outras vezes a fim de intercalar o casal no tempo presente e suas ocorrências que rememoram o tempo passado. Os planos continuam evidenciando-os da cintura para cima e a mensagem de Elias se encerra, ainda suavemente com voz mansa, dizendo: “Mas os adversários se reencontram para extinguirem os ódios que ficaram sem solução”. A ideia de extinção de ódios é uma ferramenta que auxilia a refletir quanto à própria composição narrativa da trama em questão: enquanto a porção verbal destaca a necessidade do fim das vinganças, a porção visual indica que ali estão apenas os bons sentimentos, o efetivo compartilhamento entre o bem e o amor romantizado. Ali, está toda a solução que fez extinguir o mal: o amor – algo que sacramenta a narrativa e referenda as marcas do gênero (o final feliz).



Figura 220: O beijo do casal/Globoplay



Figura 221: O beijo do casal, no passado/Globoplay

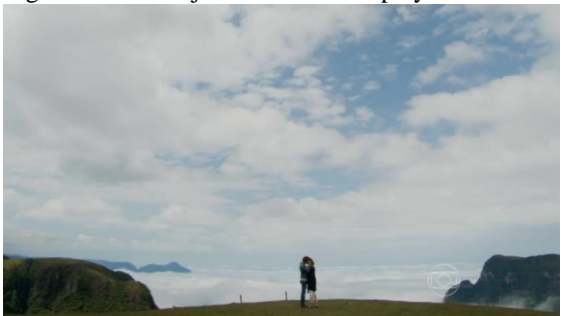


Figura 222: O beijo do casal/Globoplay



Figura 223: O beijo do casal, no passado/Globoplay

Encerradas as declarações de Elias, a banda sonora prossegue com a trilha instrumental suave e os planos de aproximação cedem lugar a planos de ambientação, tornando os personagens diminutos na porção visual, mas centralizados no quadro (Figura 222). Este *frame* é decisivo para figurar a segurança definitiva do casal, sem ameaças de outros personagens por perto que pudessem irromper para atrapalhar a união (posto que, ao final da primeira fase, à beira de um penhasco, quando se sentiam felizes, foram atacados por Pedro e morreram – vale a pena ler de novo: capítulo 4, item 4.3). Não há nada além de Livia, Felipe e a natureza testemunhando ao redor, algumas montanhas próximas e o céu azul com nuvens brancas. O efeito sonoro do sopro ressurge para novamente nos levar ao passado e a aparição do casal também é similar à vida presente, posicionados centralmente no quadro imagético (à diferença que, no passado, havia um cavalo perto deles – figura 223). Passado e presente se mesclam no composto imagem/texto para simbolizar a transmutação das almas em vidas distintas, para dar a ver a permanência do amor “além do tempo” que, mesmo em contraponto a dificuldades, é capaz de vencer.



Figura 224: Frame final de *Além do Tempo*, com inscrição “Voz Chico Xavier”/Globoplay

A câmera, aos poucos, procede num singelo movimento de *zoom out*, distanciando-se ainda mais do casal e também efetuando um sutil movimento *tilt* para cima de modo a destacar a inserção da palavra “FIM”, acompanhada de uma mensagem na voz de Chico Xavier, logo depois começando a se apresentarem os créditos finais em tela e, por fim, a logo da telenovela indicando em geradores de caracteres “Voz Chico Xavier” (Figura 224), o que confere uma associação da trama com personalidades e sentidos diretamente atrelados ao espiritismo.

#### 8.4. A construção do tema na tessitura imagem/texto do melodrama

##### 8.4.1. A imaginação melodramática e a consagração do amor romântico

Nestas telenovelas, a espiritualidade se coloca à disposição do melodrama para arquitetar a consagração de um amor idealizado, romântico e duradouro, “um amor mais forte que o tempo, um amor maior até que a própria morte”, como enunciava a chamada de estreia de *Alma Gêmea*. Nos debates da tragédia grega, por exemplo, há a fixação por se atingir um final, algo que se conforma como uma necessidade estética destes textos. O melodrama tem outras conotações para trabalhar seus enredos, pois “A imaginação melodramática, por outro lado, não admite fim. Subverte o mundo do bom gosto e das regras estabelecidas com as histórias mais improváveis cuja única promessa é o amor ilimitado”<sup>87</sup> (HERLINGHAUS, 2002, p. 14). Amparado na noção de conquista desse

---

<sup>87</sup> Do original: “La imaginación melodramática, en cambio, no admite un final. Subvierte el mundo del buen gusto y de las reglas establecidas con las historias más inverosímiles cuya única promesa es el amor sin límite”.

“amor sem limite”, o melodrama se permite adaptações, rearranjos estilísticos e quebras de padronizações para atingir tal feito e, nas telenovelas espíritas, a adoção do plano espiritual sinalizou para esta dinâmica em que a consagração do amor romântico permanece como instância central e alvo a ser conquistado – a todo custo. Nem mesmo a morte é capaz de, nestes melodramas com teor espiritualista, impedir a sagrada condição de vivência do pleno amor. Nestes melodramas ficcionais, o conflito do amor é um problema espiritual, e não somente de ordem carnal, simbolicamente posicionando o justicamento – típico do melodrama clássico – em esferas transcendentais. A superação, as alianças de afeto, os encontros são de alçada que vai além da humanidade na busca pelo final romantizado.

No entanto, não se trata necessariamente de uma regra que o melodrama ofereça um final feliz aos personagens (HERLINGHAUS, 2002), mas nos casos estudados – ao menos para os personagens principais que integram o casal de mocinhos – a felicidade é o ponto de chegada das narrativas. Estas conclusões de plena felicitação dos protagonistas dizem das acomodações vividas pelo gênero telenovela ao longo das décadas no Brasil, organizando-se para oferecer como uma das principais expectativas a consagração do amor.

Há, no entanto, gradações para a representação visual do amor concretizado nestas telenovelas: de um amor efetivamente sagrado e celestial, quase divino, *A Viagem* consagra a união numa esfera imaterial, enquanto *Alma Gêmea* adota um final em que os personagens vivenciam o amor sagrado numa esfera espiritual, mas retornam à Terra para sacramentá-lo na matéria, numa nova reencarnação; já *Além do Tempo* ceta a duradoura união entre o casal romântico somente no âmbito terreno, numa expressão mundana do amor vivido pelos dois. Entre o amor absolutamente sagrado transcendental de *A Viagem* e o amor totalmente mundano de *Além do Tempo*, passando pelos dois níveis – o sagrado e o profano – em *Alma Gêmea*, as telenovelas espíritas transitam historicamente de modo a evidenciar que as primeiras incursões na temática, como a desbravar um campo, adotaram procedimentos que mais o aproximam da noção celestial que, de maneira genérica, pode vincular-se ao imaginário de diferentes religiões e crenças. Com o passar do tempo, mas ainda em fase de amadurecimento quanto à abordagem temática, a telenovela pôde investir em atualizações que replicaram o amor sagrado, mas também inseriram uma ruptura ao readequá-lo ao plano material. Por fim, já pavimentado um longo percurso temático, nos anos 2010 a telenovela espírita é capaz de consagrar o amor

romântico plenamente na esfera humana, sem se valer de figurações espiritualistas, mas adotando recursos estilísticos como a montagem para figurar os sentidos de espiritualidade e romantismo.

#### 8.4.2. Novas concepções para a morte à serviço do “felizes para sempre”

As mortes dos personagens centrais, todos os três casais das telenovelas analisadas caracterizados pela doçura, brandura, cordialidade e serenidade nos atos, poderiam provocar sentimentos de revolta ou injustiça no âmbito da espectralidade. Contudo, o destino trágico dos corpos em *A Viagem*, *Alma Gêmea* e *Além do Tempo* pode remeter ao papel de santificação dos protagonistas destas telenovelas, o que se aproximaria ao imaginário cristão de redenção humana e transcendência. “Um corpo que deve ser negado na medida em que é veículo do pecado e, paradoxalmente, um corpo que deve ser proclamado na medida em que é condição de santidade.”<sup>88</sup> (REGUILLO, 2002, p. 88). Nos casos de *A Viagem* e *Alma Gêmea*, os corpos humanos são “negados” para dar lugar à condição celestial dos espíritos – na primeira telenovela, a negação absoluta e a consagração do amor dos espíritos, tal qual as narrativas religiosas das biografias de santos e santas que, em martírio na carne, pagam com o próprio corpo para ascender ao celestial; na segunda telenovela, no entanto, o duplo movimento de abandono dos corpos humanos materiais, distanciando-se das mazelas mundanas, mas o retorno numa reencarnação que finalizava a trama. Já em *Além do Tempo* o esquema estilístico de equiparar vida presente e vida passada reforça que os corpos se submetem ao exercício mundano das provações, tendo que efetivamente experienciar seu amor no âmbito da matéria, enfrentando os desafios e instaurando-se na cotidianidade social.

Os *closes ups* nas mãos, por exemplo, em todas as três telenovelas figuram simbolicamente a união eternizada e trazida à cena por primeiros planos como forma de nos enredar nas tramas. Além do contato pelas mãos, as trocas de olhares, os sorrisos, a interação face a face que demonstram a afinidade entre os casais e a confirmação de que suas atuações se postam a selar o amor romantizado. “Falar de melodrama pressupõe traços de excesso, hipérbole, close-up, espetacularidade, situados nos modos de

---

<sup>88</sup> Do original: “Un cuerpo que debe ser negado en tanto es el vehículo del pecado y, paradójicamente, un cuerpo que debe ser proclamado en tanto es condición de santidad”.

enunciação, nos planos retórico e temático.”<sup>89</sup> (MAZZIOTTI, 2002, p. 125). Todos os aspectos da performance, nestes eventos, servem ao propósito de demarcar o traço definidor do gênero telenovela brasileira, com o carimbo do final feliz que, como afirma Martín-Barbero (1992, p. 48): “O final feliz aproxima o melodrama do conto de fadas”<sup>90</sup>.

Ao atingir o ponto derradeiro das tramas, os personagens experimentam a consagração do amor romântico que, de maneira simbólica, se configura também como a redenção ao amor celestial. Reunidos em nome do amor, permitem a conciliação do amor melodramático com o amor onírico do transcendental, como se numa espécie de redenção do melodrama ao amor divino. “Um amor que está ligado ao sofrimento e ao sentimento de culpa. É essa ambivalência extrema que sustenta o modo narrativo melodramático: o sofrimento que se erotiza, o desejo que está ligado ao auto-sacrifício, a morte que promete a salvação”<sup>91</sup> (OTT, 2002, p. 255 – *grifos da autora*). Para Ott (2002, p. 256), a vida de Jesus Cristo, com suas chagas, penitências e exemplificações de vivência social, conformam uma cultura performática que criou fortes reverberações no imaginário melodramático: do nascimento ao calvário, a história de Cristo não só povoa as diferentes interpretações religiosas sobre o mártir, como também balizam concepções morais e julgamentos éticos que penetram em distintos lugares – dentre os quais a matriz melodramática e sua afeição por representações do sofrer e do punir-se para, finalmente, merecer gozos e amores eternizados no âmbito espiritual.

#### **8.4.3. Quadro-síntese: recursos estilísticos na figuração do tema do espiritismo**

Por fim, tem-se abaixo o quadro-síntese do último capítulo analítico desta tese, obedecendo à mesma lógica empregada nos capítulos anteriores e traçando uma proposta geral das investigações feitas nas telenovelas espíritas.

#### **QUADRO 8 – Prevalência de recursos estilísticos e sua contribuição para a configuração da temática do espiritismo: consagração do amor romântico**

---

<sup>89</sup> Do original: “Hablar de melodrama presupone rasgos de exceso, hipérbole, primeros planos, espectacularidad, ubicados en los modos de enunciación, en los niveles retóricos y temáticos”.

<sup>90</sup> Do original: “El final feliz acerca el melodrama al cuento de hadas”.

<sup>91</sup> Do original: “Un amor que se vincula con el sufrimiento y el sentirse culpable. Es esta extrema ambivalencia que fundamenta el *modo narrativo melodramático*: el sufrimiento que se erotiza, el deseo que se vincula con el autosacrificio, la muerte que promete salvación”.

<b>EVENTO NARRATIVO: CONSAGRAÇÃO DO AMOR ROMÂNTICO</b>				
<b>RECURSOS DE ESTILO</b>	<b>A VIAGEM</b>	<b>ALMA GÊMEA</b>	<b>ALÉM DO TEMPO</b>	<b>CONTRIBUIÇÕES À TEMÁTICA DO ESPIRITISMO</b>
CENÁRIOS	Gruta – caverna	(1) Casa (2) Gruta – caverna (3) Parque	Penhasco	Ambientes naturais (natureza testemunha do amor). Intimista
OBJETOS CÊNICOS	Pedras e rochas	(1) Incêndio, escadaria (2) Lago, pedras, rochas (3) Lago, grama, bola	Gramma, céu, cavalo, montanhas	Espiritualidade atrelada a elementos naturais
ATUAÇÃO DOS ATORES	Mãos dadas. Beijos. Sorrisos.	Mãos dadas. Beijos. Sorrisos.	Mãos dadas. Beijos. Sorrisos.	Afetos consumados na espiritualidade ou na vida terrena
DIÁLOGOS	Silêncios	Silêncios	Silêncios	Amor fala por si
ILUMINAÇÃO	Ambiente iluminado (interno)	Ambiente claro (interno/externo)	Ambiente iluminado (externo)	Luz natural para selar amor espiritual
ENQUADRAMENTOS	Planos abertos e gerais; primeiros planos	Planos abertos e gerais; primeiros planos	Planos abertos e gerais; primeiros planos	Da generalidade do espaço à intimidade dos afetos
MOVIMENTOS DE CÂMERA	Movimentos suaves	Movimentos suaves	Movimentos suaves	Serenidade das transições cênicas
EFEITOS	Esbranquiçado		*Montagem	Espírito como entidade visualmente



VISUAIS		Esbranquiçado (*montagem)		demarcada/ Montagem demarca vidas distintas
TRILHA SONORA	Mensagem extradieética	Trilha musical	Mensagem extradieética (Chico Xavier)	Vinculação direta a espiritismo ou espiritualidade
FIGURINOS	Roupas brancas	Roupas variadas (coerente a cada vida)	Roupas variadas (coerente a cada vida)	Plenitude espiritual; existências distintas

Fonte: Elaborado pelo autor

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### *Do espetáculo televisual didatista à cotidianização da espiritualidade*

*Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Midubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável.*

*João Guimarães Rosa - Grande Sertão veredas, p. 16*

A proposta de investigação que orientou este trabalho de doutorado teve como pergunta de pesquisa a seguinte questão: *Como o emprego de recursos estilísticos que constroem o composto imagem/texto em telenovelas espíritas colabora para a configuração do tema do espiritismo?* A partir desta questão, procedemos ao percurso metodológico que, amparado na televisualidade e operacionalizado pelo estilo televisivo, nos fez atentar para as categorias analíticas que tratavam da morte dos protagonistas, da figuração da espiritualidade e planos espirituais, das identidades espirituais, dos sentidos em torno de Deus e da consagração do amor romântico nas obras ficcionais.

As análises da televisualidade nos permitiram considerar que os recursos estilísticos empregados nestas telenovelas serviram ao propósito significativo de oferecer uma espécie de *referendo e atualização do imaginário espírita em aliança a preceitos cristãos generalizantes*, o que indica um percurso na teledramaturgia nos últimos trinta anos de produção ficcional em torno de adaptações, rearranjos, recombinações e inovações para estabelecer fluxos comunicacionais capazes de dialogar com os amplos públicos da telenovela brasileira e suas variadas camadas de religiosidades.

Num processo que acompanha a própria modernização da telenovela brasileira, em suas dimensões narrativa e estética, as telenovelas espíritas se viram modernizadas, impulsionadas por novas tecnologias e artefatos audiovisuais, com o emprego de distintas técnicas e recursos estilísticos para figurar a temática do espiritismo desde os anos 1990. Nesse sentido, é destaque a centralidade que assuntos como Deus, morte, reencarnação, vida espiritual, mediunidade e imortalidade foram tratados nestas ficções e tiveram caminhos particulares de abordagens na construção televisual – conforme delineado em todos os capítulos analíticos anteriores.

. No caso destas tramas, as análises demonstraram que o conflito de amor, mais que um problema social – diferenças de classe, preconceitos – é um problema espiritual que demanda desdobramentos transcendentais para acomodar as expectativas de gênero. Servindo ao melodrama folhetinesco e aos preceitos basilares da arquitetura da telenovela, os princípios tangentes ao espiritismo que emergiram destas tramas em diferentes décadas demonstraram as reelaborações processadas pelo folhetim brasileiro quando o tema espiritualista dominava algumas das narrativas.

Em *live* no Instagram, Solange Castro Neves, coautora de *A Viagem*, deu a seguinte declaração para argumentar sobre possíveis causas para o sucesso de novelas espíritas na televisão nacional:

Quando o ser humano, independente de suas crenças religiosas, está numa situação limite, frente ao desconhecido, à morte, à dor, às perdas, os grandes obstáculos da vida, ele vai em busca de respostas para acalantar sua alma, ele vai em busca mesmo de respostas que possam acalantar sua alma. Eu acho que é aí que as novelas espíritas entraram com tudo, elas explicam mais, elas dão explicações, a morte não existe, então a pessoa que ela perdeu continua vivendo na outra vida, a morte é apenas uma passagem, acalma o coração, quando a pessoa que tá muito doente, acredita que não é o fim, ‘nossa, estou no fim, e agora? Não, sabe que a vida continua, aquilo é só uma troca de roupagem, o corpo fica e a alma vai.<sup>92</sup>

Com estas constatações, entendemos que há uma modernização nas figurações da temática do espiritismo sem, contudo, haver uma atualização ou ruptura com os modelos melodramáticos clássicos. O foco na história de amor prevalece como artifício central, valendo-se dos princípios espiritualistas para abarcar novas possibilidades narrativas. Amparadas numa imaginação melodramática e nos arquétipos e moldes clássicos da estrutura narrativa do melodrama, as telenovelas espíritas se valem dos recursos estilísticos e das inovações na organização do composto imagem/texto para evidenciar avanços culturais no que diz respeito a questões espiritualistas fortes no seio social. A possibilidade de narrar e re-narrar aspectos de crenças espiritualistas a partir do composto imagem/texto de telenovelas faz com que o intercâmbio entre as crenças seja adensado à medida que ganham novas roupagens nos melodramas de TV. Se nas primeiras décadas, o composto imagem/texto revelou pelo estilo que o tema do espiritualismo esteve amparado na dimensão visual didática, com o passar do tempo as adaptações e rupturas

---

<sup>92</sup> Declaração dada por Solange Castro Neves em *live* no Instagram ao perfil Bonfim, em 12 de fevereiro de 2021.

estilísticas comprovam que a narrativa melodramática assumiu uma esfera de *cotidianização do universo espiritual*, propondo alocar o tema ao âmbito do ambiente familiar, do tempo vivido no dia a dia.

Chegar aos anos 2010 com a inserção do espiritualismo ao nível da cotidianidade social é inferir que o tema vem sendo dotado de bases socioculturais que o permitem tal abordagem, como se a nos dizer que tratar de espiritualidade não mais se reserva a apenas figurações de reuniões mediúnicas – tensas e demarcadas por ritualísticas próprias –, mas sim a uma espécie de pulverização da temática no seio social, permitindo-se abordar mediunidade, por exemplo, sem que seja relegada a somente evidenciar atuações espirituais em sessões mediúnicas. A nosso ver, a adoção de distintos modos de narrar e re-narrar o tema da espiritualidade e suas complexidades reflete a secularização heterogênea que nos caracteriza enquanto sociedade demarcada por dinâmicas próprias, bastante únicas no que diz respeito a vivência do religioso, a experiência do sagrado e ao espaço dedicado ao transcendental na realidade latino-americana (PARKER, 1993).

Dotado o espectador de competências culturais para dialogar com as bases postas em cena sobre espiritualismo, esta análise televisual do melodramático mostra que, de uma visão folclorizada e didatista apresentada fortemente nas telenovelas *A Viagem* e *Alma Gêmea* até a chegada a uma perspectiva mundanizada, modernizada e ambientada na cotidianidade da dimensão espiritual – como foi visto em *Além do Tempo* – as concepções quanto à espiritualidade nas telenovelas tiveram, década após década, significativas transformações que nos são trazidas à baila pelo estilo televisivo. A partir do uso de esquemas estilísticos, através da replicação de preceitos audiovisuais, vimos que *A Viagem* descortinou um universo temático, replicado em *Alma Gêmea* com algumas possibilidades de atualização e inovação, mas efetivamente consolidado e inovado em *Além do Tempo*.

Este trabalho, portanto, não pretendeu se estruturar como um manual para validar ou refutar as interpretações e sentidos circulantes no quesito religioso sobre as telenovelas. Tampouco pretendeu desconsiderar a importante definição de sentidos adotada por críticos e pela audiência em geral ao se tratar das obras: identificadas como “novelas espíritas”, vimos analisando a televisualidade das tramas e concebendo aspectos que ora mais se aproximam de preceitos espíritas, ora se revelam questões de ordem espiritualista mais ampla e não exclusivista a uma forma específica de religiosidade. Denominadas como “espíritas”, estas telenovelas em muito são devedoras

a contribuições do imaginário judaico-cristão que paira sobre a sociedade latina e, sensivelmente, a brasileira. As combinatórias de imagem e som dentro dos enredos melodramáticos reforçaram a sedimentação da televisualidade em voga nos elementos de cunho religioso que transitam pelo complexo emaranhado de sentidos quanto a espiritualismo e principalmente vida após a morte que se enfrentam, dialogam, tensionam e se retroalimentam no universo cultural brasileiro. Se, de fato, podemos compactuar com a ideia de que o melodrama é uma espécie de ressacralização do mundo (BROOKS, 1995), as telenovelas espíritas se amparam nos imaginários religiosos para concretizar uma *dupla ressacralização*: além da moral oculta do melodrama, atualizado nas anacronias da modernidade, a moral religiosa judaico-cristã como aporte para conceber narrativas que dialogam com a generalidade espiritualista da sociedade brasileira, apesar de traços tendentes a uma vinculação ao espiritismo. A transversalidade da temática espiritualista nestas telenovelas nos fez atentar para os caminhos percorridos pelo assunto a partir do composto imagem/texto, o que significa refletir o quanto a dimensão temática se alterou a partir das inovações e possibilidades estilísticas, congregando esquemas dramáticos com a cultura popular. Os usos sociais da telenovela não podem ser pensados sem considerar o papel da matriz cultural religiosa como, se não a mais enraizada em nossa história, ao menos uma das mais duradouras, penetrantes e condicionantes dos modos de ver, agir e ser sujeito.

Esta tese assume a heterogeneidade como epistemologia e, por isso, pensar os sincretismos<sup>93</sup> religiosos não é categorizar religiões, mas aqui é identificar aspectos de expressão da religiosidade popular por meio de um produto notadamente popular – a telenovela. A ideia de mestiçagens para refletir quanto ao papel do religioso no processo comunicativo das telenovelas nos vem como fator de relevância por compactuarmos com a noção de que “a religiosidade popular constitui uma das formas básicas pelas quais os

---

<sup>93</sup> A noção de sincretismos religiosos é bastante debatida entre diversos autores, como Bittencourt Filho (2003), por exemplo. Para este autor, o sincretismo da religiosidade brasileira tece uma “cristandade terceiro-mundista”, visão que não nos interessa aqui aprofundar, mas com a qual não compactuamos por se erigir numa ideia divisionista entre países de Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo que, a nosso ver, já não expressam a complexa realidade sociocultural de nações latinas. No entanto, a visão do autor para o rearranjo individual e autônomo dos sujeitos perante as crenças religiosas nos parece viável para debater o caráter sincrético das religiões no país.

setores populares tornam inteligíveis suas condições de existência”<sup>94</sup> (SUNKEL, 2016, p. 47).

A tese que defendemos, em síntese, é a de uma *televisualidade espiritualista de caráter nacional*, quer seja, antes de dialogar explicitamente com uma ou outra religião, as telenovelas espíritas tangenciam princípios do imaginário cristão em sua pluralidade e complexidade constitutiva para delinear arquétipos melodramáticos e permitir que as narrativas ficcionais se beneficiem do amplo espectro religioso brasileiro, ainda que procedam a investimentos que as aproximem explicitamente dos princípios do espiritismo por diversas ocasiões. Na orquestração desta televisualidade, não só uma *estética melodramático-espiritualista*, mas principalmente uma *espetacularização televisual do espiritualismo atualizável* adaptando-se a novas possibilidades de expressão de crenças e expectativas sobre a articulação entre melodrama e princípios religiosos.

Em tempos de fundamentalismos religiosos exacerbados, valer-se do melodrama e da produção ficcional para entender os rumos tomados pela sociedade brasileira, suas tendências de consumo audiovisual e suas expectativas ajudam a vislumbrar um caminho que destaca comunicação, política, cultura, religião e história como mediações no jogo imbricado, conflituoso e tenso das realidades latinas. Se o trabalho desenvolvido pretendeu fortalecer o debate do campo comunicacional e superar dualismos sobre os objetos da comunicação e também das teorias e métodos empregados no campo, considero que outro item de superação foi trazer ao centro do estudo um tema com suas dificuldades e resistências, que são as espiritualidades/religiosidades, fortemente associadas ao espiritismo.

Nessa toada, vale pensar quais caminhos podemos esperar para as figurações de imaginários religiosos na ficção nacional daqui em diante. Nos últimos anos, foi a novelista Elizabeth Jhin quem centralizou em torno de si as principais produções listadas como “novelas espíritas” e, recentemente, a autora foi dispensada pela TV Globo. Haverá espaço entre novos e novas novelistas para a abordagem do espiritualismo como mote central para a condução de melodramas folhetinescos? Além disso, o estudo desta tese

---

<sup>94</sup> Sunkel (2016) estabeleceu categorias quanto ao popular nos jornais impressos que investigou no Chile e classificou o popular em: representado, não-representado e reprimido. A religiosidade popular, ao lado de festividades populares, romarias, cosmovisão mágica da realidade, medicina popular, seriam agentes não-representados nesta imprensa. Do original: “la religiosidad popular constituye una de las formas básicas a través de la cual los sectores populares hacen inteligible sus condiciones de existencia”.

também nos leva a pensar o quanto as telenovelas em geral podem estar imbuídas de uma *televisualidade espiritualista* sem serem, por isso, chamadas de novelas espíritas. Com essa provocação, questiono as proporções que o debate espiritualista pode ter aventado em tramas que o adotam de maneira pulverizada e não centralizada como nestas aqui investigadas. Haverá traços deste “espiritismo de TV” que emergiu com *A Viagem*, avançou com *Alma Gêmea* e se consolidou e atualizou com *Além do Tempo* em novas produções ficcionais e como eles seriam alocados em produtos que não nascem já com a etiqueta de “novelas espíritas”? E mais: como pensar as lógicas de recepção destas produções no cenário cultural brasileiro? E no que diz respeito às demandas do mercado internacional, como tais produções são etiquetadas, consumidas, apropriadas e circuladas em outros ambientes culturais onde não se tem a evidência sociocultural que o espiritismo alcançou no contexto brasileiro? Como são vendidas ao mercado internacional as novelas espíritas e como são consumidas em outros países?

Outro tópico proeminente a se considerar é o espaço que outras expressões de religiosidade têm assumido na ficção nacional e o que tais movimentos dizem da complexa rede de espiritualidades em jogo no tecido social brasileiro e seus modos de serem comunicados pela dramaturgia. Já é de notória relevância a produção ficcional da RecordTV com as chamadas “novelas bíblicas”, iniciadas com o estrondoso sucesso *Os Dez Mandamentos* e sucedida por tramas como *A Terra Prometida*, *O Rico e Lázaro*, *Apocalipse*, *José do Egito*, *Jesus*, *Gênesis* e *Reis*, além das minisséries bíblicas *A História de Ester*, *Sansão e Dalila*, *Rei Davi*, *Jezabel*, *A Bíblia*, *Milagres de Jesus* e *Lia*. Quais espiritualidades, crenças, imaginários e valores estão postos em cena por tais produções e em que medida suas lógicas de produção podem se aproximar e/ou se distanciar do instrumental adotado nas telenovelas espíritas? É dentro desse contexto que também a própria TV Globo pretende investir em tramas voltadas ao público evangélico, projetando o crescimento deste grupo religioso ao longo dos últimos e dos próximos anos. O primeiro passo em direção a esta mirada é a telenovela *Vai na fé*, de Rosane Svartman, com previsão de estreia na faixa das 19 horas e centralizada numa personagem evangélica, “mulher cristã, muito apegada à fé e aos ensinamentos do pastor”<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Disponível em <https://f5.folha.uol.com.br/columnistas/cristina-padiglione/2022/05/crescimento-do-brasil-evangelico-entra-no-radar-da-globo.shtml>. Acesso em 12 ago. 2022.

Por fim e não menos importante, parece fundamental pensar nas novas lógicas de produção, circulação e consumo do audiovisual e da telenovela brasileira. Em tempos de *streaming*, a reinvenção destas produções é um caminho inquestionável e não há maneiras de imaginar a continuidade e vitalização do gênero sem a presença dos debates socialmente circulantes, que desencadeiam paixões, pulsões, mobilizam os sujeitos e provocam o tão esperado burburinho. Abordar religiosidades, espiritualidades e crenças transcendentais, como vimos, é um destes caminhos que, sempre que empregado, gerou bons resultados e potencializou conversas necessárias sobre as temáticas espiritualistas. No caso das telenovelas espíritas, ainda hoje elas têm encontrado outras formas de existência e circulação, mantendo-se frequentemente em pauta através da circularidade de *memes* que reposicionam algumas destas telenovelas para o centro do humor – como o caso de *A Viagem*<sup>96</sup> e *Alma Gêmea*<sup>97</sup>. Nesse sentido, há uma sensível reorientação dos usos e apropriações culturais das obras, posto que tramas consideradas difíceis e com temática intensa (como morte e espiritualidade) acabam por agora evocar sentidos cômicos com montagens, *gifs* e imagens de Alexandre, de *A Viagem*, ou Débora e Cristina, de *Alma Gêmea*. À telenovela espírita, em tempos de redes sociais, caberia se readequar para explorar do humor como forma de tornar palatável o debate? Seria este o novo e próximo estágio vivido pelas novelas espíritas?



---

<sup>96</sup> Sobre a circulação de memes da novela *A Viagem*, ver o link: <https://correiodoestado.com.br/correio-b/personagem-de-a-viagem-faz-sucesso-com-memes-na-internet/380803>. Acesso em 25 ago. 2022

<sup>97</sup> Sobre a circulação de memes da novela *Alma Gêmea*, conferir o link a seguir: <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-162286/>. Acesso em 25 ago. 2022.





Figuras 225 -229: Memes com personagens de A Viagem e Alma Gêmea/Reprodução internet

Para o futuro das telenovelas, e das telenovelas espíritas em particular (caso a elas haja um futuro a se vislumbrar), penso que assumir a etiqueta da religiosidade como mote de melodramas não seja um entrave, mas sim uma ferramenta de convite a uma audiência cada vez mais conectada e interessada em ver-se na tela com suas crenças, imaginários e espiritualidades – ainda que tal movimento signifique adaptações, negociações, tensões, enfrentamentos e instauração de dissensos.

\*\*\*\*\*

\_ Pai, quando o senhor tiver dinheiro, compra uma televisão igual aquela?

Eu ficava da porta da cozinha lá de casa olhando e apontando para a sala da vizinha, porque na casa dela tinha uma televisão colorida e lá em casa a televisão ainda era preto e branco. Então eu via um mundo diferente dentro de casa: via *Chaves* sem saber

a cor do suco de tamarindo com sabor de groselha, mas que era de limão; não via bem as formas dos personagens ou os brinquedos no orfanato de *Chiquititas*. A TV, além de faltar cor, chiava bastante se não fosse colocada na Globo, razão pela qual via mais as novelas do *plim plim* do que os desenhos da Cultura (sequer pegava) ou do SBT naquele tempo.

Para resolver em partes o problema, meu pai criava uma saída que me encantava: ele fazia a nossa própria televisão. Com uma caixa de sapatos, um cabo de vassoura partido ao meio e algumas folhas recortadas de revista ou desenhadas a mão, ele montava uma “programação” super colorida que ia passando na “nossa TV” caseira enquanto ele inventava as histórias.

Até que, um dia, meu pai subiu o morro lá de casa com uma televisão nos braços. Chegou da rua e fez uma alta dívida para atender meu pedido. E a partir daí o mundo ganhou cores que eu não sonhava existir na tela, assumiu formas que não me pareciam possíveis de encontrar. A televisão chegou e pouco depois a antena parabólica, para sintonizar mais canais, e meu pai cumpriu a promessa de que veríamos ao último capítulo de *A Usurpadora* em cores. E as cores não pararam mais, as histórias não pararam mais de me fascinar e me prender diante da TV.

Eu contei com duas parcerias gigantescas nessa coisa de gostar de telenovelas: minha vó e meu pai. Minha vó teve a “culpa” por me introduzir nessa vida quando foi passar uns dias lá em casa e, por querer ver novelas e não desenhos, me convenceu de que *Maria do Bairro* era uma atração imperdível. Antes eu até já tinha visto uma ou outra novela, mas a partir desta eu entendi que novela era pra ser acompanhada tal qual minha vó fazia: torcendo, aconselhando personagens, brigando, amando, se revoltando com finais e dizendo que nunca mais veria uma outra novela até que chegava na segunda-feira seguinte e estava presa à nova trama. Ao lado dela, eu acompanhei inúmeras novelas: *Rosalinda* após a escola; *Anjo Mau*, *O Cravo e a Rosa* e *Corpo Dourado* sem perdermos um único capítulo no “Vale a Pena Ver de Novo”; *Alma Gêmea* para ela celebrar as rosas; além das tantas do SBT, como *Marisol*, *Pícara Sonhadora*, *Canavial de Paixões*, *Pérola Negra* e a preferida dela: *Esmeralda*.

E a outra parceria que tive para acompanhar novela foi meu pai. Com ele, eu entrei de cabeça no mundo das novelas porque ele estava disposto a acompanhar junto, queria saber detalhes, via programas de fofoca só para garimpar mais informações sobre as

tramas pra nós dois, caçava revista de TV para me chegar com alguma novidade bombástica dos enredos e nos tornarmos cúmplices de segredos e tramoias das ficções.

Víamos muitas novelas juntos, mas também gostávamos de rever obras antigas de sucesso. E foi o que decidimos fazer com *A Viagem*, quando mais uma vez o canal Viva decidiu pela reprise ao final de 2020. Quando *A Viagem* chegou ao fim, era 2 de julho de 2021. Acompanhamos a história com afinco desde o (re)começo, mas, no mesmo horário do último capítulo, havia uma partida da Eurocopa pelas quartas de final. Dividido, meu pai preferiu ver o final da novela e então assistimos juntos à conclusão da trama de Diná, Otávio e Alexandre. Era já mais do que conhecido de nós dois o final, mas rever juntos até o fim tinha não só o simbolismo do que a novela significava, mas agora representava também meu olhar de estudos sobre o objeto, o que visivelmente orgulhava meu pai – que acompanhou comigo todos os eventos narrativos desta tese e deu pitacos que aparecem nestas páginas.

Vendo até o fim *A Viagem*, fechávamos um ciclo, mais uma vez, juntos. Meu pai sempre assistiu novelas comigo, desde pequeno. Não tenho recordação de assistir a qualquer novela sem que ele acompanhasse, opinasse e sentisse tudo aquilo que o melodrama pudesse oferecer. Por vezes eu pensava que o hábito era só para me agradar, mas depois me lembrava dos relatos dele sobre a roça e os outros tempos quando iam pra janela de uma casa vizinha (vizinha modo de dizer, pois andavam muito até chegar lá) pra ver novela, até se mudar pra cidade e me dizer que *A gata comeu* foi a primeira novela que ele viu colorida, já morando na cidade. Desde então, viu várias e, comigo, vimos dezenas delas.

Ele achava divertido ver a Gaivota tomando uma cachacinha pra afogar as mágoas; cantava desajeitado o tema de abertura de *Maria do Bairro*; se revoltou com o final do Antônio Fagundes em *O rei do gado*; me buscava rápido na escola a tempo de vermos *O cravo e a rosa*; por vezes vivemos o dilema de ver duas novelas ao mesmo tempo, no SBT e na Globo, trocando de uma pra outra na hora dos intervalos – foi assim, por exemplo, com *Mulheres Apaixonadas* e *Canavial de Paixões*, e *O Clone* e *Marisol* –; ficou ansioso pelo final de *Alma Gêmea*, novela que pude ver ele e minha avó conversando algumas vezes sobre o quanto gostavam (ela, pelas flores; ele, pela pensão da Divina); se surpreendeu com *Xica da Silva* e *Pantanal* no SBT, tramas que eu via pela primeira vez, mas ele já as conhecia e acompanhava sem dar *spoilers*; criou com meu

irmão mais novo o hábito de ver as novelas da tarde do SBT e me contarem por telefone todos os dias, diariamente, um resumo dos capítulos enquanto eu andava pela reta da UFV nos idos de 2010, geralmente sentindo uma saudade imensa deles, e assim me narraram *Maria do Bairro*, *Esmeralda*, *Pérola Negra*, *A Usurpadora* e algumas outras (todas elas, já conhecidas por mim e meu pai, mas vistas pela primeira vez pelo meu irmão, o que o fez ter também um laço afetoso o ligando ao meu pai através das novelas).

Meu pai viu e não cansou de rever *O cravo e a rosa* até maratonando no Viva, quando a tecnologia já nos permitia ver de outra forma as tramas; até chegarmos ao *streaming* e decidirmos ver na hora que bem entendêssemos: começamos com *A Favorita* por ser a primeira lançada no serviço Globoplay e revimos inteira a trama de beijinho doce e meu pai sempre zombando dos nomes do Coppola e do Dodi, com uma raiva velada pela Flora e adorando a trama da vila operária; depois, fomos para *O Bem Amado*, escolha dele quando o catálogo do serviço já estava bem mais povoado, mas justificada porque era uma das tais novelas que tentou ver na casa vizinha, mas não conseguiu acompanhar à época. Então agora podíamos ver juntos, sem chiados e sem distância, e assim fomos seguindo. Estávamos bem adiantados na trama, naquelas que seriam as últimas semanas, víamos sempre na hora do almoço um ou dois capítulos, o que também aconteceu em 15 de julho de 2021, por volta de 13h30. Rimos de Odorico, meu pai gargalhando com as irmãs Cajazeiras e o Nezinho do jegue. Depois que terminássemos essa novela, ele já tinha decidido: vamos ver *A gata comeu*, para relembrar a chegada das cores até os olhos dele. Mas não deu tempo. Pai se apagou naquele 15 de julho de 2021, poucas horas depois de rirmos tanto vendo a *O Bem Amado*. Custei a retomar a vida e levei dois meses para terminar os poucos capítulos que faltavam do enredo de Odorico. Daí passei a acompanhar *A gata comeu*, porque com ela meu pai começou a ver um mundo de cores pela ficção televisiva e foi por ter descoberto o doce sabor das cores que ele não pensou duas vezes para me dar uma TV em 1998 e, de lá pra cá, nunca mais deixou que chiados e apagões de tela me atrapalhassem a sonhar. Hoje eu vejo qualquer novela cheia de cores e me lembro de *A Usurpadora*, a primeira que vi colorida, e de *A gata comeu*, a primeira que meu pai viu colorida. Hoje as telas não chamam nem tenho mais as televisões de brinquedo feitas em caixa de sapato... ah mas como eu ainda preciso crer que as cores do olhar de meu pai diante da TV estão mais vibrantes que nunca, em outros planos do universo!

**FIM**

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Tiago Paz. Chico Xavier e o mundo dos espíritos: um estudo de representações sociais. **Tese** (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- ALMEIDA, Angélica A. Silva de. **Uma fábrica de loucos: psiquiatria x espiritismo no Brasil (1900-1950)**. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021.
- ARRIBAS, Célia das Graças. **Afinal, espiritismo é religião?** São Paulo: Alameda Editorial, 2010.
- AUBRÉE, Marion; LAPLANTINE, François. **A mesa, o livro e os espíritos: gênese, evolução e atualidade do movimento social espírita entre a França e o Brasil**. Maceió: EdUFAL, 2009.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BARBOSA, Marialva C. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 15-35.
- BARNARD, Malcolm. **Approaches to understanding visual culture**. New York: Palgrave, 2001.
- BENTLEY, Eric. **La vida del drama**. México: Paidós, 1987.
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita das imagens – cenários históricos**. Porto: Dafne Editora, 2011.
- BITTENCOURT FILHO, José. **Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social**. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes/Koinonia, 2003.
- BOEHM, Gottfried. **Was ist ein Bild?** Munich: Wilhelm Fink, 1994.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1985.
- BRAGANÇA, Maurício de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. **Eco-pós**, v.10, n.2, jul-dez. 2007, pp. 29-47.
- BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 37-58.

BREA, José Luis. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In Brea, José Luis (Ed.). **Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

BREDEKAMP, Horst. **Teoria do acto icónico**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BRUNNER, José Joaquín. **Un espejo trizado**. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago: FLACSO, 1988.

BRUNNER, José Joaquín. Tradicionalismo y modernidad en la cultura latino-americana. In: HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika. **Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural**. Berlín: Langer, 1994, pp. 48-82.

BUTLER, Jeremy. **Television style**. New York: Routledge, 2010.

CALDWELL, John Thornton. **Televisuality: style, crisis and authority in american television**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

CANCLINI, Néstor García. Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina. In: HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika. **Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural**. Berlín: Langer, 1994, pp. 111-133.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de; VALLE, Elva Fabiane Matos de. Atualizando Sherlock Holmes para o século XXI: uma análise estilística dos protagonistas da série Sherlock. **Famecos**, v. 26, n.3, set-dez. 2019, pp. 1-21.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no espiritismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DAMAZIO, Sylvia F. **Da elite ao povo: advento e expansão do espiritismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche y la filosofía**. Munchen: Rogner & Bernhard, 1976.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. 21ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1990.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

FOSTER, Hal. **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura.** 1.ed. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Trad. Ana Regina Lessa e Heloiza Pezza Cintrão. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

GARCIA JUNIOR, Emilson Ferreira; NASCIMENTO, Robéria Nádia Araújo. A. Tramas de religiosidade na ficção: a teledramaturgia e seus cruzamentos de sentido. **Lumina** (UFJF), v.10, n.1, abril 2016, pp. 01-14.

GARCIA JUNIOR, Emilson Ferreira; NASCIMENTO, Robéria Nádia Araújo. A. Simbologias espíritas na teledramaturgia: a religiosidade no universo ficcional da Rede Globo. In: **Revista Comunicação e Informação**, v. 18, n.2, jul-dez 2015, pp. 73-92.

GIUMBELLI, Emerson. Minorias religiosas. In: TEIXEIRA, Fausto; MENEZES, Renata (Org.). **As religiões no Brasil** – continuidades e rupturas. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 229-247.

GIUMBELLI, Emerson. Espiritismo e medicina: introjeção, subversão, complementaridade. In: ISAIA, Artur César (Org.). **Orixás e Espíritos: o debate interdisciplinar na pesquisa contemporânea.** Uberlândia: EDUFU, 2006b, p. 283-304.

GIUMBELLI, Emerson. **O cuidado dos mortos: uma história da condenação e legitimação do espiritismo.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1942 – 2019);** tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII.** Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HERLINGHAUS, Hermann (ed.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad.** Melodrama y intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.

HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika. “Modernidad periférica” *versus* “proyecto de la modernidad”? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo ‘pos’moderno desde América Latina. In: **Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural.** Berlim: Langer, 1994, pp. 11-47.

HERLINGHAUS, Hermann. La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. In: **Narraciones anacrónicas de la modernidad.** Melodrama y intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

JAY, Martin. Relativismo Cultural e a virada visual. **Journal of Visual Culture**, v.1. n.3, dezembro de 2002.

JAY, Martin. “Vision in context: reflections and refractions”. In BRENNAN, T. & JAY, M. (eds.). **Vision in context**. Historical and contemporary perspectives on sight. London: Routledge, 1996, pp. 1-14.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, H. (org.). **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988, pp. 3-27.

JUNQUEIRA, Lília; TONDATO, Márcia Perencin. Religiosidade e desigualdades sociais nas telenovelas. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo Universidade, 2009, p. 183-214.

KARDEC, Allan. **O que é o espiritismo**. 70ª ed. Araras: IDE, 2007b.

KARDEC, Allan. **O espiritismo em sua expressão mais simples**. Rio de Janeiro: FEB, 2007a.

KARDEC, Allan. **O livro dos médiuns**. 71ª ed. Trad. Guillon Ribeiro. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Santa Catarina: EDUSC, 2001.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Revista ArtCultura**, v. 8, n. 12, Uberlândia, 2006.

LEWGOY, Bernardo. Os espíritas e as letras: um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade no espiritismo kardecista. **Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2000.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: **23º Encontro da Compós**, 2014, Pará. XXIII COMPÓS: Belém: UFPA, 2014. p. 1-16.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. A telenovela como narrativa de nação. Para uma experiência metodológica em comunidade virtual. **Signo y Pensamiento**, v. 29, n.57, 2010, pp. 130-141.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, v. 3, n. 1, ago-dez 2009, p. 21-47.

MACHADO, Ubiratan. **Os intelectuais e o espiritismo**. Niterói: Lachâtre, 1996.



MARÍAS, Miguel. **Acerca del melodrama**. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valencia, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. In: HERLINGHAUS, Hermann (ed.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad**. Melodrama y intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 61-77.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Modernidades y destiempos latinoamericanos. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús; HERLINGHAUS, Hermann. **Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural**. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 85-104.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático. **Diálogos de la Comunicación**, n. 41, Revista de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, março 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. El proyecto: producción, composición y usos del melodrama televisivo. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. (coords.). **Televisión y melodrama**: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992, pp. 19-37.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Procesos de comunicación y matrices de cultura**: itinerario para salir de la razón dualista. México: FELAFACS Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; HERLINGHAUS, Hermann. **Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural**. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. (coords.). **Televisión y melodrama**: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Claves para re-conocer el melodrama. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. (coords.). **Televisión y melodrama**: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992, pp. 39-60.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 23-46.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira** – uma visão econômica, social e política. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MAZZIOTTI, Nora. **Telenovela: Industria y Prácticas Sociales**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

MAZZIOTTI, Nora. Melodrama de madres y hijas: una difícil construcción. In: HERLINGHAUS, Hermann (ed.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad**. Melodrama y intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 125-139.

MAZZIOTTI, Nora. **La industria de la telenovela**. México: Paidós, 1996.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 45, 2003, pp. 11-36.

MITCHELL, William John Thomas. **Qué quieren las imágenes?:** una crítica de la cultura visual. Trad. Isabel Mellén. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

MITCHELL, William John Thomas. **Teoría de la imagen:** ensayos sobre representación. Madri: Ediciones Akal, 2009.

MITCHELL, William John Thomas. There Are No Visual Media. In: **Journal of Visual Culture**, v. 4, n. 2, p. 257-266. 01 ago. 2005a.

MITCHELL, William John Thomas. **What do Pictures Want?** the Lives and Loves of Images. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005b.

MITCHELL, William John Thomas. No existen medios visuales. In: BREA, José Luis (ed.). **Estudios visuales**. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005, p. 17-25.

MITCHELL, William John Thomas. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. **Interin**, v.1, n.1, pp.1-20, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2002.

MITCHELL, William John Thomas. **Picture Theory:** Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. New York: Oxford University Press, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas. **On visibility**. *Journal of Visual Culture*, v. 5, p. 53-79, 2006.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. London: Routledge, 1999.

MONSIVÁIS, Carlos. El melodrama: “No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas”. In: HERLINGHAUS, Hermann (ed.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad**. Melodrama y intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 105-123.

MORGAN, David. **Visual piety: a history and theory of popular religious images**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1999.

ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. A produção Industrial e Cultural da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovela: História e Produção**. 2 ed. Brasiliense: São Paulo, 1991.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

OTT, Michaela. El discurso de lo melodramático. Entre Cristianismo, psicoanálisis y cine. In: HERLINGHAUS, Hermann (ed.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad**. Melodrama y intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 245-279.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARKER, Cristián. **Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista**. México DF/Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PAVAM, Daniel. As fronteiras identitárias do espiritismo em Juiz de Fora. **Dissertação** (Mestrado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2003

PAZ, Octavio. **El ogro filantrópico**. México: Joaquín Mortiz, 1979.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, n. 8, pp. 41-52, 2011.

PUCCI JR, Renato Luiz. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. **Famecos**, v.21, n.2, p. 675-697, mai-ago 2014.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

REGUILLO, Rossana. Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el ‘anacronismo’ latinoamericano. In: HERLINGHAUS, Hermann (ed.). **Narraciones anacrónicas de la modernidad**. Melodrama y intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 79-104.

RIBEIRO, Ivani. **A Viagem: a primeira novela com tema espírita da televisão brasileira**. Texto literário de José Herculano Pires. São Paulo: Editora Paideia, 2017.

RICHARD, Nelly. Latinoamérica y la posmodernidad. In: HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika. **Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural**. Berlín: Langer, 1994, pp. 210-222.

RITO, Eloísa Sena; SILVA, Carla Pollake da. Representação do céu e do inferno no último capítulo da novela A Viagem. **Anais do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Vitória, maio 2010, pp. 01-16.

ROCHA, Simone Maria. Análise da Televisualidade e Proposições Sobre o Regime Estético Televisivo. In: ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério (eds.). **Análise da Ficção Televisiva: Metodologias e Práticas**. p. 27-51. Florianópolis: Insular, 2019.

ROCHA, Simone Maria. Visualidad política latinoamericana en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo. In: **Comunicación y medios**, n. 37, p. 106-118. 2018.

ROCHA, Simone Maria. Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales. **Chasqui – Revista Latinoamericana de Comunicación**, n 135, ago-nov 2017, p. 297-316.

ROCHA, Simone Maria; MEIGRE, Marcos. A religião através do estilo: a figuração do espiritismo nas telenovelas brasileiras. **Revista E-Compós**, Brasília, v.20, n.3, 2017.

ROCHA, Simone Maria. Os visual studies e uma proposta de análise para as (tele)visualidades. In: **Significação: Revista de cultura audiovisual**, v. 44, p. 179-200, 2016.

ROCHA, Simone Maria; ALVES, Mateus Luis Couto; OLIVEIRA, Livia Fernandes de. A história através do estilo I: a Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado. In: ROCHA, Simone Maria (org.). **Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

ROCHA, Simone Maria; ALVES, Mateus Luis Couto; OLIVEIRA, Livia Fernandes de. A História através do estilo televisivo: a Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado. **Revista Eco-Pós** (Online), v. 16, 2013.

RORTY, Richard (org.). **The linguistic turn: essays in philosophical method**. Chicago: University of Chicago Press, 1992 [1967].

SANTOS, José Luiz dos. **Espiritismo: uma religião brasileira**. São Paulo: Moderna, 1997.

SÉRVIO, Pablo. O que estudam os estudos de cultura visual? In: **Revista Digital do LAV** (UFSM), v. 7, n. 2, p. 196-215, maio-agosto, 2014.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. “Em nome do Pai”: a figuração do masculino em telenovelas espíritas. In: ITALIANO, Carla; VILAÇA, Gracila; FRANCISCO, Rafael. **Ainda assim nos levantamos**. IV Colóquio Discente: diálogos e convergências. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2022, pp. 69-83.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Morrer não é o fim: a morte como recurso narrativo-estilístico em telenovelas espíritas. In: SILVA NETO, João Damasio da; FAGUNDES, Juliano; COLETA, Silvana (orgs.). **Ciência, espiritismo e sociedade – coletânea 3**. Goiânia: Aephus, 2021a, pp. 134-156.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e; ROCHA, Simone Maria. Entre dois gigantes: melodrama e religião em telenovelas brasileiras. **Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v.20, n.44, 2021b, p. 19-38.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. A história de um subgênero ficcional: uma proposta de mapeamento das telenovelas espíritas. **Revista de Estudos Universitários – REU**, v.47, n.2, 2021c, p. 319-339.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. A hora da novela espírita: reverberações de *Espelho da Vida* no Twitter. In: MORAES, Ângela Teixeira de; FERRO, Raphaela Xavier de (orgs.). **Ciência, espiritismo e sociedade – coletânea 2**. Goiânia: Aephus, 2020, pp. 52-71.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Imagens que perturbam, imagens que confundem: fissuras na representação visual da mediunidade em telenovelas. In: ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Análise da ficção televisiva – metodologias e práticas**. Florianópolis: Insular, 2019a, pp. 75-99.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. O espiritismo na telenovela: um debate sobre gênero televisivo e religiosidade no Brasil. In: MORAES, Ângela Teixeira de; RIBEIRO, Sandro Henrique (orgs.). **Ciência, espiritismo e sociedade – coletânea 1**. Goiânia: Aephus, 2019b, pp. 88-102.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Televisualidades da matriz religiosa espírita na telenovela brasileira. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v.12, n.1, 2018a, pp. 98-115.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Aspectos televisuais do espiritismo na telenovela brasileira à luz dos estudos de Cultura Visual. **Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**, Juiz de Fora, v.21, n.1, jan-jun. 2018b, p.81-94.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Televisualidades do espiritismo na produção ficcional brasileira. **Lumen Et Virtus**, v.9, n.22, ago 2018c, p. 183-204.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. La religión está en el aire: un análisis televisual de las viñetas de telenovelas espiritistas. In: SACNHEZ, Javier Sierra; SAN ROMAN, Maria Cadaval (orgs.). **En el punto de mira: investigaciones sobre comunicación en la era digital**. Madrid: McGraw-Hill, 2017, p. 271-282.

STOLL, Sandra J. Entre dois mundos: o espiritismo na França e no Brasil. **Tese** (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SUNKEL, Guillermo. **Razón y Pasión en la prensa popular**. Santiago: El Buen Aire S.A, 2 ed. 2016.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2003.

WHEATLEY, Helen. **Re-viewing television history**. Londres, Inglaterra: I. B. Tauris, 2007.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. In: THORNHAM, S. (ed.). **Feminist Film Theory**. A reader. New York: New York University Press, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo/Belo Horizonte: Editora da PUC MG, 2016.

XAVIER, Ismail. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, M.I.V. de (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 47-73. .

### **Telenovelas**

ALÉM DO TEMPO. Novela de Elizabeth Jhin. Escrita por Elizabeth Jhin, com colaboração de Eliane Garcia, Lílian Garcia, Duba Elia, Vinícius Vianna, Wagner de Assis e Renata Jhin. Direção geral: Pedro Vasconcelos. Elenco: Aline Moraes, Rafael Cardoso, Paolla Oliveira, Ireve Ravache, e outros. Rio de Janeiro, 18h, 13 de julho de 2015 a 15 de janeiro de 2016, 161 capítulos.

ALMA GÊMEA. Novela de Walcyr Carrasco. Escrita por Walcyr Carrasco, com colaboração de Thelma Guedes. Direção geral: Jorge Fernando. Elenco: Eduardo Moscovis, Priscila Fantin, Flávia Alessandra, Elizabeth Savalla, Ana Lúcia Torre e outros. Rio de Janeiro, 18h, de 20 de junho de 2005 a 10 de março de 2006, 227 capítulos.

A VIAGEM. Novela de Ivani Ribeiro. Escrita por Ivani Ribeiro, com colaboração de Solange Castro Neves. Direção geral: Wolf Maya. Elenco: Cristiane Torloni, Antônio Fagundes, Maurício Mattar, Lucinha Lins, Laura Cardoso e outros. Rio de Janeiro, 19h, 11 de abril a 21 de outubro de 1994, 167 capítulos.